



UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA
FACULTATEA DE LITERE
CENTRUL ȘTIINȚIFIC DIDACTIC
„LITERATURA UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ”

Sergiu PAVLICENCU

LITERATURA SPANIOLĂ
până în secolul al XVI-lea
(Evul Mediu și epoca Renașterii)

Note de curs și sarcini pentru seminare

Aprobat de Consiliul Calității al USM

Chișinău, 2022
CEP USM

CZU 821.134.2.09(075.8)

P 47

Recomandat:

*Centrul Științific Didactic „Literatura universală și comparată”;
Consiliul Facultății de Litere*

Recenzenți:

Tatiana CIOCOI, dr. hab., conf. univ.

Laura MÎRZAC, dr., lector univ.

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Pavlicencu, Sergiu.

Literatura spaniolă până în secolul al XVI-lea : (Evul Mediu și epoca Renașterii) : Note de curs și sarcini pentru seminare / Sergiu Pavlicencu ; Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, Centrul Științific Didactic "Literatura universală și comparată". – Chișinău : CEP USM, 2022. – 145 p. : tab.

Referințe bibliogr. la sfârșitul paragrafelor. – 50 ex.

ISBN 978-9975-159-56-2.

821.134.2.09(075.8)

P 47

© S.Pavlicencu, 2022

© USM, 2022

ISBN 978-9975-159-56-2

CUPRINS

PRELIMINARII.....	5
Introducere în literatura spaniolă din Evul Mediu. Originile și diversitatea liricii populare	14
„Mester de juglăria”. Eposul eroic și poemele restaurate	27
„Cântarea Cidului” – primul monument al literaturii spaniole.....	38
„Mester de clerecía”. Poezia lui Gonzalo de Berceo și <i>Cartea bunei iubiri</i> de Juan Ruiz.....	47
Începuturile prozei spaniole. Juan Manuel și opera sa „Contele Lucanor”	59
Baladele populare spaniole (<i>Romancero</i>)	70
Prerenășterea spaniolă și reprezentanții principali.....	80
<i>Celestina</i> – capodoperă a literaturii spaniole.....	89
Renașterea în Spania și poezia Renașterii spaniole	99
Proza Renașterii spaniole și romanul picaresc	111
Opera lui Miguel de Cervantes Saavedra.....	123
Teatrul spaniol și dramaturgia lui Lope de Vega.....	135

PRELIMINARII

Literatura spaniolă (Evul Mediu și epoca Renașterii) este un seminar, în cadrul disciplinei „Literatura universală până în secolul al XVI-lea”, pentru studenții anului I, Licență, specialitatea *Limba spaniolă – limba engleză*, menit să asigure pregătirea profesională a studenților în domeniul studiilor umanistice, în special în domeniul filologiei spaniole. Seminarul își propune să ofere studenților cunoașterea etapelor, concepțiilor, problemelor și a valorilor literare spaniole din perioada respectivă, în raport cu cele general-europene. Scopul seminarului constă în formarea competențelor profesionale care le-ar permite viitorilor licențiați să formuleze judecăți critice și de valoare asupra fenomenelor literare și culturale din trecut și din prezent.

Seminarul la literatura spaniolă până în secolul al XVI-lea, cuprinzând literatura Evului Mediu și literatura din epoca Renașterii, reprezintă un seminar universitar destinat formării unei viziuni sistemice și poliaspectuale asupra literaturii spaniole de la începuturi până în secolul al XVI-lea. Seminarul explorează conceptele-cheie ale paradigmei literare medievale și renaștentiste („mester de juglaría”, „mester de clerecía”, „dualism”, „prerenaștere”, „renaștere”, „umanism” ș.a.) și se concentrează pe studierea principalelor etape ale evoluției literaturii spaniole de la origini până în secolul al XVI-lea și a celor mai importante opere literare din perioada respectivă, acordând atenție inclusiv confluențelor literaturii cu celelalte arte și cu științele, pentru a se obține o imagine globală asupra culturii spaniole medievale și renaștentiste.

„Literatura spaniolă până în secolul al XVI-lea” prevede, conform planului de studii în vigoare, doar 30 de ore de seminar, lipsind cu desăvârșire orele de curs. De aceea, prezenta lucrare include nu numai sarcini concrete pentru fiecare temă de seminar, dar și o expunere comprimată a cursului de literatură spaniolă până

în secolul al XVI-lea, suplînind, astfel, absența cursului de prelegeri în vederea realizării mai eficiente a orelor practice. Materialul este structurat pe teme și unități de conținut, menite să contribuie la realizarea obiectivelor de referință propuse la fiecare temă, în conformitate cu curriculum-ul la disciplina „Literatura universală până în secolul al XVI-lea”. Avându-se în vedere faptul că studenții anului I încă nu cunosc suficient de bine limba spaniolă, lucrarea este redactată în limba română și le poate servi studenților ca material de bază în procesul pregătirii pentru seminariile respective, completat cu bibliografia recomandată pentru fiecare temă.

Seminarul are drept obiectiv principal formarea unor cunoștințe temeinice de teorie și istorie literară, în vederea susținerii examenului de evaluare sumativă finală și a continuării studiilor în următoarea etapă semestrială. De asemenea, seminarul își propune să le formeze studenților competențe culturale, analitice și comunicaționale transdisciplinare și transversale, centrate pe dezvoltarea multilaterală a personalității studentului și pe eficientizarea capacităților lui performative în câmpul muncii.

Obiectivele generale ale disciplinei sunt:

▪ ***Cunoaștere și înțelegere***

- să dezvăluie esența celor mai importante fenomene ale literaturii spaniole de la origini până în secolul al XVI-lea;
- să caracterizeze perioadele și operele reprezentative ale literaturii spaniole din perioada studiată;
- să formuleze definiții și aprecieri teoretice în baza studierii literaturii spaniole din perioada respectivă;
- să prezinte o operă sau un fenomen literar concret din literatura spaniolă în context cultural-istoric prin conexiuni interdisciplinare (istorie, politică, filozofie, arte etc.);
- să explice specificul literaturii spaniole până în secolul al XVI-lea;

- să încerce să exprime în limba spaniolă cunoștințele acumulate în baza studierii literaturii spaniole din perioada respectivă.

▪ **Aplicare**

- să comenteze opere/texte sau fenomene literare concrete din literatura spaniolă;
- să clasifice fenomenele literare studiate în funcție de diferite criterii (cronologic, tipologic, prozodic etc.);
- să argumenteze apartenența unei opere literare la anumite direcții, mișcări, genuri, specii literare;
- să compare opere sau fenomene literare, studiate în vederea stabilirii unor izvoare, influențe, confluente, convergențe etc.;
- să sistematizeze cunoștințele literare acumulate;
- să determine modele, coduri, limbaje artistice în funcție de anumite perioade, direcții, școli, stiluri;
- să îmbine eficient diverse forme ale educației literar-artistice;
- să aplice metode și tehnologii moderne de învățare și de cercetare a literaturii spaniole.

▪ **Integrare**

- să valorifice cunoștințele literare acumulate în vederea unei integrări armonioase în viața socială contemporană;
- să promoveze valorile literare autentice în diferite contexte socio-culturale;
- să propună modalități de optimizare a procesului educativ în școală și în societate în baza valențelor etico-civice ale literaturii;
- să determine criterii de (auto)evaluare a personalității în baza receptării și cunoașterii aprofundate a literaturii;
- să cultive în societate diversitatea, multiculturalismul, toleranța față de varietatea formelor, ideilor, mentalităților, a credințelor promovate și exprimate în literatură;
- să elaboreze proiecte de desfășurare a unor activități profesionale;

- să adapteze abilitățile de comunicare în funcție de necesitățile profesionale;
- să utilizeze experiențele rezultate din lectura operelor artistice spaniole în viața cotidiană;
- să exprime propria opinie sau atitudine față de diferite aspecte ale vieții contemporane.

SUPORT CURRICULAR

1. ADMINISTRAREA DISCIPLINEI

Forma de învățământ	Codul modului	Denumirea modului	Responsabil de disciplinele modului	Semestrul	Ore, total:				Evaluarea	Nr. de credite	
					Total	Inclusiv					
						C	S	L			LI
cu frecvență la zi	F.01.O.01	Literatura universală până în sec. al XVI-lea	Literatura universală până în sec. al XVI-lea – curs Emilia Taraburca Literatura spaniolă până în sec. al XVI-lea – seminar Sergiu Pavlicencu	I	150	30			90	E	5
					150	30	30		90		

2. TEMATICA ȘI REPARTIZAREA ORIENTATIVĂ A ORELOR

Nr. d/o	Unități de conținut	Ore			
		Curs	Seminar	Lucru individual	
	Introducere în literatura spaniolă din Evul Mediu. Originile și diversitatea poeziei populare		2	2	
	„Mester de juglaria”. Eposul eroic și poemele restaurate		2	2	
	„Cântarea Cidului” – primul monument al literaturii spaniole		2	3	
	„Mester de clerecia”. Poezia lui Gonzalo de Berceo și <i>Cartea bunei iubiri</i> de Juan Ruiz		2	2	
	Începuturile prozei medievale spaniole. Juan Manuel și opera sa „Contele Lucanor”		2	2	
	Baladele populare spaniole (<i>Romancero</i>)		2	2	
	Prerenășterea spaniolă și reprezentanții principali		2	2	
	<i>Celestina</i> – capodoperă a literaturii spaniole		2	2	
	Renașterea în literatura spaniolă. Poezia Renașterii spaniole		2	2	
	Proza Renașterii spaniole și romanul picaresc		2	4	
	Opera lui Miguel de Cervantes Saavedra		6	14	
	Teatrul spaniol și dramaturgia lui Lope de Vega		4	8	
	Total		30	45	

3. COMPETENȚE PROFESIONALE ȘI FINALITĂȚI DE STUDIU

Nr.	Competențe profesionale	Finalități de studiu
1	Cunoașterea literaturii și a culturii țărilor și popoarelor, a căror limbă se studiază	<ul style="list-style-type: none"> - identificarea obiectului de studiu al literaturii spaniole și universale; - reproducerea esenței celor mai importante fenomene ale literaturii spaniole și universale până în secolul al XVI-lea; - determinarea formelor de receptare a literaturii spaniole și universale până în secolul al XVI-lea în spațiul literar românesc; - interpretarea ideilor, concepțiilor, motivelor și a simbolurilor din textele literare studiate; - argumentarea etapelor de dezvoltare a literaturii spaniole în formarea de valori ale culturii universale.
2	Identificarea bazelor teoretice ale științei literare și a problemelor existente în acest domeniu	<ul style="list-style-type: none"> - cunoașterea și explicarea formelor literare reprezentative ale literaturii spaniole și universale până în secolul al XVI-lea; - clasificarea și caracterizarea speciilor și a subspeciilor literare, a formelor narative și lirice, a tropilor și a procedeelor literare; - comentarea sferei ideatice și filosofice a unei opere sau a unui fenomen literar concret din literatura spaniolă și universală până în secolul al XVI-lea.
3	Identificarea curenților, mișcărilor literare și a relațiilor dintre ele	<ul style="list-style-type: none"> - definirea conceptelor de literatură medievală și (pre)renascentistă; - compararea fenomenelor literare studiate în vederea stabilirii unor izvoare, influențe, convergențe etc.; - determinarea confluențelor literaturii cu alte arte: arhitectura, pictura, muzica etc.;

		<ul style="list-style-type: none"> - interpretarea ideilor și a concepțiilor, a motivelor și a simbolurilor din textele literare studiate; - argumentarea, scrisă și/(sau) orală, a opiniilor asupra unei opere din literatura de până în secolul al XVI-lea; - integrarea unui fenomen literar sau a unei opere concrete în contextul istoric și cultural prin conexiuni interdisciplinare: istorie, politică, filozofie etc.
4	Interpretarea teoriilor literare studiate și aplicarea lor în cercetarea unui fenomen particular	<ul style="list-style-type: none"> - Recunoașterea, din punct de vedere cronologic și culturologic, a fenomenelor literaturii spaniole și universale până în secolul al XVI-lea; - recunoașterea specificului național al literaturii medievale și renaștentiste; - identificarea modelelor, codurilor și a limbajelor artistice în funcție de anumite perioade, școli și stiluri literare; - demonstrarea apartenenței unei opere literare la o anumită formă sau mișcare literară; - determinarea interacțiunii literaturii medievale și renaștentiste; - evaluarea influenței concepțiilor medievale și renaștentiste asupra formării mentalității sociale; - argumentarea impactului sistemelor filozofice din această perioadă asupra formării concepțiilor estetice.
5	Abilitatea de a selecta datele literare, de a interpreta și utiliza	<ul style="list-style-type: none"> - stabilirea etapelor principale ale evoluției literaturii spaniole și universale până în secolul al

	informații din ele pentru argumentare, de a elabora un discurs profesional	<p>XVI-lea;</p> <ul style="list-style-type: none"> - selectarea, cercetarea și compararea operelor programatice ale literaturii spaniole și universale din această perioadă; - argumentarea valorii estetice a unei opere literare și a actualității sau inactualității mesajului ei umanist; - formarea de atitudini în baza studiului operelor, fenomenelor reprezentative ale literaturii spaniole și universale;
6	Formularea legităților de funcționare a mecanismelor literare	<ul style="list-style-type: none"> - determinarea sensului principal și contextual al unui text literar; - aplicarea metodologiei însușite la lucrul asupra formulării legităților de funcționare a mecanismelor literare.
7	Abilitatea de a aprecia multiculturalitatea	<ul style="list-style-type: none"> - recunoașterea fenomenelor culturale până în secolul al XVI-lea; - recunoașterea specificului național al culturilor care s-au impus până în secolul al XVI-lea pe plan mondial; - identificarea modelelor, codurilor și a discursurilor literar-artistice în funcție de anumite direcții cultural-filosofice până în secolul al XVI-lea; - determinarea interacțiunii unui fenomen cultural național cu alte fenomene similare din alte spații culturale; - evaluarea influenței umanismului asupra formării imaginarului socio-cultural; - argumentarea impactului sistemelor filozofico-culturale din această perioadă asupra formării concepțiilor artistico-literare.
8	Abilitatea de comunicare	<ul style="list-style-type: none"> - identificarea modalităților de

	academică	<p>comunicare academică în cadrul cursului de literatură spaniolă și universală;</p> <ul style="list-style-type: none"> - reproducerea discursivă a ansamblului de trăsături fundamentale al celor mai importante fenomene și procese din literatura spaniolă și universală până în secolul al XVI-lea; - determinarea formelor de emiterie și receptare a materialului teoretic și aplicativ din cadrul cursului de literatură spaniolă și universală; - interpretarea scrisă și orală a ideilor, concepțiilor, motivelor, simbolurilor din textele literare (teoretice) studiate; - argumentarea ideilor și a judecăților de valoare cu privire la textele studiate la literatura spaniolă și universală.
--	-----------	---

Introducere în literatura spaniolă din Evul Mediu. Originile și diversitatea liricii populare

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să determine problematica și particularitățile specifice ale literaturii spaniole din Evul Mediu;
- să stabilească originile liricii populare și varietatea speciilor;
- să caracterizeze diversitatea tematică a liricii populare spaniole;
- să identifice și să caracterizeze speciile liricii populare spaniole;
- să caracterizeze particularitățile celor mai reprezentative specii ale liricii populare spaniole (*cántiga, copla, villancico, serranilla, jarcha* ș.a.);
- să realizeze un comentariu comparat al liricii populare spaniole și românești;
- să elaboreze un eseu despre asemănările liricii populare spaniole cu cea românească.

Spania în Evul Mediu. Istoria Spaniei se caracterizează printr-un șir de particularități care și-au lăsat amprenta asupra dezvoltării culturii și literaturii spaniole din cele mai vechi timpuri și până în prezent. Peninsula Iberică a fost cucerită de romani și supusă romanizării începând cu anul 218 până la era noastră, deși populația băștinașă a opus rezistență, mărturie stând, de exemplu, faptele eroice de la Sagunto și Numancia, eternizate ulterior în mai multe opere literare. Romanii au adus în peninsula legislația latină și limba latină. Noua provincie Hispania se încorporează treptat în viața activă a Imperiului Roman, dând acestuia nume notorii de împărați și de scriitori. Creștinismul, persecutat, la început, în provincie, ca și în întreg Imperiul Roman, a trecut printr-o perioadă lungă de martirologiu, culminând cu instaurarea autorității Bisericii Catolice, care a contribuit la dominarea provinciei și la romanizarea limbilor primitive, vorbite de populația autohtonă.

La începutul secolului al IV-lea, Spania este invadată de un conglomerat de popoare barbare germanice, îndeosebi de vizigoți, aceștia din urmă fiind destul de romanizați la acea vreme, care au transformat obiceiurile, au modificat legile, au exercitat o anumită influență asupra limbii latine vorbite. Spania vizigotă încetează de a mai fi o provincie, transformându-se într-un fel de monarhie suverană care – în urma mai multor conflicte interne – slăbește și devine o pradă ușoară pentru alți invadatori.

În anul 711 începe invazia arabă. Faptul că Spania a fost ocupată ușor de mauri (*moros*, cum erau numiți berberii unui trib din nordul Africii, cucerți de arabi, care invadaseră Spania, ulterior fiind așa numiți și toți arabii din peninsulă), a dat naștere unor legende despre trădarea contelui don Julián, urmare a seducerii fiicei sale La Cava de către ultimul rege vizigot don Rodrigo, legende menite să justifice „pierderea Spaniei”. În șapte ani, arabii au cucerit aproape toată peninsula și au creat în teritoriile ocupate un adevărat califat. La puțin timp, din regiunile de nord ale Spaniei, necucerite de mauri, a început o luptă de eliberare, de recucerire a teritoriilor ocupate, numită „reconquista”, care avea să dureze secole întregi, încheindu-se, în anul 1492, prin căderea Granadei – ultimul bastion al dominației arabe în Spania.

Din 711 până în 1492 au coexistat, fie și într-o permanentă confruntare, două Spanii: o Spanie creștină, la început mică, apoi – tot mai mare –, pe măsura recuceririi teritoriilor ocupate, și o Spanie musulmană, la început mare, iar apoi tot mai mică, pe măsura pierderii teritoriilor cucerite. Arabii și-au adus, în Spania, civilizația și modul de viață, ei nu numai au cucerit, dar și au construit, urmele influenței arabe resimțindu-se în cele mai diverse domenii, inclusiv în cultură, literatură, limbă. Coexistența populației celor două Spanii a dat naștere unor amestecuri variate: mozarabi, muladiși, mudejari, moriști ș.a.

Pe teritoriile recucerite viața își urma făgașul, constituindu-se regate și comitate, ce luptau contra maurilor, dar și între ele, rolul principal revenindu-i Castiliei. Reconquista a determinat caracterul specific al societății spaniole în Evul Mediu și destinele țărănimii și al orașelor spaniole, marcate de un vădit spirit democratic, materializat inclusiv în *cortes*-uri. În epoca reconquistei s-a cristalizat caracterul național spaniol, iar limba vorbită în Castilia (*castillano*) a stat la baza limbii literare spaniole.

Începând cu romanizarea Peninsulei Iberice, limbile populației autohtone, preromane, își încetează treptat existența, impunându-se limba colonizatorilor, limba latină. Dar nu cea literară, ci latina vorbită de populație, latina vulgară, populară, care se deosebește tot mai mult de limba latină literară. În fiecare dintre provinciile Imperiului Roman se vorbea latina, dar în mod diferit. Din această latină vorbită provine limba veche castiliană. În această limbă încep să se compună creații populare, povești, legende. Cu timpul în această limbă își vor scrie operele unii clerici și erudiți. Și latina vulgară parcurge o anume evoluție până a deveni limbă romanică. Literatura spaniolă din Evul Mediu reflectă această evoluție a limbii spaniole.

Particularitățile Evului Mediu spaniol. Evul Mediu se caracterizează, în Spania, printr-un șir de particularități. Cea mai importantă e determinată de faptul că, din secolul al VIII-lea, până în secolul al XV-lea, cât a durat reconchista, Spania reprezintă un fel de frontieră între lumea creștină și cea musulmană. Dar și mai semnificativ este faptul că, în interiorul Spaniei însăși, coexistă aceste două lumi, mai exact spus – două Spanii: Spania creștină și Spania musulmană, despărțite de o frontieră mereu fluctuantă. Dacă până la mijlocul secolului al XIII-lea recucerirea teritoriilor ocupate de arabi, adică reconquista, a fost preocuparea de bază a spaniolilor, ajungând până la recucerirea Cordobei și a Seviliei, din a doua jumătate a secolului al XIII-lea reconquista capătă un caracter mai

lent, maurii nu mai pot întreprinde ofensive de amploare, iar spaniolii au nevoie de consolidarea teritoriilor recucerite, de organizarea administrării acestora. Cele două Spanii nu coexistă pur și simplu, ci realizează o adevărată intercomunicare culturală, spaniolii asimilând realizările culturii arabe. Totodată, se stabilesc și se consolidează relațiile culturale dintre Spania și restul Europei. Pe lângă influența arabă, încep să se manifeste cea provensală și cea italiană.

Periodizarea literaturii medievale spaniole. Literatura medievală spaniolă parcurge câteva perioade. Prima perioadă cuprinde secolele IX-XII și poate fi numită perioada poeziei epice, compusă de juglari („mester de juglaría”), marcată și de o mare varietate a liricii populare. A doua perioadă cuprinde secolul al XIII-lea, când începe să se cultive o literatură cultă, scrisă de clerici în „romance” („mester de clerecía”) și se pun începuturile prozei spaniole. Este perioada marcată de activitatea regelui Alfonso al X-lea cel Întelept. O altă perioadă constituie secolul al XIV-lea, dominat de două figuri importante: Juan Manuel și Juan Ruiz, când, în literatura spaniolă, se resimte nu numai influența arabă, dar și cea franceză, în special influența literaturii cavaleresti și a literaturii orașelor. Secolul al XV-lea reprezintă o perioadă de tranziție, care poate fi numită perioada prerenașcentistă, marcată de influența literaturii italiene.

Evul Mediu spaniol se încheie într-un an (1492) cu semnificații deosebite pentru destinul Spaniei: sfârșitul reconquistei cu recucerirea califatului Granada, ca ultim bastion al dominației arabe în peninsulă, descoperirea Americii de către Cristofor Columb, expulzarea evreilor din Spania. Iar literatura prerenașcentistă culminează cu o capodoperă, precum *Tragicomedia lui Calisto și a Melibeei (Celestina)* lui Fernando de Rojas.

Originile liricii populare spaniole. Începuturile oricărei literaturi naționale se pierd în negura vremurilor și nimeni nu poate spune cu exactitate când a apărut literatura. La început toate

popoarele au creat o variată literatură orală (folclorul) și o bogată mitologie. Apariția scrisului a făcut posibilă fixarea în scris a diverselor creații folclorice, care nu au ajuns până astăzi în forma lor inițială. Despre acestea se poate judeca pornind de la un șir de mărturii atestate în diferite documente vechi (cronici, scrieri religioase, acte juridice etc.), dar și în creațiile unor autori antici și medievali. În acest sens, nu face excepție nici creația folclorică spaniolă, despre care se amintește în diferite monumente ale literaturii medievale timpurii. Datorită cercetărilor realizate de generații întregi de folcloriști și istorici literari, dispunem, astăzi, de o variată informație și despre vechea creație populară spaniolă, în primul rând – despre poezia populară –, care reprezintă, după cum se consideră în general, o creație colectivă. Însă această creație populară are la origini, de cele mai multe ori, un autor individual, însă anonim, iar acesta creează, în cadrul unei tradiții stabilite de-a lungul vremii, ceea ce imprimă creației populare o natură variativă. Fiecare autor creează, în spiritul tradiției, dar își poate permite și anumite modificări, completări, dezvoltând și îmbogățind tradiția, prin contribuția sa personală. Ilustrul istoric și filolog spaniol Ramón Menéndez Pidal (1867-1968), autorul unor numeroase cercetări în domeniul istoriei, limbii și al literaturii spaniole, a adus o contribuție considerabilă și la cercetarea poeziei populare spaniole, aceasta ajungând să devină un capitol foarte important în orice istorie a literaturii spaniole. Studiile lui Menéndez Pidal *Poezia lirică spaniolă veche; Poezia arabă și poezia spaniolă; Poezia populară și poezia tradițională în literatura spaniolă*, dar și multe altele, au devenit lucrări de referință pentru cercetătorii literaturii populare spaniole, dar și pentru literatura populară în general. Savantul spaniol făcea o diferență între poezia populară și poezia tradițională: elementul tradițional, mult mai vechi decât cel popular, constituie ceva constant, aproape sfânt, de care nu se atinge nimeni, el este reprodus și repetat fără schimbări la orice interpretare, în timp ce

elementul popular este perceput de popor ca ceva care îi aparține, care este repetat, de asemenea, dar în care el poate interveni cu schimbări, modificări, completări sau improvizări la fiecare interpretare. Astfel, într-un cântec tradițional, nu se poate interveni, pentru că el reprezintă tradiția ce se transmite din generație în generație, în timp ce, într-un cântec popular, interpretul poate interveni, schimbând sau modificând anumite strofe, versuri sau cuvinte. Din păcate, interpreții de azi nu respectă întotdeauna acest lucru.

Diversitatea tematică și varietatea speciilor liricii populare spaniole. Lirica populară spaniolă este foarte diversă din punct de vedere tematic, oferind o mare varietate a speciilor cultivate de autorul anonim, numite „cântece” („canciones”, „cántigas” sau „cantares”), acestea fiind cam aceleași ca și la alte popoare: cântece de dragoste, cântece de dor, cântece de jale, cântece de glumă, cântece de veselie, cântece de nuntă, cântece de cătănie, cântece de leagăn etc. Unele dintre ele au denumiri specifice sau sunt preluate din tradiția altor popoare, cu care spaniolii, pe parcursul istoriei, au venit în contact. Astfel, printre cele mai cunoscute specii ale liricii populare spaniole se evidențiază următoarele:

cántigas de amigo („cântece despre prieten”, adică despre omul drăguț, omul iubit sau despre „bade”, cum se spune în cântecele noastre populare, în care, de obicei, fata se căznește că părinții nu-i permit să se vadă cu iubitul, iar ea este gata să fugă de acasă și să se ducă la joc cu prietenul ei):

cántigas de ledino („cântece de bucurie”, în care iubitul îi reproșează fetei dragi că nu-l iubește sau că are un alt drăguț);

canciones de mayo sau *mayas* („cântece de mai”, deci despre luna mai, despre venirea primăverii, a înnoirii, a unei noi iubiri);

serranas sau *serranillas* („muntenci”, cu alte cuvinte, cântece muntenești, în care fata de la munte se întâlnește cu un drumeț din altă categorie socială decât a ei, copleșit de frumusețea fetei și

dornic de a-i face curte, pe care fata, de obicei, îl respinge, dar uneori acceptă avansurile acestuia);

villanas, *villanescas* sau *vaqueiras* („țărănești”, „ciobănești” sau „pășorești”, cântece în care situațiile descrise sunt aproape identice cu cele din cântecele muntenești, numai că aici fata este o țărăncuță ce își paște cireada de vaci, dar i se întâmplă cam același lucru ca și fetei de la munte);

villancico („cântec țărănesc”) este nu numai o specie a liricii populare, poate cea mai timpurie, dar și un element compozițional important pentru evoluția altor specii. Alcătuit din strofe de două, trei sau patru versuri, *villancico* a parcurs o îndelungată evoluție, a pătruns în poezia cultă, a devenit un element esențial al *glosei*, asemănându-se cu *copla* sau *seguidilla*, cu alte specii ale liricii populare spaniole, care, se pare, au strâmtorat vechiul *villancico*, încât astăzi spaniolii numesc *villancico* colinda de Crăciun.

Printre alte specii ale liricii populare spaniole, se mai pot menționa *canciones de viaje* („cântece de călătorie, de drumetie”), *canciones de romería* („cântece de pelerinaj”), *canciones de escarnio* („cântece de ocară”), *canciones de maldecir* („cântece de blestem”), *cantares de vela* („cântece de veghe”), *cántigas de burla* („cântece de glumă sau de batjocură”) ș.a.

Un loc aparte printre speciile liricii populare spaniole îl ocupă cea numită *jarcha*. În legătură cu această specie, trebuie făcută o precizare, care introduce o nouă viziune asupra începuturilor și originii liricii populare europene, în general. Pentru adepții așa-numitei ipoteze arabe, cele mai importante particularități ale liricii cavalerești din Evul Mediu se datorează contactelor directe cu lirica andaluză, influenței acesteia asupra liricii europene, îndeosebi asupra celei provensale și spaniole. Cercetările din ultima vreme au demonstrat că nu este vorba doar de influența poeziei arabe asupra celei spaniole, ci, mai curând, de o interacțiune, de o îmbogățire reciprocă a acestor două școli lirice. În lirica Andaluziei arabizate,

mai ales începând cu secolul al XII-lea, capătă o mare răspândire două specii poetice de origine arabă, numite *muvasah* și *zejal*, prin care, în poezia arabă, pătrund limba vorbită și formele poetice strofice, inexistente, până atunci, în poezia arabă. Din Andaluzia arabă aceste două specii s-au răspândit în toate țările arabe și au continuat să existe acolo și după căderea în anul 1492 a ultimului emirat arab (Granada) din Peninsula Iberică. Fără a intra în detalii privind caracterul specific al acestor două specii poetice, exemplul de „sistem poetic amestecat” (termen introdus de arabistul spaniol Julián Ribera), trebuie menționat că strofica (ce lipsea în poezia arabă), metrica (în poezia arabă versul nu era silabic) și diversitatea rimei (în locul monorimei clasice) vorbesc despre influența tradiției poetice romanice (deci și spaniole) asupra celei arabe.

Jarcha era o parte componentă a *muvasah*-ului, alcătuit din 5-6 sau chiar 7 strofe, constând dintr-un cuplet, ale cărui versuri rimează între ele, și un refren, ale cărui versuri nu rimează între ele, dar rimează neapărat cu alte refrene. Ultimul refren al *muvasah*-ului și se numește „*jarcha*”, având un rol deosebit în cadrul întregului *muvasah*, deoarece reprezintă nu numai sfârșitul, adică acordul final al poeziei, ci determină întreaga tonalitate, piciorul de vers și rima poeziei, încât autorii compuneau întâi această *jarcha*, apoi – celelalte cuplete. Au fost descoperite până în prezent vreo 70 de *jarchas*, scrise în limba veche spaniolă și conținând doar un cuvânt-două în arabă. *Jarcha* reprezintă, de obicei, partiția feminină, jelea fetei înșelate sau abandonate de iubitul ei, pe când întreg *muvasah*-ul este compus ca din partea bărbatului. *Jarcha* contrastează, în general, cu cupletele *muvasah*-ului din punctul de vedere al mijloacelor artistice, înrudindu-se cu stilistica poeziei populare și asemănându-se unor specii ale liricii populare, cum ar fi, de exemplu, cele numite „cántigas de amigo”. Descoperirea acestor *jarchas*, compuse în limba veche spaniolă, vorbește despre vechimea acestor poezii, care reprezintă, poate, cele mai timpurii modele de lirică populară din

Europa. Până nu demult, cele mai vechi erau considerate creațiile, în limba provensală, ale lui Guiliem de Aquitania. Astfel, s-a demonstrat că cele mai vechi *jarchas* în limba veche spaniolă au fost compuse cu treizeci de ani înainte de nașterea lui Guiliem de Aquitania, considerat autorul celor mai arhaică poeme, compuse în limba provensală, care s-au păstrat și au ajuns până la noi. Un rol asemănător cu *muvasah*-ul l-a jucat și specia numită *zejal*, considerată, de asemenea, model de sistem poetic amestecat.

Particularitățile artistice și prozodice. Lirica populară spaniolă, cântecele populare, ca și vestitele balade populare (*romances*), asupra cărora a exercitat o influență considerabilă, constituie un adevărat tezaur al poporului spaniol. Aceste cântece populare au fost adunate pe parcursul secolelor de diferite generații de folcloriști și editate sub formă de canționiere și antologii, ajungând până în zilele noastre, fiind interpretate de numeroși cântăreți. Ele exprimă sufletul poporului, emană energie dătătoare de viață, constituind un semn distinctiv al națiunii spaniole. Cunoscutul istoric și filolog spaniol Ramón Menéndez Pidal evidențiază două forme ale liricii vechi din Peninsula Iberică: galiciano-portugheză și castiliană. Dacă prima se caracterizează prin strofe paralelistice, completate de un refren, iar expresia ei, de o monotonie grațioasă, se datorează repetițiilor continue, cea castiliană are la bază un *villancico* inițial, glosat în strofe, la sfârșitul lor repetându-se, de regulă, ca un refren, o parte sau întregul *villancico*. Acest *villancico* constituie ceea ce Menéndez Pidal numea elementul tradițional, care nu se schimbă, spre deosebire de elementul popular, supus modificărilor de-a lungul vremii.

Lirica populară spaniolă se distinge printr-un șir de particularități. Ea este lapidară, concentrată, condensată, scurtă, dar foarte expresivă. Ea spune mult, dar prin cuvinte puține. Fondatorul folcloristicii spaniole Antonio Machado Alvarez, tatăl cunoscuților poeți Antonio Machado și Manuel Machado, formulase poetica liricii

populare spaniole astfel: „Decir más en menos palabras”. Poezia populară ocolește elocința, evită lungimile, ea tinde să exprime cât mai direct, sincer și scurt, sentimentul pur, adesea prin intermediul unei fraze parcă neterminată, frânte, aluzive, dar care spune totul. Lirica populară nu agreează evenimentul sau întâmplarea, ci destinul, nu insistă asupra detaliilor sau desfășurării evenimentelor, pe care le exprimă printr-o aluzie sau prin stările sufletești ale omului. Lirica populară spaniolă vorbește prin tăcere, cântecul popular parcă e fără cuvinte, doar din gemete și suspine, dar cât de multe spune!.. Cântecul popular vechi nu abundă în metafore, ci în simboluri, ele exprimă sentimentele simplu și direct, drept în față, cum se spune, fără ocolișuri, dar în limitele unei „canonicități populare”.

În ceea ce privește metrica liricii populare spaniole, s-ar putea spune că aceasta nu se supune unor reguli precise – ea este neregulară, piciorul de vers e foarte variat, de lungimi diferite. Un rol important îl joacă contopirea vocalelor de la sfârșitul unui cuvânt și începutul celui alt, formând o singură silabă. Strofele sunt de două, trei și patru versuri, uneori cele de trei și cu cele de patru versuri constituind o strofă din șapte versuri. Nu lipsește rima, dar pentru poezia populară spaniolă este caracteristică asonanța, care a devenit și o particularitate a poeziei culte.

Asemănări și analogii între lirica populară spaniolă și cea românească. Lirica populară se caracterizează printr-un șir de particularități asemănătoare, care pot fi explicate din punct de vedere tipologic ca fiind rezultatul unor asemănări ale condițiilor sau bazei sociale în care această poezie a fost creată. Asemănările tipologice nu exclud însă un șir de alte particularități caracteristice liricii fiecărui popor.

Astfel, și la spanioli, și la români atestăm o mare varietate tematică a liricii populare – ambele popoare au creat cam aceleași specii: cântece de dragoste, cântece țărănești și muntenești, cântece de drumetie, de muncă, de veselie, de nuntă, de glumă etc. Există

însă și unele forme cu specific național: la spanioli – cântecele de mai sau *jarchas*, la români – cântecele de jale sau de dor, dar elemente ale acestora pot fi atestate și în alte specii. Există un amplu studiu al lui Al.Popescu-Telega despre mai multe asemănări și analogii în folclorul român și cel iberic – însă, deși autorul se referă preponderent la diverse legende, credințe, superstiții, datini și obiceiuri, vedem că nu lipsesc referințele la lirica populară. Astfel, vorbind despre motivul cucului și al turturicii, Al.Popescu-Telega scrie că, „pe de o parte, cucul, socotit pretutindeni pasăre aducătoare și ghicitoare de noroc, și turturica, simbol de singurătate și pribegie, inspiră aceleași credințe, dacă nu universale, cel puțin europene; pe de altă parte, invocările adresate cucului de spanioli și români, ca și cântecul turturicii, par traduceri populare dintr-o limbă în alta”. După ce aduce mai multe exemple concrete, autorul ajunge la concluzia conform căreia cucul „este, poate, pasărea cea mai cântată din amândouă liricile populare neolatine”.

Receptarea poeziei populare spaniole în spațiul cultural românesc. În general, receptarea poeziei populare spaniole în străinătate s-a intensificat, îndeosebi, în epoca romantismului, datorită interesului romanticilor pentru Spania și pentru cultura ei. Aceștia au început să traducă și să se inspire din poezia populară spaniolă, să o popularizeze în lume. În limba română primele traduceri din lirica populară spaniolă le datorăm junimistului și hispanistului Ștefan Vârgolici. În câteva numere ale „Convorbirilor literare”, dar și în alte publicații periodice ale vremii, el a oferit cititorului român o seamă de „cântece populare spaniole”, tălmăcite direct din spaniolă, plasate alături de poezii populare românești – alăturare prin care revista le sugera cititorilor prezența unor analogii de teme, motive, procedee, atmosferă, expresii între creațiile folclorice ale celor două popoare neolatine. Se putea remarca, bunăoară, preponderența temei iubirii în toată varietatea de situații și ipostaze: admirația pentru frumusețea fizică a iubitei, reproșul

adresat infidelei, dorul pentru iubitul plecat, jalea iubirii neîmpărtășite, variante ale motivului *carpe diem*, comuniunea sentiment-natură ș.a. Al.Popescu-Telega includea, în volumul *Lecturi romanice* (1939), și un amplu studiu dedicat liricii populare spaniole, în special speciei *copla*, autorul traducând el însuși mai multe *coplas* pe care le analizează cu multă pasiune. „Fiecare coplă populară spaniolă constituie o dramă în miniatură”, menționează hispanistul român, considerând că lirica populară spaniolă este „dramatică în formă și lirică în intenții”, deoarece scena, odată sfârșită, rămâne să vibreze emoția, care nu se stinge, ci se adâncește pe măsură ce se dezvăluie, în mintea noastră, semnificația internă și sufletul liric al *coplei*. Autorul evidențiază și alte aspecte ale liricii populare spaniole: sugestivitatea și ușurința pentru metaforă, bogăția ei de imagini etc. Studiul lui Al.Popescu-Telega reprezintă unul dintre puținele studii românești, în care lirica populară spaniolă este prezentată într-o formă atât de amplă și atât de pasionantă.

Sarcini și subiecte pentru seminar

Pregătiți o relatare despre romanizarea Peninsulei Iberice și consecințele ei.

Prezentați pe scurt invazia germanică și consecințele ei.

Caracterizați succint invazia arabă și reconquista.

Evidențiați particularitățile specifice ale Evului Mediu spaniol.

Comentați periodizarea literaturii spaniole medievale.

Caracterizați diversitatea tematică a liricii populare spaniole.

Comentați varietatea speciilor liricii populare spaniole.

Evidențiați particularitățile celor mai reprezentative specii ale liricii populare spaniole (*cántiga*, *copla*, *villancico*, *serranilla*, *villana*, *jarcha* ș.a.) în baza unor poezii citite.

Realizați un comentariu comparat al liricii populare spaniole și românești.

Redactați un eseu despre asemănările dintre lirica populară spaniolă și românească.

Ce cunoașteți despre receptarea liricii populare spaniole în spațiul cultural românesc (rus)?

Bibliografie selectivă

Texte:

Cancionero popular español, Moscú, 1987.

Literatură critică:

CHABÁS J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

DIACONU D. *Lecturi hispanice*, Iași, 1995.

PAVLICENCU S. *Ștefan Vârgolici și literatura spaniolă*, în *Revista de lingvistică și știință literară*, 1993, nr.6, p.83-92.

PAVLICENCU S. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*, III, Chișinău, 1996.

POPESCU-TELEGA Al. *Asemănări și analogii în folclorul român și iberic*, Craiova, 1927.

МЕНЕНДЕС ПИДАЛЬ М. *Избранные произведения*, Москва, 1961.

ПЛАВСКИН З.И. *Литература Испании IX-XV веков*, Москва, 1986.

СМИРНОВ А.А. *Средневековая литература Испании*, Ленинград, 1969.

ТЫНЯНОВА И. *Ветер борьбы народной*, Москва, 1972.

ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

„Mester de juglaría”. Eposul eroic și poemele restaurate

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să caracterizeze figura juglarului medieval și arta lui;
- să definească noțiunea „mester de juglaría”;
- să explice noțiunea de „poem restaurat”;
- să dezvăluie esența teoriilor despre originea și evoluția eposului eroic;
- să comenteze problematica celor mai importante poeme epice restaurate;
- să realizeze o comparație între poemele epice spaniole și cele românești;
- să evidențieze, într-un mic eseu, contribuția lui Ramón Menéndez Pidal la studierea și restaurarea poemelor epice spaniole.

„Mester de juglaría” și arta juglarilor spanioli. În literatura spaniolă din Evul Mediu se evidențiază două forme de creație: una de sorginte populară, numită *mester de juglaría*, provenind de la numele poezilor profesioniști numiți *juglari*, și alta – de factură erudită, numită *mester de clerecía*, de la numele autorilor care erau, de obicei, clericii. Cuvântul *mester* provine de la latinescul *ministerium* (ce înseamnă *minister*, dar și *meserie*, *meșteșug*). Deci, în acest context, *mester* înseamnă un fel sau un tip de creație, de poezie, de literatură. Poezia creată de juglari, care se mai numește și „juglarescă” este, în primul rând, o poezie epică, deși juglarii au compus și poezie lirică. Juglarii spanioli se aseamănă cu jonglorii francezi, spielmanii germani sau scomorohii ruși. Trebuie, totuși, făcută o diferență între juglarii lirici și juglarii epici. Dacă poeții lirici compuneau poeme sau cântece, în care adesea își exprimau sentimentele personale, subiective, juglarii epici povesteau, în poemele lor, despre diferite evenimente istorice sau legendare, fapte de vitejie etc. Juglarii însă nu numai compuneau aceste poeme, dar le

și interpretau, le recitau sau le „îngâneau”, acompaniindu-se la un instrument muzical. Cuvântul „juglar” provine de la latinescul *jocularis, jocular* (ce înseamnă *om glumeț*). Inițial, acești juglari îndeplineau mai multe funcții: mergând din loc în loc, oprindu-se în diferite localități sau castele, ei distrau lumea cu fel de fel de trucuri, acrobații, pantomime, demonstau animale dresate, dansau, dar și interpretau poeme epice despre evenimente importate și eroi legendari. Cu timpul, din rândul lor, s-a desprins o categorie de juglari care doar interpretau poeme epice. Juglarii însă nu repetau, pur și simplu, poemele: în procesul interpretării, ei interveneau în conținutul lor, adăugau sau scurtau anumite episoade, le regrupau, le șlefuiuau, le prelucrau în spiritul viziunii populare asupra evenimentelor relatate sau al categoriilor sociale cărora li se adresau. Astfel, se poate vorbi despre o adevărată artă poetică juglarescă, una care a parcurs o cale îndelungată de perfecționare în funcție de capacitățile și harul artistic al juglarului. Poemele epice spaniole demonstrează grija juglarului pentru armonia sunetelor (versuri legate prin asonanțe reușite și rimele interne în primele emistihuri) și ritmul versurilor (versul popular vechi neregulat, cu un număr schimbător de silabe, prevalând cele având 14 silabe, vers cunoscut și ca „alexandrinul spaniol”), pentru crearea unui șir de epitete constante și efecte stilistice și estetice, prin alternarea timpurilor verbului (imperfectul și perfectul) sau utilizarea vocativului, ce dă în vileag ipostaza juglarului de interpret, în fața unui public ascultător, ș.a. Această artă a juglarului nu a trecut neobservată de cercetătorii poemelor epice spaniole. Amintim doar o lucrare de referință a lui R. Menéndez Pidal: *Poesía juglaresca y juglares* (1924), care poate fi consultată și în ediții mai noi.

Teoriile privind originile și evoluția eposului medieval spaniol. Dacă pornim de la ideea că începuturile oricărei literaturi naționale trebuie căutate în creația populară, rezultă că și literatura spaniolă își are începuturile în creația populară orală, în poezia lirică

populară la care ne-am referit la seminarul precedent. Dar prima mare manifestare literară spaniolă (castiliană) o constituie poemele epice, dintre care s-a păstrat și a ajuns până în zilele noastre doar poemul *Cântarea Cidului*. Alte poeme s-au păstrat doar în fragmente sau în relatări în proză, incluse în diferite cronicile istorice. Incluziunea, în cronicile istorice, a unor relatări în proză ale conținuturilor mai multor poeme epice sugerează că poemele epice erau considerate o formă primară a istoriei.

Una dintre cele mai discutate probleme privind poemele epice medievale este problema originii lor. În epoca romantică, a fost lasată teoria cantilenelor, conform căreia poemele epice medievale (numite în franceză *chansons de geste*, iar în spaniolă – *cantares de gesta*, adică poeme sau cântece despre fapte eroice, de vitejie), ca și cele homerice, au apărut în urma compilării unor poeme lirice ca formă, dar tratând o temă epică, care au existat anterior. Această teorie, aplicată la început explicării originii poemelor epice franceze, a fost extrapolată și asupra poemelor epice spaniole. Însă unii autori spanioli (Amador de los Ríos, Milá y Fontanals) au lansat ideea că baladele populare spaniole („romances”) derivă din dezagregarea sau descompunerea poemelor epice, dar că au existat, probabil, și cântece scurte sau balade anterioare poemelor epice.

Contribuția lui R.Menéndez Pidal. Admițând o anumită influență franceză, Ramón Menéndez Pidal a demonstrat însă că baladele populare spaniole derivă din poemele epice, dar ele nu sunt rezultatul degradării ultimelor, ci reprezintă cele mai reușite fragmente din vechile poeme epice, pe care, cu timpul, juglarii nu le recitau în întregime, ci se opreau la episoadele mai interesante, care atrăgeau atenția publicului ascultător. În procesul interpretării lor ei le-au perfecționat, șlefuiindu-le din punct de vedere artistic.

Pe lângă teoria lui R.Menéndez Pidal despre anterioritatea poemelor epice față de baladele populare, teorie acceptată unanim, există trei teorii despre originea poemelor epice medievale europene.

Se consideră că acestea sunt de origine germanică, franceză sau arabă, teorii incompatibile, la prima vedere, dar complementare, în opinia lui Angel Valbuena Prat, autorul unei foarte cunoscute istorii a literaturii spaniole, care consideră că – fiecare în parte și toate împreună – aceste teorii explică multe particularități ale epicii europene medievale.

Problematica poemelor eroice spaniole. Poemele epice spaniole povestesc despre fapte eroice dintr-un trecut imediat. Din materialul pe care îl oferea istoria națională, juglarii alegeau faptele pe care ei le considerau mai importante și pe care le interpretau din punctul de vedere al poporului, de aceea, problematica poemelor epice eroice spaniole este strâns legată de istoria Spaniei medievale, ceea ce le imprimă un vădit caracter național (lupta împotriva maurilor, numită „reconquista”, conflictele sângeroase dintre feudali, dar și între membrii familiei regale, lupta Castiliei pentru supremație etc.). Astfel, pot fi evidențiate trei teme mari ale poemelor eroice spaniole: tema reconquistei, tema Castiliei, răzmerițele feudale. Aceste teme pot fi urmărite în majoritatea poemelor epice spaniole, dintre care s-a păstrat aproape în întregime doar poemul *Cântarea Cidului*, conținutul celorlalte poeme fiind reconstruit după unele fragmente sau relatări în proză din cronicile istorice de mai târziu. Un rol important în restaurarea vechilor poeme eroice spaniole îi revine lui R.Menéndez Pidal.

Dintre poemele epice restaurate vom insista doar asupra câtorva, având în vedere importanța lor, pentru o mai bună înțelegere nu numai a singurului poem care s-a păstrat – *Cântarea Cidului*, dar și a baladelor populare, derivate ulterior din acestea, precum și a preluării unor teme, motive, personaje din aceste poeme restaurate în literatura spaniolă de mai târziu.

Poemul despre Sancho al II-lea al Castiliei și despre încercuirea Zamorei povestește despre conflictele și lupta dintre copiii regelui Fernando I și despre moartea lui Sancho al II-lea sub

zidurile cetății Zamora, încercuite de acesta. Tema principală a poemului este tema Castiliei, care devine regat independent în secolul al XI-lea, iar, până atunci, fusese în componența regatului León. Pentru prima dată în acest poem apare figura Cidului.

Fernando I, regele Castiliei, al Leonului și Galiciei, cu puțin înainte de moarte, decide să le împartă regatul celor cinci copii: lui Sancho i-a dat Castilia, lui Alfonso – Leonul, lui García – Galicia, iar celor două fete – câte o regiune: Elvirei – regiunea Toro, iar Urracái – regiunea Zamora, obligându-i să jure că își vor respecta reciproc aceste drepturi. Sancho însă, în loc să jure, a „bolmojit” ceva printre dinți, iar, la puțin timp după aceea a pornit un război împotriva fraților și surorilor, dorind să pună mâna pe tot regatul. Astfel, a luat Galicia de la García, pe care l-a băgat la închisoare, apoi a luat Castilia de la Sancho, acesta fugind la Toledo și adăpostindu-se la mauri. Sora sa Urraca însă a opus rezistență și el s-a văzut obligat să adune oști și să asalteze cetatea Zamora, dar nu reușește. Atunci Sancho îi poruncește lui Cid, cel mai viteaz și devotat dintre vasalii săi, să meargă în oraș și s-o înduplece pe Urraca să se predea de bună voie. Cid acceptă, dar nu-i este chiar atât de ușor să îndeplinească porunca, deoarece crescuse împreună cu Urraca în casa înțeleptului ei educator Ariás González și nu dorea s-o jignească. Urraca se bucură când îl vede, dar aflând cu ce scop venise, îl dă afară. Zamoranii își apără cu abnegație orașul, asaltul durează șapte ani. Ariás González o îndeamnă pe Urraca să cedeze, dar unul dintre cavaleri Vellido Dolfos pune la cale omorul regelui Sancho. Prefăcând-se că s-a încăierat cu fiii lui Ariás González, Vellido Dolfos fuge de aceștia și – căutând salvare –, iese din cetate și vine la Sancho, propunând să-i arate o poartă ascunsă, prin care se poate pătrunde în cetate. Amândoi se pornesc spre zidurile cetății. În zadar încearcă un cavaler zamoran onest să-l prevină pe Sancho de primejdie, regele se încrede în Vellido Dolfos, care pânđește momentul potrivit și îl omoară, îndreptându-se în fugă după aceasta

spre porțile orașului. Cid îl observă și încearcă să-l ajungă din urmă pe trădător, dar acesta reușește să se strecoare în cetate. Înainte de a-și da sufletul, Sancho se căiește că nu a îndeplinit porunca tatălui său și roagă să i se spună fratelui Alfonso că cere să-l ierte și când se va întoarce de la mauri să-l ia în slujbă pe Cid. Castilienii cer răzbunare, dar lupta dintre cavalerul Diego Ordóñez și cei cinci fii ai lui Arías González nu se încheie cu victoria niciuneia dintre părți. Între timp, Alfonso află de moartea fratelui său și vine de la Toledo, fiind proclamat rege de leonezi și de castilienii. Numai Cid nu a dorit să-i sărute mâna noului rege, insistând ca acesta să jure că nu a fost implicat în moartea lui Sancho. Alfonso jură, dar nu-i mai întinde mâna lui Cid, urându-l de moarte. Cu aceasta se încheie acest poem, prefigurând parcă poemul *Cântarea Cidului*, care începe cu izgonirea lui Cid din porunca regelui Alfonso. Deși conține unele abateri de la adevărul istoric privind moartea lui Sancho și jurământul lui Alfonso, poemul a fost compus în mediul alimentat de sentimente patriotice al Castiliei, care devenise bastionul reconquistei, iar figura lui Cid este ridicată la rang de erou legendar național.

Poemul despre Rodrigo sau Tinerețea Cidului. În acest poem, al cărui conținut a fost reconstruit după relatările în proză din cronicile istorice, se povestește despre tinerețea lui Cid, numele lui adevărat fiind Rodrigo (Ruy) Díaz de Vivar, supranumit Cid (*Sidi* în arabă înseamnă „stăpân”), după ce i-a învins pe mai mulți conducători de oști mauri, care l-au numit stăpânul lor. Acțiunea are loc în timpul domniei lui Fernando I. Conte Diego Laínez, tatăl lui Rodrigo, se ceartă cu contele Gómez de Gormaz. Tânărul Rodrigo ia apărarea tatălui și îl ucide pe Gómez de Gormaz. Jimena, fiica acestuia, i se plânge regelui și cere ca Rodrigo să fie pedepsit, dar regele se teme că toți castilienii vor fi de partea lui Rodrigo. Atunci Jimena îi cere lui Rodrigo să se însoare cu ea. Chemat de rege, Rodrigo vine la palat, se poartă necuviincios, dar acceptă, însă spune că nu se va atinge de ea până nu va săvârși cinci fapte eroice. El luptă împotriva

maurilor, apoi împotriva francezilor, câștigând faima unui adevărat erou. Acest poem a fost compus mai târziu și reflectă altă realitate, când feudalii se opuneau puterii regale, ceea ce se observă și în felul cum este prezentat Rodrigo.

Poemul despre regele don Rodrigo și prăpădirea Spaniei evocă evenimentele care au precedat invazia maurilor, când Spania se afla sub dominația vizigoților. În Toledo, capitala regilor vizigoți, era un castel vrăjtit, numit „casa lui Hercule”, unde nu avea voie să intre nimeni, nici chiar regii Spaniei. Dar don Rodrigo, ultimul rege vizigot, a îndrăznit să intre și a găsit acolo o ladă, în care, pe o pânză, erau reprezentate niște chipuri asemănătoare cu musulmanii. Inscripția de pe pânză spunea că, dacă cineva va deschide lada și va vedea chipurile de pe pânză, țara lui va fi cucerită de aceștia. Însă don Rodrigo nu a acordat atenție acestui lucru și a poruncit să fie adunate armele din toată țara și să fie făcute din ele unelte agricole. După aceasta, don Rodrigo a sedus-o pe Cava, frumoasa fiică a lui don Julián, comandantul cetății Ceuta. Cuprins de furie, acesta a hotărât să se răzbune pe rege și a deschis porțile cetății, prin care maurii (așa se numeau arabii care au cucerit Spania) au intrat liber și în curând au cucerit aproape toată Spania. Moartea lui don Rodrigo este prezentată în mod diferit în versiunile restaurate ale poemului: fie că a murit în luptă cu maurii, fie că s-a retras în munți, fiind sfâșiat de fiare, fie că a fugit în Portugalia, unde s-a spovedit unui pustnic și, pentru a-și salva sufletul, a fost nevoit să se arunce într-o groapă, plină cu șerpi, care l-au mâncat de viu. În poem atestăm motive de origine arabă („casa lui Hercule” sau seducerea Cavei), preluate din cronicile orientale, dar și motive creștine (groapa cu șerpi). Juglarii însă au prelucrat evenimentele în așa fel, ca să motiveze cucerirea Spaniei de către mauri.

Poemul despre cei șapte infanți de Lara. Întâmplările din acest poem au avut loc în secolul al X-lea. La nunta lui Ruy Velásquez și a doânei Lambra, care era rudă cu contele de Castilla, a venit și sora

mirelui, doña Sancha cu soțul ei Gonzalo Gustios și cu cei șapte fii ai lor, infanții de Lara (pe atunci infanți erau numiți nu numai copiii regelui, ci și cei din familiile de viță nobilă). Gonzalo González, cel mai mic și cel mai înfocat dintre feciori, s-a ciondănit cu un alt nobil, favoritul doșnei Lambra, și, de ciudă, l-a ucis. Doña Lambra s-a simțit jignită și i-a cerut soțului să se rezbune. Ruy Velásquez l-a lovit pe tânăr și numai intervenția tatălui său Gonzalo Gustios a pus capăt conflictului. Dar doña Lambra a prins ură pe nepoții soțului. După aceasta, când Gonzalo González a dorit să-și scalde calul în râu, s-a dezbrăcat până la izmene, iar doña Lambra l-a văzut și a crezut că acesta a vrut astfel s-o insulte. Ea i-a poruncit unei slugi să umple un bostan cu sânge și l-a aruncat în Gonzalo González, lucru care, în acele vremuri, era considerat drept mare ofensă. Sluga a îndeplinit porunca și repede s-a ascuns sub mantia ei, dar Gonzalo González l-a scos de acolo și l-a omorât chiar în fața doșnei Lambra. După aceasta, chiar dacă s-au împăcat, Ruy Velásquez a hotărât să se răzbune. El l-a rugat pe tatăl infanților să-i ducă o scrisoare prietenului său Almanzor la Córdoba, iar în scrisoare îi porunca aceluia să-l omoare pe Gonzalo Gustios. Însă lui Almanzor i-a fost milă și nu l-a ucis, ci doar l-a încarcerat. După aceasta, Ruy Velásquez i-a invitat pe infanți să participe la o incursiune pe pământurile ocupate de mauri. Când au ajuns la graniță, maurii i-au înconjurat și i-au prins, infanții dându-și seama că au fost trădați de Ruy Velásquez. Maurii le-au tăiat capetele, le-au pus într-un sac și i l-au dat lui Almanzor, care l-a dus tatălui infanților. Urmează una dintre cele mai dramatice scene: Gonzalo Gustios își deplânge fiii, luându-le pe rând capetele și apreciindu-le calitățile. Almanzor a trimis-o în temniță și pe sora sa necăsătorită ca să-l aline pe bietul Gonzalo Gustios. Maura îi propune să-i nască un copil care să-l răzbune. Gonzalo Gustios îi lasă o jumătate dintr-un inel, semn după care copilul avea să-și recunoască tatăl. După aceasta Almanzor l-a lăsat să plece. Întors acasă, a mai trăit mult timp cu soția sa doña Sancha, deplângându-și

feciorii și ajungând orb de atâta plâns. Iar Ruy Velásquez îi luase toate pământurile. În acest răstimp, maura a născut un fecior, pe care l-a numit Mudarra. Fiul a crescut și a venit la tatăl său, care l-a recunoscut după jumătatea inelului ce se potrivește exact cu cealaltă jumătate. Doña Sancha îl iartă pe Gonzalo Gustios pentru că o înșelase și amândoi hotărăsc să-l înfieze pe Mudarra. După aceasta, Mudarra asaltează castelul lui Ruy Velásquez, pe doña Lambra o arde pe rug, iar pe Ruy Velásquez îl sortește unei execuții chinuitoare. Nu este exclus că poemul să se fi întemeiat pe niște fapte concrete, caracteristice pentru Evul Mediu timpuriu, care mai păstrase unele rămășițe ale obiceiurilor și modului de viață primitive.

Poemul despre contele Fernán González a fost reconstruit după o prelucrare mai târzie. În poem se povestește cum regele Leonului Sancho Ordóñez l-a chemat la palat pe contele Fernán González, care se proslăvise în luptele împotriva maurilor. Contele nu prea dorea să se ducă și să-i sărute regelui mâna, dar hotărăște să se ducă pe un superb cal arăbesc și cu un șoim, pe care regele i-a admirat atât de mult, încât contele Fernán González era dispus să îl dăruiască, dar regele ținea cu tot dinadinsul să-i cumpere. Fernán González se învoiește, dar pune o condiție: regele trebuie să-i plătească un preț nu prea mare, dar într-un anumit termen, iar cu fiecare zi întârziată prețul avea să se dubleze. Regele a luat calul și șoimul, însă de promisiune a uitat. Când se întoarce acasă, Fernán González este prins și întemnițat din porunca reginei, care dorea să-și răzbune fratele, pe care contele Fernán González îl omorâse. Ea îi propune s-o ia de soție pe nepoata sa doña Sancha, prințesa de Navarra. Fernán González acceptă, dar când ajung în Navarra, este prins și întemnițat. Doña Sancha pătrunde pe ascuns în temniță și îl obligă să promită că se va căsători cu ea, după aceasta îl scoate în lanțuri din temniță și fug în Castilla. Pe drum întâlnesc un preot care se îndrăgostește de doña Sancha, dar contele îl omoară când acesta încearcă s-o seducă. După care, cu un grup de castilieni purtând o statuie din piatră a lui

Fernán González, pornesc să-și elibereze contele. Ei îl scot din lanțuri și contele se însoară cu doña Sancha. După un timp, regele Leonului îl cheamă din nou pe conte la palat, iar când acesta sosește, îl întemnițează. Și, iarăși, îl salvează doña Sancha. Ea pătrunde în temniță, îmbrăcată în haine de pelerin, îi dă contelui hainele sale și el iese liber din temniță. Peste un timp, regele o eliberează și pe doña Sancha. Fernán González îi trimite regelui o scrisoare, amintindu-i că trebuie să-i întoarcă datoria, dar acesta refuză. Atunci Fernán González atacă Leonul și îl pârjolește. Pentru a pune capăt prăpădului, prelații regatului pun la cale o întâlnire între cei doi. Regele recunoaște că nu-i poate întoarce contelui datoria, care atinsese o cifră colosală. În loc de achitare, regele Leonului consimte să acorde Castiliei independență deplină. După cum se poate observa, materialul istoric a fost prelucrat în spirit patriotic, castilian, juglarul dorind să scoată în relief importanța Castiliei în lupta împotriva maurilor și în destinul istoric al țării.

Printre alte poeme reconstruite, amintim poemul despre Garcí-Fernández, fiul lui Fernán González, poemul despre Bernardo del Carpio, poemul despre contesa trădătoare și contele Sancho García ș.a.

S-a mai păstrat un fragment, descoperit de R.Menéndez Pidal, din poemul *Roncesvalles*, care este o prelucrare a poemului eroic francez *Cântecul lui Roland*.

Având în vedere teoria lui R.Menéndez Pidal, din aceste poeme epice, fie păstrate în întregime, cum este *Cântarea Cidului*, fie în fragmente, ca *Rodrigo* sau *Roncesvalles*, fie reconstruite sau restaurate după cronicile istorice, derivă cunoscutele balade populare spaniole, printre care găsim balade despre Rodrigo, despre Cid, despre cei șapte infanți de Lara, despre regele don Rodrigo, despre Fernán González și Bernardo del Carpio etc. Problematika poemelor și a baladelor, derivate din acestea, anumite teme și motive prezente în ele, un șir de personaje vor fi preluate și reinterpretate de mai

multe generații de scriitori nu numai spanioli, dar și străini, de mai târziu, mai ales în epoca clasicismului și a romantismului.

Sarcini și subiecte pentru seminar

Cine era în Spania medievală juglarul?

Explicați noțiunea „mester de juglaría”.

Caracterizați esența teoriilor despre originea și evoluția eposului eroic spaniol.

Comentați problematica poemelor epice eroice spaniole.

Relatați conținutul celor mai importante poeme epice eroice restaurate.

Realizați o comparație între poemele eroice spaniole și cele românești.

Redactați un eseu despre contribuția lui Ramón Menéndez Pidal la studierea eposului eroic medieval.

Bibliografie selectivă

Literatură critică:

CHABÁS J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

PAVLICENCU S. *Caiet de studiu la istoria literaturii universale. Antichitatea și Evul Mediu*, Chișinău, CEP USM, 2003 (sau Chișinău, Litera, 2004).

МЕНЕНДЕС ПИДАЛЬ М. *Избранные произведения*, Москва, 1961.

ПЛАВСКИН З.И. *Литература Испании IX-XV веков*, Москва, 1986.

СМИРНОВ А.А. *Средневековая литература Испании*, Ленинград, 1969.

ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

„Cântarea Cidului” – primul monument al literaturii spaniole

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să evidențieze problemele principale abordate în poem;
- să caracterizeze compoziția poemului;
- să comenteze valoarea istorico-documentară a poemului;
- să compare Cidul epic cu Cidul istoric;
- să caracterizeze personajele poemului;
- să demonstreze caracterul democratic al poemului;
- să identifice particularitățile artistice ale poemului;
- să caracterizeze metrica poemului;
- să redacteze un eseu despre arta poetică a juglarului în poem;
- să realizeze o comparație între limba poemului și limba spaniolă contemporană.

Compoziția și problematica poemului. *Cântarea Cidului* este singurul poem epic eroic spaniol medieval care s-a păstrat și a ajuns până în zilele noastre. Poemul a fost publicat în 1779 după un manuscris de la începutul secolului al XIV-lea. S-a păstrat numele copistului – Per (Pedro) Abbat. Nu este exclus că anumite cântece de vitejie despre faptele eroice ale Cidului să fi fost compuse încă în timpul vieții lui, iar, ulterior, pornind de la ele, un juglar anonim a compus poemul pe la mijlocul secolului al XII-lea. Poemul conține 3735 de versuri, având unele lacune la început și la mijloc, aceste versuri fiind restabilite după alte surse. Astăzi se consideră că poemul a fost compus în jurul anului 1140. *Cântarea Cidului* evocă lupta spaniolilor împotriva maurilor, care cucerise aproape toată Spania, la începutul secolului al VIII-lea. Lupta pentru recucerirea teritoriilor ocupate de mauri a fost numită *reconquista*. Poemul spaniol povestește despre faptele eroice ale unui personaj istoric, Rodrigo Díaz de Vivar, supranumit de mauri *Cid* (de la un cuvânt

arab ce înseamnă „domn”, „stăpân”), care a trăit în a doua jumătate a secolului al XI-lea și își are mormântul în orașul Burgos.

Poemul este compus din trei părți, pe care cercetătorii le-au numit cânturi sau cântece: *Cântecul pribegiei* (*El destierro*), *Cântecul nunților* (*Las bodas de las hijas del Cid*) și *Ocara din pădurea Corpes* (*La afrenta de Corpes*). Compoziția poemului demonstrează măiestria juglarului, toate evenimentele descrise fiind supuse dezvoltării treptate a caracterului personajului principal, care își redobândește bunul său nume și onoarea familiei. Autorul anonim înlănțuie armonios evenimentele, asigurând un ritm specific desfășurării acțiunii prin selectarea unor episoade-cheie pentru fiecare dintre cele trei părți.

În primul cânt se descrie plecarea din Castilia, din ordinul regelui Alfonso, a eroului principal Rodrigo (Ruy) Díaz de Vivar, supranumit Cid sau El Campeador (Stăpânul câmpului de luptă), trecând cu un mic detașament de oșteni fideli prin orașul Burgos, unde găsește toate porțile închise, pentru că regele poruncise ca nimeni să nu-i ofere adăpost. Cid face rost de bani pentru a-și înarma oștenii, amăgindu-i pe doi cămătari evrei, apoi își ia rămas bun de la soția Jimena și cele două fiice, Elvira și Sol, adăpostite în mănăstirea San Pedro de Cardeña. Cid luptă cu maurii, repurtând mai multe victorii și adunând în jurul său tot mai mulți oșteni. Bunurile capturate de la mauri le împarte oștenilor, iar o parte din ele o trimite regelui. Cid luptă împotriva contelui de Barcelona, învingându-l și luându-l prizonier, iar apoi îi dăruiește libertatea.

În cântul al doilea se povestește despre luarea Valenciei, despre distrugerea armatei regelui Yusuf din Maroc. Veștile despre vitejia și victoriile Cidului agung la urechile regelui, darurile primite după fiecare izbândă îl înduioșează și acesta decide să se împace cu Cid, permițându-i să-și ia familia la Valencia. Cid se întâlnește cu regele, care îi propune să-și mărite fiicele cu infanții de Carrión. Cid acceptă, deși nu din toată inima. El le dăruiește viitorilor generi două

săbii, Colada și Tizona, și cântul se încheie cu descrierea nunților celor două fiice ale Cidului.

Cântul al treilea începe cu descrierea ginerilor lui Cid, care s-au dovedit a fi niște lași și fricoși, iar după episodul cu leul, pe care oștenii lui Cid l-au lăsat să iasă din cușcă, de i-a băgat în sperieți, spre amuzamentul tuturor, infanții de Carrión hotărăsc să se răzbune. Sub pretextul că vor să le prezinte rudelor pe tinerele lor neveste, ei pleacă, iar agungând în stejărișul de lângă Corpes, descalcă și își bat nevestele, lăsându-le legate de niște copaci. S-ar fi prăpădit sărmanele, dacă un nepot al lui Cid nu s-ar fi pornit pe urmele lor, care le-a găsit și le-a salvat. Cid cere dreptate, regele convoacă Cortes-urile și Cid triumfă, în cele de urmă, iar pe fiicele lui le cer de neveste prinții de Navarra și de Aragón.

Poemul *Cântarea Cidului* ilustrează cât se poate de bine problematica eposului eroic medieval, în general. Cele trei teme principale ale epicii medievale (apărarea patriei și lupta împotriva dușmanilor din afară, slujirea cu credință a regelui de către supuși și răzmerițele feudale) sunt dezvăluite pe larg de juglarul anonim, acesta îmbinându-le armonios în jurul eroului legendar al reconquistei, în care rolul hotărâtor l-a jucat Castilia, astfel conturându-se o temă nouă: hegemonia Castiliei în lupta împotriva maurilor. Cid se manifestă ca patriot, ca vasal fidel regelui, dar și ca feudal în conflict cu alți feudali (infanții de Carrión).

Cidul epic și Cidul istoric. Personajul principal al poemului este o figură istorică, de aceea trebuie făcută o distincție între Cidul istoric, personalitate istorică, așa cum a fost în realitate, pornind de la documentele istorice, și Cidul epic, așa cum apare zugrăvit în poem. Numele lui adevărat este Rodrigo Díaz de Vivar. Se consideră că s-a născut pe la 1040, într-o familie de nobili castilieni. A săvârșit primele fapte de vitejie fiind în slujba infantelui don Sancho, fiul regelui Fernando I, după a cărui moarte rege al Castiliei a devenit Sancho, care îl face pe Rodrigo „alférez”, adică stegarul și spadasinul

său, cu alte cuvinte, – comandant al tuturor oștirilor regale. Rodrigo participă la diferite campanii militare, luptă împotriva maurilor, câștigându-și supranumele „Cid” și „Campeador”, dar și împotriva fraților și surorilor lui Sancho. După moartea lui Sancho, rege devine Alfonso, căruia Cid îi ceruse să jure că nu a fost implicat în moartea fratelui său. Așa s-ar putea explica ura lui Alfonso față de Cid. Dar mai există o cauză, poate mult mai importantă: Alfonso fusese anterior rege al Leonului și, când a devenit rege al Castiliei, favoriții săi erau mai mult reprezentanți ai nobilimii leoneze (de exemplu, infanții de Carrión), iar Cid era din nobilimea castiliană. „Alfériz” acum este numit nobilul leonez Diego Ordóñez. Alfonso încercase să se împace cu Cid, i-o dădu de nevastă pe verișoara sa Jimena, fiica contelui de Asturia, dar neprietenii lui Cid și favoriții lui Alfonso îl unelteau, învinuindu-l că a făcut incursiuni în teritoriile ocupate de regele maur din Toledo, aflat sub ocrotirea lui Alfonso, și acesta din urmă decide să-l exileze din Castilia în 1081. Fiind desțărât, Cid, cu oștenii care l-au urmat, a fost în slujba mai multor regi spanioli și mauri, i-a învins cu o oaste de 3000 de persoane pe almoravizi cu o armată de 150 de mii de persoane. Cid intenționa să elibereze întreaga Spanie, dobândindu-și faima de lider al reconquistei și erou național, iubit de popor, care îl numea „Cidul meu”. De aceea poemul se intitulează în spaniolă „Cantar de mío Cid”. Cidul real a fost deci nu numai un erou național, dar și un feudal aspru. Cid s-a bucurat de o mare popularitate și încă fiind în viață a devenit protagonistul multor cântece de vitejie, iar pe la 1140 un juglar anonim a compus în baza acestor cântece poemul *Cântarea Cidului*.

Cidul epic reia, în linii mari, trăsăturile Cidului istoric, dar nu pe toate, adică unele sunt omise, iar altele, exaltate, fiind prea scoase în evidență. Juglarul, ca expresie a viziunii poporului asupra vieții, a dorit să creeze un personaj în care poporul să-și regăsească idealul. De aceea, Cidul epic se deosebește în mai multe privințe de Cidul istoric. În poem, Cid apare ca un luptător viteaz împotriva maurilor,

ca un adevărat patriot, ca un erou național al reconquistei. Poetul anonim evidențiază în chipul Cidului doar trăsăturile pozitive, omițându-le pe cele negative, încât s-ar părea că Cidul epic este idealizat. Dar, de fapt, nu este vorba de idealizare, care ar presupune și atribuirea unor calități pe care Cidul istoric nu le-a avut. Mai curând, am putea vorbi de democratizarea Cidului, care apare în poem așa cum și-a dorit să-l vadă poporul, ca întruchipare a luptei pentru eliberarea țării de mauri. Tocmai de aceea în poem aproape că lipsesc trăsăturile aristocratice, inclusiv cavalești, ale Cidului. Cavalerismul a apărut mai târziu în Spania, unde, pe primul plan, era lupta de eliberare de sub dominația arabă, unde cavalerul trebuia să fie, în primul rând, un bun oștean și patriot. Așadar, Cid întrunește mai mult trăsăturile pe care poporul le apreciază în activitatea lui, pe cele de patriot și de slujitor fidel al regelui, iar cele aristocratice, ale unui feudal tipic pentru acea vreme (de exemplu, cruzimea lui Cid în anumite împrejurări, cum arată izvoarele istorice), sunt omise sau atenuate la maximum. În aceasta și constă nu numai democratismul personajului, care nu se deosebește aproape cu nimic de oștenii săi, alături de care luptă cot la cot, împarte bucuriile și necazurile, dar și democratismul poemului, în general, ca viziune populară și realistă asupra evenimentelor, exprimată de poetul anonim, ce concentrează uneori evenimentele (trei încercări de împăcare a regelui Alfonso cu Cid sunt reduse doar la una, iar uneori succesiunea evenimentelor este alta decât cea istorică). Spre deosebire de alți eroi ai poemelor epice (bunăoară, Roland din poemul francez *Cântecul lui Roland*), Cid este prezentat mult mai amplu. El este nu numai un bun patriot și vasal, dar și un soț exemplar, un tată grijuliu. Cid este înzestrat cu mult mai multe trăsături (patriot înflăcărat, supus și slujitor fidel al regelui, soț, tată, om hâtru sau îndârjit și de neînduplecat, precaut și rațional sau aspru și generos, în funcție de circumstanțe) decât protagoniștii altor poeme epice medievale europene.

Personajele poemului. Juglarul conturează cu măiestrie nu numai chipul eroului principal, dar și pe cele ale altor personaje. Ca și în cazul lui Cid, celelalte personaje își dezvăluie caracterul nu prin vorbe sau caracterizări din partea autorului, ci prin fapte, prin acțiuni. Dacă Cid întruchipează idealul eroului epic, în ansamblu, celelalte personaje sunt înzestrate doar cu unele dintre acestea, prevalând una, dominantă, care devine formulă de caracterizare sau ceea ce Hegel numea „epitet invariabil (sau constant) al epopeei”. Așa cum despre Cid se spune în poem că este cel „care spada în ceas bun la brâu și-a încins”, „cel care-n ceas bun s-a născut” sau cel cu „barbă superbă”, cu „splendidă barbă”, cu „falnică barbă”, despre Alvar Fáñez se spune, de exemplu, că este „mâna dreaptă” a Cidului, „lance de neînving”, Martín Antolinez rămâne mereu un „burgalez”, un „burgalez temerar”, iar Per Bermúdez un „tăcut” etc. În general, juglarul nu excelează în caracterizări ample, creionând doar câteva trăsături laconice, dar esențiale pentru fiecare personaj, care se întipăresc în memorie. Același lucru se referă și la puținele personaje feminine (doña Jimena, soția lui Cid, și fiicele sale doña Elvira și doña Sol). Însă, în timp ce personajele din anturajul Cidului trezesc simpatie, chiar și atunci când sunt marcate de ironie sau umor, cele din grupul neprietenilor (contele de Barcelona, infanții de Carrión) sunt antipatice, excelând în calități negative: lașitate, egoism, îngâmfare, lăudăroșenie, viclenie. Acesta este punctul de vedere al juglarului, al oamenilor simpli din popor, despre reprezentanții categoriilor sociale de sus. Excepție face regele, față de care poporul avea o atitudine aparte, el întruchipând dreptatea supremă – de la el omul simplu aștepta dreptate și apărare în fața samavolniciei feudalilor și amenințărilor din partea dușmanilor din afară. În poem, capătă un caracter democratic și slujirea fidelă regelui. Uneori, juglarul încerca să redea și unele aspecte ale universului interior al personajelor.

Realismul poemului. Poemul *Cântarea Cidului* se evidențiază prin veracitatea descrierii evenimentelor și a personajelor, prin realismul său incontestabil. Abaterile de la adevărul istoric sunt puține, poemul fiind compus pe urmele proaspete ale evenimentelor relatate. În poem lipsesc elementele fantastic și hiperbolic, poemul evidențiindu-se prin exactitate istorică și geografică. Evenimentele descrise în poem corespund realității istorice, majoritatea personajelor poemului nu sunt inventate, au fost persoane reale, atestate în documentele istorice referitoare la această epocă. Sunt redată exact denumirile geografice și rutele campaniilor militare, cetățile și orașele, pe unde trec sau se opresc Cidul și oastea sa. De asemenea, lipsesc aproape total motivele creștine și religioase, juglarul prezentând lucrurile în mod veridic, firesc, în limitele posibilităților reale ale omului.

Particularitățile artei juglărești. Autorul anonim al poemului, juglarul, face dovada unui simț artistic de netăgăduit, care se manifestă în felul cum este construit poemul (trei părți, fiecare parte caracterizându-se printr-un ritm și printr-o tonalitate ale narațiunii în concordanță cu evenimentele descrise), în prezentarea exactă, cumpătată, realistă a evenimentelor, fără exagerări sau înfrumusețări, în caracterizarea laconică, dar convingătoare, a personajelor și a lucrurilor ce le înconjoară, în mânuirea cu virtuozitate a metricii și a unui întreg arsenal de procedee și mijloace artistice, care alcătuiesc o adevărată artă poetică juglărescă. Juglarul apelează mai des la epitete, mai puțin la metafore, dar când acestea apar, sunt de o expresivitate deosebită. Alternarea timpurilor verbului creează efecte stilistice și estetice. Prezentul istoric dă în vileag caracterul recitativ al poemului, compus în versuri neregulate, prevalând cele de 14 silabe (așa-nimitul alexandrin spaniol), unite prin asonanțe, deși nu lipsește nici rima, uneori cea internă, în primele emistihuri.

Valoarea istorico-documentară a poemului. Ca și multe alte opere literare vechi, *Cântarea Cidului* prezintă interes nu numai

pentru filologi, dar și pentru istorici, etnografi, folcloriști. Compus pe urmele proaspete ale evenimentelor istorice, descrise cu exactitate, poemul oferă un bogat material pentru studierea istoriei Spaniei medievale. Fiind primul monument al literaturii spaniole, păstrat și ajuns până în zilele noastre, *Cântarea Cidului* are o valoare istorico-documentară incontestabilă, iar studenții își vor putea folosi cunoștințele despre această operă și la alte discipline (istoria și geografia Spaniei, istoria limbii spaniole ș.a.).

Destinul național și internațional al eroului central al poemului *Cântarea Cidului*. Materialul epic oferit de poemele despre Cid (*Cântarea Cidului*; *Asediul Zamorei*; *Rodrigo*) nu și-a pierdut valoarea odată cu destrămarea și dispariția poemelor epice, juglarul interpretând și șlefuid artistic doar anumite episoade din vechile poeme, care s-au transformat cu timpul în ceea ce spaniolii numesc „romance” (adică baladă). S-a păstrat un număr mare de balade populare despre Cid. Vechile poeme și baladele populare despre Cid i-au inspirat pe mulți alți scriitori spanioli și străini: Juan de la Cueva, Lope de Vega, Guillén de Castro, Pierre Corneille, José Zorilla și alții.

Sarcini și subiecte pentru seminar

Citiți poemul și relatați conținutul acestuia.

Caracterizați compoziția poemului.

Evidențiați problemele principale abordate în poem.

Caracterizați personajul principal al poemului și comparați Cidul epic cu Cidul istoric.

Caracterizați celelalte personaje ale poemului.

Demonstrați caracterul democratic al poemului.

Comentați valoarea istorico-documentară a poemului.

Identificați particularitățile artistice ale poemului.

Caracterizați metrica poemului.

Redactați un eseu despre arta poetică a juglarului.

Realizați o schiță despre receptarea poemului *Cântarea Cidului* în spațiul cultural românesc.

Bibliografie selectivă

Texte:

Cântarea Cidului (orice ediție), inclusiv prefețele la edițiile traducerilor în română sau rusă ale poemului.

Fragmente din poem în limba spaniolă din: *Antología de la literatura española. Desde sus comienzos hasta nuestros días* (alc.N.Rusu ș.a.), t. I, Chișinău, 1973; *Antologie de texte spaniole* (alc. I.Georgescu), București, 1964; *Literatura española. Siglos XII-XVIII* (alc. V.Uzin), Moscú, 1948.

Literatură critică:

CHABÁS J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

PAVLICENCU S. *Caiet de studiu la istoria literaturii universale. Antichitatea și Evul Mediu*, Chișinău, CEP USM, 2003 (sau Chișinău, Litera, 2004).

PAVLICENCU S. „*Cântarea Cidului*” (cum traducem?), în *Literatura și arta*, 1985, nr.4.

МЕНЕНДЕС ПИДАЛЬ М. *Избранные произведения*, Москва, 1961.

ПЛАВСКИЙ З.И. *Литература Испании IX-XV веков*, Москва, 1986.

СМИРНОВ А.А. *Средневековая литература Испании*, Ленинград, 1969.

ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

„Mester de clerecía”. Poezia lui Gonzalo de Berceo și *Cartea bunei iubiri* de Juan Ruiz

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să definească noțiunea „mester de clerecía”;
- să caracterizeze trăsăturile literaturii „mester de clerecía”;
- să evidențieze tematica și particularitățile artistice ale poeziei lui Gonzalo de Berceo;
- să caracterizeze izvoarele și structura poemului lui Juan Ruiz *Cartea bunei iubiri*;
- să identifice problemele principale abordate în capodopera lui Juan Ruiz;
- să argumenteze caracterul moralizator și dualist al operei;
- să demonstreze interacțiunea tradițiilor literaturii „mester de clerecía” și „mester de juglaría” în *Cartea bunei iubiri*;
- să identifice tendințele satirice ale operei lui Juan Ruiz;
- să realizeze o comparație între literatura numită „mester de clerecía” și literatura numită „mester de juglaría”;
- să redacteze un eseu despre caracterul prerenascentist al operei;
- să elaboreze un comentariu al motivului banului în opera lui Juan Ruiz.

„Mester de clerecía” în raport cu „mester de juglaría”. Ca și în alte țări ale Europei de Vest, în Spania cultura și literatura medievală s-au dezvoltat sub influența a trei factori importanți: religia creștină, Antichitatea și creația populară. Spre deosebire însă de alte țări europene, asupra culturii și literaturii spaniole a exercitat o influență considerabilă cultura arabă, interacțiunea tuturor acestor factori imprimând culturii și literaturii spaniole medievale un caracter specific deosebit. În perioada Evului Mediu timpuriu, singura literatură era cea scrisă în limba latină, prevalând caracterul religios, dar a existat și o literatură populară, compusă în limba

vorbită, în „romance”, transmisă din generație în generație pe cale orală și doar mult mai târziu fixată, parțial, și în scris. Lirica populară spaniolă este asemănătoare cu cea a altor popoare, având o mare varietate tematică și formală. În perioada statornicirii societății feudale, începe să se contureze și o bogată literatură epică, compusă de juglari, care atinge apogeul în secolele XII-XIII, când ei compun numeroase poeme epice eroice. Dintre acestea au ajuns până în zilele noastre doar poemul *Cântarea Cidului* și unele fragmente din alte poeme. Conținutul multor poeme epice pierdute a fost restabilit mult mai târziu, în baza cronicilor istorice și altor documente vechi. Literatura compusă de juglari se mai numește *mester de juglaría*.

Opusă, într-un anumit sens, dar reacționând la aceasta, s-a dezvoltat și un alt tip de literatură, scrisă de clerici în limba vorbită și numită *mester de clerecía*. Pe parcursul timpului asupra acestei literaturi a exercitat o influență considerabilă literatura clericală, literatura cavalească, literatura orașelor din alte țări europene, îndeosebi din Franța. Această literatură nu trebuie confundată cu literatura clericală propriu-zisă, pentru că autorii acestei literaturi nu erau pur și simplu clericii. În Evul Mediu clerici se numeau nu numai reprezentanții clerului, dar și orice om cult, instruit, cărturar, trecut prin școlile mănăstirești. Prin urmare, *mester de clerecía* ar însemna nu atât literatură clericală cât literatură „cultă”, scrisă de persoane instruite, culte, care în Evul Mediu erau, de cele mai multe ori, fețe duhovnicești. Iată ce scrie autorul anonim al unei cunoscute opere de acest tip intitulată *Cartea despre Alexandru*:

*Mester trago feroso, non es de ioglaría,
Mester es sin pecado, ca es de clerecía
Fablar curso rimado, por la quaderna vía,
A sílabas cuntadas, ca es grant maestría.*

Astfel, autorii acestui tip de literatură nu mai sunt niște poeți ambulanti, necărturari, ca juglarii anonimi, deși numele multor autori

nu s-au păstrat, ci poeți sedentari, care adesea se numeau ei înșiși trubaduri, ca și poeții provenșali, și care aspiră la afirmarea lor ca personalitate, ca individualitate. Literatura cultă, scrisă la început în latină, apoi în „romance”, nu este destinată interpretării orale, ci lecturii. Tematica acestei literaturi se deosebește de cea a juglarilor și este preponderent religioasă (patimile lui Iisus, minunile Maicii Domnului, viața sfinților etc.), dar nu lipsește interesul pentru lumea reală, pentru frumusețea naturii și trăirile interioare ale omului. Adesea temele și motivele religioase, dar și ascetice, se intercalează cu cele laice, personajele biblice se „umanizează”, căpătând trăsături ale oamenilor simpli. Spre deosebire de juglar, autorul cult acordă o deosebită atenție formei artistice, stilul este mai elaborat, limbajul e mai șlefuit. Se cultivă o strofă specifică, numită „cuaderna via” („cale împătrită”), care constă în patru versuri alexandrine de paisprezece silabe, despărțite la mijloc prin cezură și având aceeași rimă (monorimă), ca și în strofa menționată mai sus. Toate acestea vorbesc despre o artă poetică specifică, mult mai avansată decât cea cultivată de poeții juglari.

Gonzalo de Berceo – primul poet medieval spaniol. Nu s-au păstrat opere și nume de autori aparținând „mester de clerecía” anterioare secolului al XIII-lea. Primul poet medieval spaniol, al cărui nume s-a păstrat pentru posteritate, este cel al lui Gonzalo de Berceo (1198?-1264?). Se pare că operele scrise de Gonzalo de Berceo s-au păstrat în întregime, iar numele lui îl cunoaștem datorită unei strofe „cuaderna via”, în care se poate citi:

*Yo maestro Gonçalvo de Berceo nomnado,
Yendo en romería caecí en un prado,
Verde e bien sencido, de flores bien poblado,
Lograr cobdiciaduro pora omne cansado.*

Gonzalo de Berceo s-a născut în sătucul Berceo (de unde vine și numele lui) din provincia Logroño. A fost educat și a trăit toată viața

în mănăstirea San Millán, unde s-a dedicat traducerii și versificării unor opere religioase din latină în limba populară („romance”). La începutul uneia dintre operele sale el scria:

*Quiero fer una prosa en roman paladino
Con cual suele el pueblo fablar a su veçino,
Ca non so tan letrado por fer otro latino,
Bien valdrá como creo un vaso de bon vino.*

Uneori, poetul spaniol se numea pe sine juglar, nu trubadur, ca alți poeți culți, ceea ce vorbește despre legătura sa cu tradiția folclorică, populară, deși scrie, ca și poeții culți, având grijă de corectitudinea limbajului și respectarea metricii și a rimei. Gonzalo de Berceo a fost un om religios, fiind conștient de faptul că scrierile sale contribuiau la întărirea credinței în Dumnezeu, precum că omul, prin credință, poate învinge toate greutățile și ispitele.

Caracteristicile principale ale poeziei lui Gonzalo de Berceo.

Operele sale pot fi împărțite în trei grupuri: opere dedicate fecioarei Maria, opere despre viața sfinților și opere religioase de caracter divers. Aproape toate reprezintă transpuneri în limba populară ale unor izvoare latinești. Universul religios pe care îl zugrăvește Gonzalo de Berceo în operele sale este alcătuit dintr-o mulțime de detalii și fapte din viața reală și din natura înconjurătoare.

Cele mai importante opere ale lui Gonzalo de Berceo sunt dedicate fecioarei Maria: *Milagros de Nuestra Señora*; *Duelo de la Virgen* (sau *Planto que fizo la Virgen el día de la Passion de su Fijo Jesuchristo*); *Loores de Nuestra Señora*. Poetul creează chipul fecioarei Maria prin plasarea ei în diferite situații din lumea concretă, reală, de aceea, ea nu apare ca un simbol abstract al virtuții, ci ca o femeie reală, căreia îi sunt caracteristice toate trăsăturile și calitățile omenești. Astfel, în *Bocetul Fecioarei Maria* ea apare ca o mamă obișnuită, care deplânge moartea fiului său în cuvinte pline de un dramatism sfâșietor. Poetul înalță slavă și laudă Maicii Domnului,

apărătoarea celor obidiți, al cărei cult era foarte răspândit în Spania, dar și în alte țări. Lucrarea *Minunile Maicii Domnului* este considerată capodopera lui Gonzalo de Berceo. Opera cuprinde 25 de narațiuni versificate, în care fecioara Maria, născătoarea de Dumnezeu și făcătoarea de minuni, vine în ajutorul clericilor aflați în primejdii, ca în poemul *Clericul cherchelit*, sau al oamenilor simpli, care îi cer milă și îndurare, ca în *Nunta și fecioara Maria*. Universul, creat de poet, se aseamănă cu lumea reală, pământescă, în care contează nu atât „minunea” ca atare, cât aspectul ei moral, care atrage până în prezent interesul cititorilor. O importanță deosebită capătă începutul acestei opere, în care poetul descrie frumusețea naturii și care poate fi considerat primul peisaj literar în poezia spaniolă.

Putem spune că chiar din opera primului poet spaniol din Evul Mediu se conturează o particularitate importantă a întregii literaturi spaniole medievale – dualismul acesteia. Pe de o parte, Gonzalo de Berceo împărtășește concepția religioasă, creștină despre lume și om, care domină, iar pe de altă parte, manifestă un viu interes pentru lumea reală, pământescă.

Alte creații aparținând literaturii „mester de clerecía”. Descrierea vieții sfinților, prezentă în opera lui Gonzalo de Berceo, constituie un aspect important și al literaturii culte de mai târziu. Una dintre cele mai cunoscute opere, ajunsă până în zilele noastre, este *Viața Sfintei Maria Egipteanca*, o transpunere anonimă în spaniolă a legendei creștine despre păcătoasa Maria până la pogorârea grației divine.

Printre alte opere ale literaturii culte, se evidențiază un șir de romane anonime în versuri, inspirate din izvoare antice latinești (cum ar fi *Gesta Romanorum*) sau din literatura franceză medievală, care a exercitat o mare influență asupra „mester de clerecía”. Dintre acestea, cea mai timpurie pare a fi *Libro de Apolonio*, o prelucrare a unui cunoscut roman grecesc de aventuri despre regele Apoloniu, în

care apar motive tipice pentru literatura bizantină (aventuri, iubire, despărțire, întâlnire, recunoaștere), dar și elemente caracteristice pentru romanul cavaleresc.

Libro de Alexandre, atribuită de unii istorici literari lui Gonzalo de Berceo, reprezintă o variantă spaniolă a versiunii latinești a romanului despre faptele lui Alexandru Macedon, actualizate în stil cavaleresc, fiind considerată primul model, deși încă fragil, al romanului cavaleresc spaniol. Despre existența romanelor cavaleriești în literatura spaniolă din secolele XIII-XIV vorbesc și alte opere de acest fel, cum ar fi *Gran conquista de Ultramar* și *Cavalerul Zifar*. Cel din urmă, scris în proză, este considerat primul roman cavaleresc spaniol original, care a exercitat o influență considerabilă asupra statornicirii literaturii cavaleriești în Spania. Probabil, în această perioadă, au fost elaborate și primele variante ale celui mai cunoscut roman cavaleresc spaniol – *Amadís de Gaula* –, ajuns, până în zilele noastre, într-o variantă mai târzie, care reprezintă o prelucrare renașcentistă a romanului.

Nu sunt lipsite de importanță nici alte opere ale „mester de clerecía”, cum ar fi *Libre de miseria del hombre*, *Elena y María o Disputa del Clérigo y el Caballero*, sau un șir de opere cu caracter didactic și moralist: *Diez mandamientos*, *Flores de filosofía*, consonante cu primele traduceri în spaniolă din literaturile orientale.

Juan Ruiz (arcipreste de Hita) și Cartea bunei iubiri. Juan Ruiz, cunoscut și ca arcipreste (adică protoiereu sau protopop) de Hita (c.1283-c.1350), unul dintre cei mai mari poeți spanioli din Evul Mediu, continuă tradițiile literaturii „mester de clerecía”, pe care le îmbină cu tradițiile literaturii populare. Ceea ce știm despre viața și personalitatea lui găsim în capodopera sa *Libro de buen amor* (1343). Din ea aflăm că Juan Ruiz s-a născut în Alcalá de Henares, a studiat la Toledo și a fost „arcipreste” (protoiereu, protopop) în orașelul Hita din provincia Guadalajara. Judecând după ceea ce spune despre sine în renumita sa operă, Juan Ruiz a fost un om vesel,

palavragiu, petrecăreț, căruia îi plăcea viața și sindrofiile, inclusiv aventurile amoroase, lucruri care nu se prea împăcau cu postura sa de slujitor al bisericii și cu preceptele moralei creștine. Din această cauză, sau alta necunoscută, a fost condamnat la închisoare, unde a petrecut treisprezece ani. În închisoare, se pare, a scris *Cartea bunei iubiri* sau o bună parte din ea. Juan Ruiz este primul scriitor spaniol care a creat autoportretul său: un om josuț, robust, lat în spete, vioi, cu un mers ușor și legănat, rumen la față, cu plete negre și dese, nasul mare, buzele groase și moi. Atât viața, cât și cartea sa sunt marcate de dualism, acesta fiind mult mai pronunțat în cazul lui Juan Ruiz decât în cel al altor scriitori spanioli din acea epocă, pentru care sunt caracteristice adâncirea diferențierii sociale și a degradării moravurilor, inclusiv în cadrul clerului, intensificarea vieții orașelor și a individualismului, creșterea rolului banilor în societate, într-un cuvânt – manifestarea tot mai evidentă a elementelor burgheze în sânul societății feudale.

Izvoarele, scopul și compoziția *Cărții bunei iubiri*. Juan Ruiz este un om cult, erudit, cunoaște bine atât literatura predecesorilor săi, cât și lucrările unor autori antici și medievali, europeni și orientali, din ale căror opere se inspiră, împrumută teme și motive, prelucrându-le în stil propriu și dualist. Scopul cărții este unul moralizator: poetul vrea să preîntâmpine cititorii de urmările nefaste ale vieții păcătoase, ale iubirii „ne-bune”, îndreptându-l pe calea iubirii bune, înălțătoare, divine și a salvării sufletului. Iar pentru aceasta, poetul relatează despre iubirea ne-bună, pământească, păcătoasă, parcă sfătuindu-și cititorii s-o evite. Opera lui Juan Ruiz s-a păstrat în trei manuscrise, dar nu avea titlu. În unele ediții de mai târziu era numită *Poezii* sau *Carte de cântece*. Titlul *Cartea bunei iubiri* se datorează lui Ramón Menéndez Pidal, care a propus acest titlu în urma unei cercetări minuțioase a manuscriselor.

La prima vedere, *Cartea bunei iubiri* pare a fi o culegere mozaicală de diferite compoziții în versuri, diverse ca specii poetice

și fără nicio legătură între ele. Dar la o lectură mai atentă, ne dăm seama că opera lui Juan Ruiz are o structură încheată, toate episoadele și elementele componente ale acesteia fiind subordonate unui plan bine gândit pentru realizarea scopului propus. După rugăciunea de a fi izbăvit de închisoare, două imnuri închinare Maicii Domnului și trimiterile la Cato și Aristotel, îndeosebi, în ceea ce privește doctrina conform căreia viața se ține pe necesitatea tuturor ființelor de a se hrăni și împreuna, autorul începe relatarea autobiografică a aventurilor sale amoroase cu diferite femei și încheie cartea cu două cântece de orbi, care amintesc de *Balada spânzuraților* de F.Villon, cu care adesea a fost comparat poetul spaniol. Relatarea autobiografică aproape în stilul picaresc de mai târziu este intercalată de diferite episoade, numite „exemple”, fabule, prelucrări ale unor *fabliaux*-uri franceze medievale, transpuneri ale *Artei iubirii* de Ovidiu, alegorii, reflecții cu caracter moral-filosofic și satiric, diverse poezii lirice, care nu au legătură cu narațiunea principală, dar care au o importanță deosebită pentru unitatea lucrării și dezvăluirea concepției contradictorii, dualiste a autorului despre lume și om. Aceasta se simte în abordarea temelor și a motivelor principale ale operei: „iubirea bună” și „iubirea ne-bună”, moartea, banii și altele, care se desprind din mai multe episoade intercalate.

Dualismul Cărții bunei iubiri. Scrisă în secolul al XIV-lea, opera lui Juan Ruiz poartă pecetea epocii sale, marcată de revizuirea multor idei religioase și etice tradiționale. Ca reprezentant al clerului, Juan Ruiz nu pune la îndoială credința și morala creștină, dar nici nu ignoră plăcerile vieții pământești. Problema principală a operei sale – ce este „iubirea bună”, în comparație cu „iubirea ne-bună” și cum este interpretată de poet, – vorbește despre natura contradictorie a concepțiilor sale. Pledând pentru iubirea bună, poetul parcă preferă „iubirea ne-bună”, pe care nu o respinge, dar consideră că nici „iubirea bună” nu înseamnă doar iubirea față de divinitate. Nici iubirea pământească, chiar trupească, nu trebuie tratată întotdeauna

ca o „iubire ne-bună”. Iubirea dintre narator și călugărița Garoza sau cea dintre Don Melón și doña Endrina, nu poate fi numită „ne-bună”, în schimb autorul consideră „ne-bună”, chiar păcătoasă, iubirea despre care îi vorbește lui Don Amur. Pentru Juan Ruiz „ne-bună” este iubirea care te împinge la fapte rele, încălcând legile rațiunii, iar „iubirea bună” nu se reduce doar la iubirea față de Dumnezeu, ca scop al vieții omului, ci se referă și la iubirea pământească, înțeleasă ca o etapă în perfecționarea morală a omului. Antiteza aceasta este prezentă și în episodul luptei dintre Don Carnal (de la cuvântul „carne”) și doña Cuaresma („cuaresma” înseamnă în spaniolă „postul mare”), autorul situându-se de partea lui Don Carnal și a lui Don Amur, care – în finalul episodului – i se alătură. Întenția de a reabilita iubirea pământească anunță concepția umanistă despre iubire.

În același sens, dualist, este tratată și problema vieții și a morții. Moartea mijlocitoarei în aranjarea chestiunilor amoroase, numită „trotaconventos” (ce înseamnă „a bătători cărările între mănăstiri”), și prin care anticipează chipul Celestinei de mai târziu a lui Fernando de Rojas, îi servește autorului ca pretext pentru discursul său învinuitor la adresa morții. Moartea nu mai este tratată ca ceva pozitiv, ca o izbăvire de chinurile vieții pământești și o trecere în lumea cealaltă, veșnică și fericită, ci ca un dușman cum nu s-a mai văzut, căruia poetul îi poruncește să moară, mai curând, el însuși. Astfel, autorul conștientizează valoarea vieții, anticipând și, în acest caz, reabilitarea vieții pământești a omului.

Tema banului, deși episodică, capătă o importanță deosebită în cartea lui Juan Ruiz. „De las propiedades que el dinero ha” este titlul episodului respectiv, în care Juan Ruiz arată influența nefastă a banilor în societatea de atunci, anticipând acest motiv în literatura spaniolă din Secolul de Aur (Góngora, Quevedo). Banul joacă rolul principal în societatea timpului, poetul înșirând însușirile acestuia: pe orb îl face să vadă, pe șchiop îl face să meargă, până și cel ce nu are

mâini vrea să apuce banii. Cu bani se cumpără și se vinde totul, de aceea, banul trebuie iubit și adorat, banii fac totul, din alb fac negru și invers, nimic nu rezistă în calea lor și toți râvnesc să-i aibă. Banii au pus stăpânire și pe reprezentanții clerului de toate rangurile, de la preoții simpli până la capul bisericii catolice de la Roma. Satira anticlericală străbate, în general, întreaga operă.

Particularitățile artistice ale *Cărții bunei iubiri*. Opera lui Juan Ruiz este unică în felul ei nu numai în literatura spaniolă, dar și în cea europeană din Evul Mediu, greu de calificat din punctul de vedere al apartenenței la vreo specie sau gen literar. Și nu întâmplător, probabil, Menéndez Pidal a numit-o pur și simplu „carte”, conținând elemente ale mai multor genuri literare, printre care genul picaresc în formă autobiografică, fabula, fabliaux-ul francez, anecdota, satira, alegoria, elemente ale genului dramatic, diverse specii ale genului liric. *Cartea bunei iubiri* poate fi numită și *roman în versuri*, dar deosebit de romanele din epocă, preponderent cavalerești, a căror acțiune se petrece într-o lume închipuită, fantastică, în timp ce în cartea lui Juan Ruiz acțiunea are loc în Spania contemporană autorului. Un aspect important al *Cărții bunei iubiri* este cel al corelării figurilor naratorului și a autorului, cercetătorii diferențiindu-le sau identificându-le. Cu toate că naratorul are unele trăsături comune cu autorul, mai curând se poate vorbi nu atât despre o adevărată operă autobiografică, cât despre autobiografie, ca specie literară.

Juan Ruiz este și un maestru al portretului, al propriului portret, dar și al altor personaje (doña Urraca, numită „trotaconventos”, don Furón, doña Endrina ș.a.). Satira este alternată cu ironia, umorul său străbate din adâncurile conștiinței unui om care cunoaște bine viața, provocând un râs sănătos, gălăgios, optimist, uneori vulgar. *Cartea bunei iubiri* poate fi interpretată și în cheie bahtiniană, fiind creată în cadrul culturii carnavalești medievale, dialogismul evidențiindu-se

printre particularitățile ei principale și accentuând, totodată, democratismul operei.

Cartea bunei iubiri, mai exact cea mai mare parte a acesteia, este scrisă în spiritul literaturii „mester de clerecía”, poetul utilizând strofa „cuaderna via”, dar poezia lui Juan Ruiz depășește monotonia versurilor predecesorilor săi. Printre versurile de 14 silabe se strecoară unele de 16 silabe, alternanța emistihurilor de 7 și 8 silabe și sinalefa înviorează tradiționala „cuaderna via”, iar introducerea în operă a unor specii lirice populare cu alt picior de vers creează o nemaivăzută, până atunci, bogăție și diversitate ritmică. Astfel, Juan Ruiz îmbină tradițiile literaturii culte și a celei juglarești, poetul însuși asemuindu-se adesea cu un adevărat juglar, ceea ce denotă legătura sa strânsă cu creația populară.

Juan Ruiz continuă tradițiile predecesorilor săi, clerici și juglari, valorificând tradițiile literaturii naționale, dar și ale literaturii antice și medievale, europene și orientale. Totodată, poetul anticipează în opera sa mai multe fenomene literare caracteristice pentru literatura spaniolă de mai târziu, printre care amintim personajul „trotaconventos”, prefigurând chipul Celestinei lui Fernando de Rojas, literatura de tip picaresc ș.a. Prin opera sa, Juan Ruiz ilustrează cât se poate de bine dualismul literaturii spaniole medievale, în care își fac loc, tot mai mult, elementele literaturii prerenascentiste.

Sarcini și subiecte pentru seminar

Caracterizați literatura numită „mester de clerecía” în raport cu „mester de juglaría”.

Comentați tematica și particularitățile artistice ale poeziei lui Gonzalo de Berceo.

Identificați izvoarele și structura capodoperei lui Juan Ruiz.

Analizați concepția lui Juan Ruiz despre dragoste și despre om, despre viață și moarte.

Comentați episodul „De las propiedades que el dinero ha”.

Comentați tendințele satirice și democratismul operei.
Argumentați caracterul moralizator și dualist al operei.
Demonstrați interacțiunea tradițiilor literaturii „mester de clerecía” și „mester de juglaría” în *Cartea bunei iubiri*.
Redactați un eseu despre caracterul prerenascentist al operei.

Bibliografie selectivă

Texte:

Fragmente din opera lui Gonzalo de Berceo și Juan Ruiz din:
Antología de la literatura española. Desde sus comienzos hasta nuestros días (alc.N.Rusu ș.a.), t.I, Chișinău, 1973; *Antologie de texte spaniole* (alc. I.Georgescu), București, 1964; *Literatura española. Siglos XII-XVIII* (alc. V.Uzin), Moscú, 1948.

Literatură critică:

CHABÁS J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.
PAVLICENCU S. *Caiet de studiu la istoria literaturii universale. Antichitatea și Evul Mediu*, Chișinău, CEP USM, 2003 (sau Chișinău, Litera, 2004).
PAVLICENCU S. *Juan Ruiz și „Cartea bunei iubiri”*, în *Literatura și arta*. - 1985, 5 ianuarie.
МЕНЕНДЕС ПИДАЛЬ М. *Избранные произведения*, Москва, 1961
ПЛАВСКИН З.И. *Литература Испании IX-XV веков*, Москва, 1986.
СМИРНОВ А.А. *Средневековая литература Испании*, Ленинград, 1969.
ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

Începuturile prozei medievale spaniole. Juan Manuel și opera sa „Contele Lucanor“

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să evidențieze trăsăturile noi în literatura spaniolă din secolele XIII-XIV;
- să caracterizeze rolul traducerilor și al școlii de traducători de la Toledo;
- să comenteze contribuția lui Alfonso al X-lea cel Înțelept la dezvoltarea prozei spaniole;
- să argumenteze valorificarea tradițiilor naționale și a celor străine în „Contele Lucanor”;
- să identifice sferile de manifestare a omului în cartea „Contele Lucanor”;
- să demonstreze, prin exemple concrete, caracterul didactic și dualist al operei lui Juan Manuel;
- să redacteze un eseu axat pe asimilarea de către Juan Manuel a artei narative orientale;
- să realizeze o comparație a operei lui Juan Manuel cu opere din literatura română veche.

Spania și literatura spaniolă în secolele XIII-XIV. Pe parcursul secolelor XIII-XIV, în Spania continuă lupta împotriva maurilor, dar reconquista are acum un caracter mai lent, trecând treptat pe planul doi. În teritoriile eliberate apar conflicte interne, între feudali și popor, între rege și feudali, între feudali între ei. Aceste conflicte au existat și mai înainte, însă acum ele devin mai pronunțate. Feudalii fac încercări de limitare a puterii regale. În aceste teritorii eliberate trebuia reorganizată viața, trebuiau reglementate relațiile dintre stările sociale, dintre acestea și puterea regală. După moartea lui Fernando al III-lea, ultimul rege „recuceritor”, pe tron urcă fiul acestuia, Alfonso al X-lea, numit „cel

Înțelept”, primul rege „sistemator”, preocupat nu numai de reconquistă, ci mai ales de stabilizarea statului, de consolidarea teritoriilor recucerite prin crearea bazei juridice a statului, reglementarea relațiilor dintre diferite pături sociale, elaborarea unor drepturi și obligații pentru toată populația. Alfonso al X-lea a fost preocupat și de dezvoltarea culturii și a literaturii, contribuția sa personală fiind una substanțială.

Literatura spaniolă din această perioadă capătă trăsături noi. Eposul treptat dispare, cedând locul prozei și liricii. Legătura strânsă cu folclorul este însoțită de asimilarea tradițiilor literaturii orientale, prin intermediul numeroaselor traduceri efectuate de traducătorii școlii de la Toledo. Se îmbogățește limba spaniolă și se largesc posibilitățile ei expresive. Literatura capătă un caracter didactic și moralizator tot mai pronunțat, mai ales sub influența literaturii orașelor. Dar poate cea mai importantă trăsătură a literaturii din această perioadă este adâncirea dualismului ei, care începuse să se manifeste timid în perioada precedentă și care se intensifică acum tot mai evident.

Școala de traducători de la Toledo și receptarea tradițiilor narative orientale. Vestita școală de traducători de la Toledo, creată în secolul al XII-lea, renaște în timpul domniei lui Alfonso al X-lea, desfășurând o amplă activitate de traducere a literaturii antice și orientale. Traducerile în spaniolă ale literaturii orientale, științifice și artistice au servit drept intermediar pentru traducerea și răspândirea ei în toată Europa. Se traduce din limbile latină, arabă, ebraică. Nu ne vom referi la traducerile literaturii științifice și didactice, a căror importanță nu trebuie minimalizată, ci doar la unele traduceri ale literaturii artistice, care au exercitat o influență deosebită asupra dezvoltării prozei și a poeziei lirice. Astfel, un rol mare l-a avut traducerea culegerii de povestiri orientale *Calila și Dimna*, în care se descoperează o lume nouă, necunoscută, plină de farmec și exotism. Proza orientală a servit drept sursă de inspirație și de valorificare

pentru primii autori de proză în limba spaniolă. Alfonso al X-lea a adunat în jurul săi mai mulți oameni cărturari, erudiți și cunoscători ai limbilor vechi, care au tradus în spaniolă opere științifice, filosofice, artistice cu un impact de netăgăduit asupra culturii spaniole și europene.

Activitatea literară a regelui Alfonso al X-lea cel Înțelept.

Fiul lui Fernando al III-lea, care a dus la bun sfârșit unirea Castiliei și Leon-ului și a obținut mai multe succese în procesul reconquistei, Alfonso al X-lea (1221-1284), supranumit „cel Înțelept”, a încercat să continue cauza tatălui său, a recucerit mai multe teritorii de la mauri, alipindu-le Castiliei. Dar pentru posteritate activitatea sa politică, încercarea de a consolida puterea regală în condițiile opoziției feudalilor și a disputelor dinastice, terminată cu pierderea tronului în favoarea fiului său Sancho, a fost umbrită de activitatea științifică și literară a acestui rege sistematizator, ceea ce i-a asigurat încă în viață supranumele „cel Înțelept”. Regele Alfonso al X-lea era un om cărturar, erudit, versat în domeniul mai multor științe, cunoștea limba arabă, a îmbogățit biblioteca regală cu diverse lucrări și cărți, iar după urcarea pe tron, în 1252, curtea sa a devenit un adevărat centru de cultură, Alfonso al X-lea îndrumând personal activitatea școlii de traducători de la Toledo.

Moștenirea științifică și literară lăsată poate fi împărțită în patru grupuri:

1) *Lucrări juridice*. Alfonso al X-lea visa să pună bazele unei legislații naționale, redactând personal un Cod de legi alcătuit de învățații juriști, numit *Fuero Real (Codul Regal)*. Cea mai importantă operă juridică a regelui Alfonso al X-lea, numită inițial *Libro de las Leyes (Cartea legilor)*, este mai cunoscută cu titlul *Las siete Partidas (Cele șapte părți)*, terminată în 1265. Pornind de la credința în valoarea magică a cifrei 7, Alfonso al X-lea și-a împărțit lucrarea în șapte părți, fiecare începând cu litera respectivă din numele său. Această lucrare reprezintă primul Cod european de legi,

scris nu în latină, ci în spaniolă, în care sunt expuse drepturile și obligațiile tuturor categoriilor sociale, rolul clerului, rolul regelui și al supușilor săi, inclusiv ale criminalilor și condamnaților, principiile de administrare a societății, a comerțului și a impozitelor, relațiile de familie (căsătorie, moștenire, testament etc.).

2) *Lucrări istorice*. Cea mai importantă lucrare istorică a lui Alfonso al X-lea este *Crónica General* (*Cronica generală*), alcătuită din două părți. În prima este prezentată istoria Spaniei, de la primii locuitori al peninsulei până la invazia arabă, iar a doua cuprinde perioada de la începutul reconquistei și până în anii domniei lui Fernando al III-lea. Partea a doua include și conținutul mai multor poeme și legende, importante pentru istoria literaturii spaniole. O altă lucrare istorică, rămasă neterminată, este *General Estoria* (*Istoria generală*), în care se expune istoria omenirii de la facerea lumii. Aceste lucrări amintesc de letopisețele cărturarilor noștri, având valoare și literară, și lingvistică.

3) *Lucrări științifice*. Acestea abordează diferite domenii, cum ar fi *Libros del saber de Astronomía* (*Cărți de cunoștințe de astronomie*) și *Tablas alfonsinas* (*Tăblițe alfonsine*), *El Lapidario* (*Lapidariu*), *Libro del Ajedrez* (*Carte de șah*) ș.a.

4) *Lucrări literare*. Dintre operele pur literare se evidențiază *Cántigas* (*Cântece*), unele numite uneori *innuri*, iar altele *laude*, scrise în limba galiciană și sub influența liricii portugalo-galiciene. Variate ca tematică (religioase, de dragoste, satirice), aceste poezii se deosebesc prin muzicalitatea și diversitatea lor metrică. Un ciclu din cele religioase sunt dedicate Fecioarei Maria (*Cántigas de Santa María*). Alfonso al X-lea poruncise ca aceste innuri să se păstreze în biserica unde avea să fie înmormântat și să-i fie cântate la mormânt de ziua Maicii Domnului.

Juan Manuel și opera sa *Contele Lucanor*. Juan Manuel (1282-1348) este descendent al unei familii ilustre. Fernando al III-lea era unchul lui, iar Alfonso al X-lea era fratele tatălui. El însuși s-a

căsătorit a doua oară cu fiica regelui Aragonului, o fiică a sa avea să ajungă regină a Castiliei, alta – regină a Portugaliei, iar un nepot – rege al Castiliei. Juan Manuel a fost un om al epocii sale zbuciumate, marcate de lupta împotriva maurilor și de nesfârșite conflicte de interese între membrii familiei regale, dar și între seniorii feudali și puterea regală. Avea un simț acut al celebrei *honra* spaniole, implacabila mândrie spaniolă, obligație obsedantă, normă de viață și sursă de dezordine. Juan Manuel a participat activ la viața politică și militară a țării sale, dar era omul epocii sale nu numai prin firea-i mândră și războinică, ci și prin gustul pentru cunoștințe și frumos. Era un adevărat cărturar, erudit, cunoscător al limbilor vechi, urmaș destoinic al lui Alfonso al X-lea, împătimit, în general, de literatură și cultură. A scris mai multe cărți, pe care, însoțite de o prefață, le-a lăsat spre păstrare pentru posteritate la mănăstirea Peñafiel, dar timpul s-a dovedit a fi nemilos, multe dintre operele sale pierzându-se și cunoscându-se doar titlurile (*Libro de los sabios; Reglas de trobar; Libro de los Cantares* ș.a.). Altele au ajuns în copii ale manuscriselor (*Libro del Caballero y del Escudero; Libro de las Armas; Libro de los Castigos; Libro de la Caza* ș.a.). Juan Manuel era conștient de importanța și de valoarea didactică și moralizatoare a operelor sale. Dar dintr-o operă vastă, bogată în erudiție și idei elevate, ca și în cazul altor scriitori ai vremii, în patrimoniul literaturii spaniole a rămas doar una – simplă, modestă, umană, care cuprinde istorioarele povestite de Patronio: *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio* (*Cartea de pilde a contelui Lucanor și a lui Patronio*), terminată în 1335, cu aproape două decenii înaintea *Decameron*-ului lui Boccaccio. Însă, în timp ce capodopera scriitorului italian este o operă renescentistă, cea a lui Juan Manuel este o operă medievală, dar putem observa în aceasta și unele elemente prerenescentiste. Cartea este cunoscută mai mult cu titlul scurt *Contele Lucanor*.

Izvoarele și structura operei. Cartea lui Juan Manel face dovada pătrunderii în literatura spaniolă a tradițiilor narative orientale, prin traduceri școlii de la Toledo, bunăoară a cărții *Calila și Dimna*, o versiune spaniolă a mai vechii cărți de origine indiană *Panciatantra*. Apare și un gen literar nou: apologul, povestire cu intenții morale prezentate alegoric. Povestioarele (pildele) lui Juan Manuel continuă tradiția narativă orientală, reprezentând povestirea înrămată. Conte de Lucanor, un senior bogat și cu renume, nimerind în diferite situații dificile, îi cere sfatul slugii și sfătătorului său Patronio, care îi povestește un „enxiemplo”, o „pildă”, o fabulă, o povestire, din care rezultă o concluzie. Conte de aproba concluzia, spunând că așa va face și exprimă sensul pildei în două versuri, asemănătoare cu morala de la sfârșitul fabulelor. Juan Manuel se inspiră din diferite surse: antice, orientale, medievale, biblice, folclorice, din poeme eroice și istoria Spaniei și chiar din viața din jur.

Conte de Lucanor este alcătuită din cinci părți. În prima și cea mai extinsă parte apare Juan Manuel-prozatorul și include cincizeci și una de istorioare, „pilde” înrămate, cu morala, în două versuri, la sfârșit. În părțile a 2-a, a 3-a și a 4-a domină Juan Manuel-moralistul, care înșiră maxime, cugetări și aforisme, iar în cartea a 5-a glăsuiește Juan Manuel-apologetul creștin. Cea mai importantă, sub toate aspectele, este prima parte, iar dialogul dintre conte de Lucanor și Patronio servește ca pretext pentru a introduce, prin întrebarea contelui, pilda ce ilustrează răspunsul lui Patronio. Prin aceste povestioare, Juan Manuel pune începuturile prozei spaniole, a nuvelei.

Variatatea subiectelor și „hispanizarea” lor. Pildele istorisite de Patronio reprezintă o adevărată frescă a moravurilor, obiceiurilor, mentalității acelor vremuri. Universul creat de Juan Manuel în aceste „pilde” este populat de cele mai variate tipuri, surprinse în diferite situații. Subiectele din aceste istorioare nu sunt originale, fiind

împrumutate de autor din diverse izvoare. Dar sub pana lui Juan Manuel, după cum afirma Marcelino Menéndez y Pelayo, chiar și cel mai cunoscut subiect se transformă în unul original, purtând amprenta autorului în tratarea și aprofundarea temelor, accentuarea detaliilor, maniera exprimării, potrivirea cuvintelor și exprimând, în fine, concepțiile, psihologia, morala autorului, atitudinea lui față de cele întâmplate în fiecare povestioară. În ceea ce privește subiectele povestioarelor, acestea sunt supuse „hispanizării” – unul dintre procedeele folosite de autor: transferarea acțiunii în Spania, introducerea mai multor lucruri și detalii concrete spaniole pentru a asigura „culoarea locală”. De exemplu, pilda a 11-a, despre întâmplarea unui Decan din Santiago cu don Yllán, marele învățat din Toledo, în care subiectul este preluat din cartea arabă *Patruzeci de dimineți și patruzeci de nopți*, dar Juan Manuel transferă acțiunea în Toledo, descrie mediul ecleziastic catolic, introduce în narațiune figura Papei, amintește de râul Tajo. Toate acestea și alte detalii demonstrează că autorul a „hispanizat”, a localizat subiectul pildei. Procedeele sunt folosite și în multe alte pilde.

Problematica prozei lui Juan Manuel și concepția despre om.

Prin toate pildele din această carte, Juan Manuel exprimă o concepție despre lume și despre om, în aspectul ei etico-moral, tipic medievală. Uneori însă, putem observa și idei ce prefigurează concepția umanistă. Morala promovată de autor este contradictorie. Omul trebuie să creadă în Dumnezeu, să se gândească la salvarea sufletului, să nu pună mare preț pe plăcerile vieții pământești trecătoare, dar nici nu trebuie să le ignore, deși trebuie să se încreadă și în forțele proprii. Omul trebuie să se pregătească pentru viața veșnică nu numai prin rugăciuni, ci și prin fapte (pildele 45, 49, 50). Autorul pune mai presus credința, dar exprimă și respect pentru rațiunea umană, temelia activismului omului. Dumnezeu dă, dar în traistă nu pune – precum se spune. Juan Manuel caută, în toate situațiile, un compromis, o împăcare.

Privind, în ansamblu, pildele din prima parte a operei lui Juan Manuel, putem spune că acțiunea se concentrează în două sfere: una mai largă, în care omul acționează în cadrul statului, prin relațiile sale cu țara, cu legea, cu regele, manifestându-se ca cetățean, patriot, vasal; iar alta – mai îngustă, în care omul acționează, în cadrul familiei, prin relațiile sale cu membrii acesteia, manifestându-se ca soț, tată, rudă ș.a. În ambele sfere, omul are datorii, pe care trebuie să le onoreze și, în funcție de cum le îndeplinește, noi îl putem judeca.

În prima sferă pot fi evidențiate două motive – primul fiind cel patriotic. Juan Manuel apare ca un adevărat patriot, luptător împotriva maurilor, apărarea țării fiind o datorie sfântă. Ca exemplu, servesc pildele 16 și 37 despre contele Fernán González, faptele căruia fiind eternizate și în poemele eroice despre el. Alt motiv este cel cavaleresc, legat de cel patriotic și de cel al onoarei cavaleresti și al monarhului. Demnitatea, onoarea omului nu este determinată de proveniența sau starea sa socială, ci de faptele săvârșite pentru binele țării și al oamenilor (pilda 25). Onoarea este înțeleasă de Juan Manuel mai amplu decât în epocă. El subliniază valoarea rațiunii pentru onoare. Autorul este preocupat și de problema monarhului, față de care avansează cerințe mari, elogiind monarhii buni, înțelepți și criticându-i pe monarhii răi (pildele 20 și 32).

În sfera a doua omul se manifestă în cadrul vieții cotidiene, în familie. Omul are datorii nu numai față de țară, de rege, ci și în familie. Aici Juan Manuel se situează pe poziții patriarhale, în general, deși uneori exprimă și unele idei care le prefigurează pe cele umaniste. Astfel, autorul consideră că bărbatul este capul familiei, soția trebuie să i se supună, să-i dea ascultare. Dar uneori consideră că și bărbatul trebuie s-o asculte pe nevastă, să prețuiască mintea și devotamentul ei. Juan Manuel nu împărtășește idealul divinizării cavaleresti a femeii, nici ideea religioasă, precum că femeia este izvorul păcatelor. El nu e de acord nici cu egalitatea dintre soți, deși

uneori înclină spre această idee, inclusiv că între soți trebuie să existe dragoste, respect, prietenie (pildele 44 și 50).

Caracterul didactic și dualist al operei. Juan Manuel și-a scris toate operele pentru a împărtăși celor „fără multă învățătură” cele mai diverse cunoștințe pe care le-a adunat pe parcursul vieții. De mai multe ori, scriitorul a vorbit despre caracterul didactic și moralizator al operelor sale. „Am alcătuit cartea aceasta din cele mai potrivite cuvinte, iar, între cuvinte, am strecurat unele pilde ce pot fi de folos celor ce le-ar auzi”. Dar scopurile didactice și moralizatoare, avându-și originea în tradiția orientală, asimilată și valorificată de Juan Manuel, se văd clar și în felul cum a fost structurată cartea *Contele Lucanor*. Am putea spune că autorul s-a divizat, apărând atât în ipostaza contelui Lucanor, cât și în cea a lui Patronio, ambii fiind conștienți de învățăturile și folosul pe care aceste pilde le ofereau cititorului. La sfârșitul fiecărei pilde, contele Lucanor spune că povăța sau povestirea lui Patronio este bună și folositoare pentru situația care o solicitase, și conchide: „și așa a făcut și a fost spre binele lui”.

În ceea ce privește caracterul dualist al operei, se poate spune că, în *Contele Lucanor*, domină concepția medievală, religioasă despre lume și despre om, iar Juan Manuel o împărtășește. Totodată, interesul pentru lumea concretă, reală, pentru om în toate manifestările sale, elogierea rațiunii, numită și „chibzuială”, a activismului omului, a virtuților dobândite și a faptelor săvârșite vorbesc în favoarea altei concepții, pe care putem s-o numim preumanistă, care se înfiripează și își croiește drum și care se va accentua în secolul următor.

Particularitățile artei narative în *Contele Lucanor*. Opera lui Juan Manuel reprezintă un pas înainte în dezvoltarea literaturii spaniole în Evul Mediu, un pas înainte față de literatura cultă anterioară, oferind o lectură mult mai plăcută, determinată și de calitățile artistice ale acestor povestioare, care pun temelia prozei

spaniole și a nuvelei. Dialogul este încă într-o stare incipientă, dominând vorbirea indirectă. Nu toate pildele pot fi numite nuvele, unele se apropie de alegoria didactică, altele sunt fabule în proză, dar întâlnim și pilde ce întrunesc trăsăturile unor adevărate nuvele, precum cea despre doña Truhana (pilda a 7-a) sau cea despre un rege cu țesătorii mincinoși (pilda a 32-a). Măiestria artistică a lui Juan Manuel se manifestă în conturarea fină și exactă a psihologiei personajelor și în motivarea comportamentului acestora, în alegerea adecvată a detaliilor, pentru a descrie mediul în care se desfășoară acțiunea, în corelarea limbajului personajelor cu starea lor socială. Nu putem să nu amintim de arta ironiei și a umorului, de laconismul, concizia și sobrietatea expunerii. Astfel, *Contele Lucanor* apare ca o operă de referință în literatura spaniolă medievală, în care se pun temeliile prozei, cultivate mai intens în secolele următoare, pregătind terenul pentru nuvela creată de Cervantes.

Sarcini și subiecte pentru seminar

Evidențiați trăsăturile noi ale literaturii spaniole din secolele XIII-XIV.

Caracterizați rolul traducerilor și al școlii de traducători de la Toledo. Comentați contribuția lui Alfonso al X-lea cel Înțelept la dezvoltarea prozei spaniole.

Argumentați valorificarea tradițiilor naționale și a celor străine în *Contele Lucanor*.

Identificați sferile de manifestare a omului în cartea *Contele Lucanor*.

Demonstrați, prin exemple concrete, în urma lecturii mai multor pilde, caracterul didactic și dualist al operei lui Juan Manuel.

Redactați un eseu axat pe asimilarea de către autor a artei narative orientale.

Realizați o comparație a operei lui Juan Manuel cu unele opere din literatura română veche.

Bibliografie selectivă

Texte:

Fragmente din scrierile lui Alfonso al X-lea din:

Antología de la literatura española. Desde sus comienzos hasta nuestros días (alc.N.Rusu ș.a.), t.I, Chișinău, 1973; *Antologie de texte spaniole* (alc. I.Georgescu), București, 1964; *Literatura española. Siglos XII-XVIII* (alc. V.Uzin), Moscú, 1948.

MANUEL JUAN. *Contele Lucanor*. București, 1970 sau traducerea în limba rusă.

Literatură critică:

BUSUIOCEANU O. *Cuvânt înainte*. În: JUAN MANUEL. *Contele Lucanor*. București, 1970.

CHABÁS J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

PAVLICENCU S. *Caiet de studiu la istoria literaturii universale. Antichitatea și Evul Mediu*, Chișinău, CEP USM, 2003 (sau Chișinău, Litera, 2004).

МЕНЕНДЕС ПИДАЛЬ М. *Избранные произведения*, Москва, 1961.

ПЛАВСКИН З.И. *Литература Испании IX-XV веков*, Москва, 1986.

СМИРНОВ А.А. *Средневековая литература Испании*, Ленинград, 1969.

ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

Baladele populare spaniole (*Romancero*)

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să evidențieze principalele teorii și puncte de vedere asupra originii baladelor populare spaniole;
- să clasifice baladele populare după criteriul tematic și după alte criterii;
- să caracterizeze particularitățile artistice ale baladelor;
- să identifice temele și motivele principale ale baladelor populare spaniole;
- să demonstreze asemănările și deosebirile dintre baladele populare și poemele epice;
- să redacteze un eseu despre destinul național și internațional al *Romancero*-ului spaniol;
- să realizeze o comparație a baladelor populare spaniole cu cele românești.

Problema originii baladelor spaniole: teorii și puncte de vedere. Cuvântul spaniol „romance” ar trebui tradus în română mai adecvat prin „baladă”, și nu prin „romanță”, cum s-ar părea la prima vedere, deoarece nu este o creație muzicală, ci una lirico-epică, în care, de cele mai multe ori, se povestește ceva. Inițial, „romance” se numea limba populară, romanică, în care vorbea poporul, spre deosebire de latină, considerată limba oficială a literaturii. Apoi „romance” a început să se numească orice creație poetică, scrisă în această limbă populară și doar mai târziu denumirea „romance” s-a atribuit numai unei anumite categorii a acestor creații, în care se povestea despre unele evenimente istorice sau despre diferite întâmplări, reale ori închipuite. Despre originea și evoluția baladelor populare spaniole au existat mai multe teorii și puncte de vedere. În prima jumătate a secolului al XIX-lea a fost răspândită concepția romantică conform căreia baladele populare sunt mai vechi decât

poemele epice, acestea din urmă provenind din balade. Primul care a pus la îndoială acest punct de vedere a fost filologul latino-american Andrés Bello. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea Manuel Milá y Fontanals a criticat această ipoteză romantică, afirmând că nu poemele epice au provenit din balade, ci invers, – baladele au apărut ca urmare a decadentei și a descompunerii poemelor epice și eroice. Mai târziu, Ramón Menéndez Pidal a demonstrat cu dovezi convingătoare că originea poemelor epice nu are legătură cu baladele și că acestea au apărut din fragmente ale vechilor poeme eroice, recitate și perfecționate de juglari pe parcursul vremii. În ultimul timp, și această părere a fost pusă la îndoială, deoarece fenomenul apariției baladelor liro-epice din poemele eroice nu se mai întâlnește în alte literaturi europene. Cercetarea baladelor populare spaniole, ajunse până în zilele noastre, a arătat că numai o parte din balade ar proveni din poeme, altele fiind tot atât de vechi ca și poemele epice. De unde s-a dedus că baladele și poemele epice au existat probabil mult timp simultan ca două forme paralele de creație populară și tocmai existența unor creații lirico-epice a făcut posibilă transformarea în balade a unor fragmente din vechile poeme eroice.

În general, baladele sunt alcătuite din versuri de 16 sau 14 silabe, legate prin asonanțe și despărțite de cezură în două emistihuri. Uneori, emistihurile de 8 sau 7 silabe sunt aranjate unul sub altul, imprimând baladelor un ritm mai pronunțat, mult mai vioi.

Totalitatea baladelor sau a culegerilor de balade se numește în spaniolă „romancero”. Spania este adesea numită „țara *romancero*-ului”, iar baladele – un adevărat „șirag de perle”. Pentru a cunoaște și înțelege mai bine Spania, călătorilor li se recomandă să ia cu sine în bagaj un „Don Quijote” și un volum de balade populare. Un mare interes pentru *Romancero* au manifestat scriitorii romantici. Pe lângă baladele populare, cu începere din secolul al XVI-lea, poeții au început să compună balade literare, fenomenul devenind o tradiție care continuă până în prezent.

Există mai multe clasificări ale baladelor populare spaniole: balade vechi și balade noi, balade populare și balade literare. Dar cea mai răspândită clasificare a baladelor spaniole este determinată de tematica și problematica lor.

Baladele istorice. Un impresionant număr de balade alcătuiesc baladele istorice. Problematika lor este înrudită cu cea a poemelor eroice, referindu-se preponderent la Spania medievală și la faptele de vitejie ale unor personalități istorice, în care se elogiază dragostea de țară și patriotismul, iubirea față de popor și aspirațiile lui de libertate și dreptate. În unele balade se exprimă ura și disprețul față de trădători și față de cei lași și fricoși. Baladele istorice se împart în trei cicluri: balade inspirate din istoria Spaniei (cel mai numeros), balade inspirate din istoria altor țări, în special a Franței, și balade inspirate din istoria antică.

Baladele inspirate din istoria Spaniei pot fi împărțite, la rândul lor, în subcicluri:

Balade despre Cid, în care Rodrigo Díaz de Vivar (Cidul) apare surprins în diferite etape ale vieții sale, cunoscute încă din poemele epice și eroice (*Cântarea Cidului* și fragmente din alte poeme pierdute), în care chipul *Cidului* aproape că nu ce deosebește de cel eternizat în poeme: patriot, cavaler și vasal exemplar al regelui, tată grijuliu și bun familist, antiaristocrat și susținător al dreptății față de popor.

Am putea clasifica baladele despre Cid în două grupuri:

1) Balade despre Cid în epoca lui Fernando I (*Romance de cómo fue al palacio del rey la primera vez; Romance de Jimena Gómez; Romance de la muerte del rey Fernando I en el castillo Cabezón, no lejos de Valladolid* ș.a.).

2) Balade despre Cid după moartea regelui Fernando I (*Romance de doña Urraca cercada en Zamora; Romance en que doña Urraca recuerda cuando el Cid se criaba con ella en su palacio en Zamora; Romance de la jura en Santa Gadea* ș.a.).

3) Balade despre Cid din perioada exilului, descrisă și în *Cântarea Cidului (Romance del rey moro que perdio a Valencia; Romance de los condes de Carrión ș.a.)*

4) S-ar mai putea evidenția un grup de balade despre ultimii ani ai vieții Cidului.

Balade despre cei șapte infanți de Lara. Legenda despre cei șapte infanți de Lara a stat la baza poemului epic despre cei șapte infanți de Lara, care s-a pierdut, dar al cărui conținut a fost restabilit din cronică și din alte izvoare. Dacă în cazul baladelor despre Cid, conținutul lor poate fi corelat și comparat cu poemul *Cântarea Cidului*, pentru a vedea cum juglarii au ales doar unele fragmente și le-au prelucrat pe parcursul vremii, în cazul baladelor despre cei șapte infanți de Lara se poate vorbi de un proces invers: baladele înseși au putut servi pentru restabilirea conținutului poemului pierdut. Astfel, există mai multe balade care ar fi fost la origine părți din poemul pierdut, povestind diferite locuri din legendă (*Muerte de los infantes de Lara, Duelo de Gonzalo Gustios ante las cabezas de sus hijos*, cunoscută și cu titlul *Del gran llanto que don Gonzalo Gustio hizo allá en Córdoba ș.a.*).

Balada *Bocetul lui Gonzalo Gustios în fața capetelor fiilor săi* se distinge prin dramatismul situației descrise. Aici nu se întâmplă nimic, doar că în temnița tatălui îi sunt aduse capetele tăiate ale feciorilor săi. Rând pe rând, tatăl ridică de la pământ capetele fiilor săi și descrie calitățile fiecăria, jelindu-i și încheind prin a spune „Mejor fuera la mi muerte que ver tan triste jornada!”. Aici ar trebui să se termine balada, dar juglarul, parcă vrând să atenueze drama tatălui, sfâșiat de durere, adaugă câteva versuri anticipând evenimentele ce aveau să urmeze: Almanzor o trimite pe frumoasa sa soră să-l aline pe Gonzalo Gustios cu dragostea sa, ca apoi să-i nască un băiat (Mударra), care avea să răzbune moartea fraților săi.

Balade despre regele Rodrigo. Mai multe balade despre ultimul rege vizigot stau mărturie existenței unui poem epic despre regele

Rodrigo, ce nu s-a păstrat, dar al cărui conținut a fost restaurat pornind de la aceste balade, dar și de la informațiile spicuite din diferite cronicile istorice. (Baladele despre regele Rodrigo reprezintă anumite fragmente din vechiul poem epic, prelucrare de juglari pe parcursul secolelor: *La caída de La Cava*; *La traición de Don Julián*; *Las huestes del rey Rodrigo*; *Aviso de la Fortuna y de la derrota de Don Rodrigo*; *Penitencia y muerte de Don Rodrigo* ș.a.).

Există mai multe balade despre contele Fernán González (*Buen conde Fernán González*; *Fernán González y el Rey de León*; *El caballo y el azor* ș.a.), despre Bernardo del Carpio (*Nacimiento de Bernardo*; *Bernardo trata de conseguir la libertad de su padre*; *Bernardo parte a Roncesvalles* ș.a.), despre regele Don Pedro (*De como el Rey mandó matar a su hermano don Fadrique*; *Romance de la muerte del rey Don Pedro*; *La muerte de doña Blanca de Burbán* ș.a.).

Printre baladele inspirate din istoria altor țări, în special a Franței, se evidențiază cele cu subiecte preluate din eposul francez, în care apare figura lui Carol cel Mare, Roldán (numele spaniol al lui Roland), soția acestuia, doña Alda, se povestește despre lupta de la Roncesvalles, dar interpretată din punctul de vedere al spaniolilor. Alte balade sunt inspirate din tematica romanelor cavalești și sunt numite *romances caballerescos*, care se împart în balade din ciclul caroling și balade din ciclul breton. Există și balade pur cavalești, cum ar fi cunoscuta baladă despre Gerineldo sau despre frumoasa Melisinda.

Există mai multe balade inspirate din istoria antică, cum ar fi *Romance de la reina Elena*; *Romance del incendio de Roma*; *Romance de cómo Cipión destruyó Numancia* ș.a.

Baladele de frontieră și baladele maurești alcătuiesc un alt mare grup de balade populare spaniole. Aceste balade amintesc de unele balade istorice, dacă avem în vedere că istoria Spaniei din Evul Mediu nu poate fi închipuită fără dominația arabă. Baladele de frontieră relatează despre diferite întâmplări din timpul reconquistei de la granița dintre teritoriile ocupate și cele eliberate. În pofida faptului că

maurii, considerați păgâni, erau dușmanii spaniolilor creștini, maurii sunt prezentați ca oameni viteji, curajoși, sensibili. Printre baladele de frontieră se evidențiază *Romance de Abenámar*; *Romance de Alora la bien cercada*; *Pérdida de Antequera*, *Yo me era mora Moraima*; *Romance del rey moro que perdió Alhama* ș.a. Baladele de frontieră reflectă evenimente ce aveau loc la granița dintre două lumi, iar juglarii, îndată ce aflau ceva, compuneau balade, prin care răspândeau vestea sau întâmplarea, Aceste balade sunt pline de dramatism, de tensiune, de trăiri, de lirism și muzicalitate. Astfel, *Balada despre regele maur, care a pierdut Alhama*, are doar 22 de versuri de 16 silabe, grupate în 11 distihuri și despărțite de refrenul „Ay de mi Alhama!”, ca un fel de leitmotiv și care poate fi înțeles fie ca „Vai, Alhama mea!”, fie ca „Vai de mine, Alhama!”, dar vedem cât dramatism conține această baladă, împărțită parcă în trei părți, asemănătoare cu trei acte dintr-o operă dramatică! În prima parte, domină o atmosferă liniștită, regele maur se plimbă prin orașul Granada, nimic nu prevestește ceva rău. Dar iată că un călăreț aduce vestea despre pierderea Alhamei din apropierea Granadei și totul se schimbă imediat: regele aruncă în foc misiva și îl omoară pe mesager. Urcă iute pe cal și suie Zacatinul spre palatul din Alhambra, ordonă să sune trompetele, să bată tobele, să se adune maurii, care întrebă ce s-a întâmplat, pentru ce au fost chemați. Un bătrân alfaquir îi aduce aminte regelui mai multe păcate, inclusiv uciderea neamului Abencerraje, „floarea Granadei”, prevestindu-i moartea și pierderea Granadei, care era ultimul bastion al maurilor în Spania.

Baladele maurești se confundă, uneori, cu cele de frontieră, delimitarea lor fiind într-adevăr un lucru nu tocmai ușor. Au apărut, probabil, mai târziu, spre sfârșitul reconquistei. În baladele maurești parcă dispăre ostilitatea dintre creștini și mauri, aceștia din urmă sunt descriși ca persoane obișnuite cu calități pozitive, capabili de fapte de vitejie, înzestrați cu sentimente umane firești. Nu lipsește tema dragostei care adesea devine principală. Exotismul lumii arabe este opus

realităților spaniole, creând o atmosferă romantică. Așa sunt baladele despre maura Moraima, despre Boabdil, Suleiman, Fatima, Jarifa ș.a.

Baladele nuvelistice. În baladele nuvelistice, numite și lirico-narative, întâmplările relatate nu au legătură cu evenimente istorice, de cele mai multe ori ele sunt născocite, dar reflectă viața cotidiană sub cele mai diverse aspecte: căsătoria nefericită, nevasta necredincioasă, răzbunarea etc. Într-o formă poetică de proporții reduse este descris un subiect demn de o adevărată nuvelă (*Romance del conde Alarcos; Romance de la hija del rey de Francia; Romance de Marquillos; Romance de la infanta; Romance de la amiga muerta; Romance de Fonte-frida; La amiga de Bernal Francés; La doncella que fue a la guerra; Romance del conde Arnaldos* ș.a.). Hispanistul german din secolul al XIX-lea Friedrich August Wolf scria că baladele istorice reprezintă „Iliada” spaniolă, în timp ce baladele nuvelistice – „Odiseea” spaniolă.

Baladele lirice. Prin valoarea lor artistică, baladele lirice reprezintă o adevărată perlă a *Romancero*-lui spaniol. Baladele lirice se disting prin profunzimea sentimentelor și a trăirilor interioare ale eroului liric. Printre cele mai cunoscute balade lirice amintim *El prisionero; La lavandera; El alma es libre* ș.a.

Particularitățile artistice ale baladelor populare spaniole. Baladele populare spaniole sunt niște creații lירו-epice de proporții mici, care se caracterizează prin laconismul și sobrietatea expunerii, prin caracterul lor dinamic și concentrat. În cazul baladelor provenite din poemele epice, juglarul selecta fragmentele cele mai interesante, trecând peste anumite amănunte și concentrându-se doar asupra fragmentului selectat, potrivit cuvintele și asonanțele, utilizând diverse procedee și mijloace artistice pentru a-i imprima baladei un caracter dinamic și un efect emoțional. Uneori balada nu are un sfârșit logic, situația rămânând neclară, plină de un anumit mister, care îl face pe ascultător sau cititor doar să intuiască deznodământul. Alteori balada are un început neașteptat, care prevestește dramatismul

întâmplării relatate. Lumea interioară a personajelor se dezvăluie prin faptele și acțiunile lor. Juglarul evită descrierile pure, apelând – pentru a descrie ceva – fie la comparație, fie la contrast. Uneori este folosit dialogul, alteori juglarul relatează, astfel încât totul pare să se întâmple sub ochii noștri, folosind verbele *a privi*, *a se uita*, verbele jucând rolul principal, iar adjectivele – unul secundar, limitat. Juglarul folosește repetiția, paralelismul contrastant, anafora, jocul de cuvinte. Cu mijloace artistice simple și puține, juglarul reușește să creeze o expresivitate poetică impresionantă. Baladele populare spaniole se disting și prin metrica lor specifică.

Destinul național și internațional al *Romancero*-lui. Baladele reprezintă culmea poeziei populare spaniole. Baladele se caracterizează prin viziunea poetică asupra vieții omului. Valoarea lor a fost înțeleasă și apreciată de poeții spanioli din acele vremuri, dar și de mai târziu, ei înșiși începând să scrie balade. Cu începere din secolul al XVI-lea, baladele sunt adunate în culegeri, cea mai cunoscută fiind *Cancionero de romances* alcătuită de Martín Nucio, editată de câteva ori în secolul al XVI-lea. Baladele au stimulat dezvoltarea poeziei spaniole din epoca Renașterii. Au urmat două secole de ignorare a baladelor populare și doar romanticii au inițiat valorificarea lor. Un rol important le revine romanticilor germani care au editat și au tradus balade populare spaniole, contribuind la receptarea lor internațională. Și romanticii spanioli au manifestat un viu interes pentru *Romancero*, care nu a încetat nici pe parcursul secolelor următoare. În momentele grele pentru destinul lor, spaniolii au apelat la balade, exprimând în ele dorința de dreptate și independență națională, ca exemplu servind *Romancero*-ul războiului civil.

Receptarea *Romancero*-ului în spațiul cultural românesc. În multe privințe, baladele populare spaniole se aseamănă cu baladele noastre populare, lucru ce ar merita un studiu comparat, mai ales dacă avem în vedere că în 1896, la Paris, Jules Brun publica *Le romancero roumain* (Lettre-préface de Sully Prudhomme. Introduction de C.Dem.Teodorescu). După cum am menționat *supra*,

faima universală a baladelor populare spaniole se datorează romanticilor, care au tradus și au publicat culegeri de balade, dar și s-au inspirat din *Romancero* spaniol, creând opere originale.

În spațiul cultural românesc contactul cu baladele spaniole s-a realizat fie prin intermediari (romanticii europeni), fie direct de la sursă. Un interesant episod în receptarea românească a *Romancero*-ului spaniol îl datorăm lui Alexandru Depărățeanu (1834-1865), poet și dramaturg, care se numără „printre primii noștri traducători de poezie spaniolă”. În culegerea *Doruri și amoruri* (1861) Al. Depărățeanu a introdus și câteva balade spaniole (*Alhama, Ay, dios de mi tierra, Mi gloria por bien amar, Tragala*), iar alte șase balade spaniole au fost publicate în anii 1863-1864 în ziarul *Buciumul*. *Romancero*-ul spaniol nu le-a fost străin nici altor scriitori clasici, cum ar fi M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, M. Eminescu, B.P. Hasdeu. Prima antologie de balade populare spaniole, traduse în limba română, având ca titlu *Romancero. Vechi balade spaniole*, a apărut abia în 1978 în colecția „Cele mai frumoase poezii”, selecția, traducerea, prefața și notele aparținând cunoscutului hispanist și traducător Sorin Mărculescu, căruia îi datorăm și ultima traducere românească a romanului lui Cervantes *Don Quijote*.

Romanticii considerau că, pentru a studia și a cunoaște caracterul unui popor, nu e neapărat nevoie să recurgem la operele învățaților, ci să consultăm poezia populară – oglinda cea mai fidelă, în care se reflectă caracterul oricărui popor. *Romancero* este o astfel de creație a poporului spaniol. Și avea perfectă dreptate un călător care îi sfătuia pe cei ce doreau să facă o călătorie în Spania să-și ia la drum, pe lângă cele necesare, o culegere de balade populare și un volum cu *Don Quijote*.

Sarcini și subiecte pentru seminar

Evidențiați principalele teorii și puncte de vedere asupra originii baladelor populare spaniole.

Clasificați baladele populare după criteriul tematic și după alte criterii.

Identificați temele și motivele principale ale baladelor populare spaniole.

Demonstrați asemănările și deosebirile dintre baladele populare și poemele epice.

Caracterizați particularitățile artistice ale baladelor.

Redactați un eseu despre destinul național și internațional al *Romancero*-ului spaniol.

Încercați să realizați o comparație între baladele populare spaniole și cele românești, luând în considerare traducerea în spaniolă de Rafael Alberti și Maria Teresa León a baladelor noastre populare.

Bibliografie selectivă

Texte:

Romancero. Vechi balade spaniole, București, 1978.

Balade din:

Antología de la literatura española. Desde sus comienzos hasta nuestros días (alc.N.Rusu ș.a.), t.I, Chișinău, 1973; *Испанская поэзия в русских переводах, 1792-1976*, Москва, 1978.

Literatură critică:

CHABÁS J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

MĂRCULESCU S. Prefață și note. – În: *Romancero. Vechi balade spaniole*. București, 1978.

PAVLICENCU S. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*, III, Chișinău, 1996.

PAVLICENCU S. *Caiet de studiu la istoria literaturii universale. Antichitatea și Evul Mediu*, Chișinău, CEP USM, 2003 (sau Chișinău, Litera, 2004).

МЕНЕНДЕС ПИДАЛЬ М. *Избранные произведения*, Москва, 1961.

ПЛАВСКИН З.И. *Литература Испании IX-XV веков*, Москва, 1986.

СМИРНОВ А.А. *Средневековая литература Испании*, Ленинград, 1969.

ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

Prerenășterea spaniolă și reprezentanții principali

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să definească noțiunea de Prerenăștere;
- să evidențieze caracteristicile Prerenășterii spaniole;
- să caracterizeze concepția despre poezie a marchizului de Santillana;
 - să argumenteze, prin exemple concrete, influența și asimilarea tradițiilor Renașterii italiene în creația marchizului de Santillana;
- să comenteze atitudinea marchizului de Santillana față de poezia populară;
- să identifice temele și motivele principale ale poeziei lui Jorge Manrique;
- să redacteze un mic eseu despre motivul celei de a treia vieți a omului, pornind de la „Strofele” lui Jorge Manrique;
- să realizeze o comparație între „Strofele” lui Jorge Manrique și poemul „Viața lumii” de Miron Costin.

„Prerenășterea” și problema literaturii de tranziție.

Literatura medievală s-a dezvoltat în cadrul societății feudale, în care (indeosebi în orașe) încep să se manifeste tot mai intens un șir de caracteristici ale viitoarei societăți burgheze. Tendințele prerenascentiste din unele opere medievale, dualismul acestora capătă un caracter mult mai pronunțat în literatura din secolul al XV-lea. Au loc transformări radicale în diferite domenii ale vieții politice, economice, culturale din țările europene din această perioadă. În literatură se insistă tot mai mult pe locul și rolul ființei umane, a posibilităților care i se deschid acum în comparație cu situația sa în interiorul societății feudale. Literatura din secolul al XV-lea se mai numește literatura Prerenășterii sau prerenascentistă. Noțiunea de Prerenăștere, dar și cea de Renaștere au apărut mult mai târziu, scriitorii din secolele XV-XVI nu le cunoșteau. Prerenășterea

și Renașterea reprezintă, de fapt, niște fenomene literare și culturale de tranziție, deși caracterul tranzitiv al fenomenului prerenașterii este diferit de cel caracteristic Renașterii.

Noțiunea și termenul de *Prerenaștere* au fost introduse în istoriografia literară pentru a denumi o perioadă în istoria literaturii de la sfârșitul Evului Mediu (preponderent secolele XIV-XV, iar în Italia – secolul al XIII-lea), în care iau naștere unele elemente ale viitorului sistem artistic renașcentist. Cu alte cuvinte, Prerenașterea anunță Renașterea, este un preludiu la literatura umanismului de mai târziu. În cadrul concepției medievale despre om și despre lume, apar elemente ce prefigurează concepția renașcentistă, unanistă. Fenomenul se observă, într-o măsură mai mult sau mai puțin pronunțată, nu numai în literaturile europene, dar și în cele orientale. Procesele prerenașcentiste, care apar în cadrul literaturii medievale, pot să conducă, în împrejurări favorabile, la crearea unor pronunțate tendințe renașcentiste, dar pot, în condiții mai puțin prielnice, și să nu avanseze prea mult. În asemenea cazuri, elementul medieval este, oricum, prezent în orice operă, mai dificilă fiind însă delimitarea elementelor noi, renașcentiste, umaniste sau evidențierea proporției de „medieval” și de „renașcentist”, pentru a demonstra gradul de „renașcentism” al unei opere. Aici abordarea simplistă, de raportare la dezvoltarea economică sau a formațiunilor sociale, nu va favoriza un răspuns adecvat, deoarece gândirea umanistă, renașcentistă este, deopotrivă, opusă atât ideologiei feudale, cât și celei burgheze. Pe de altă parte, țările Europei de Apus se aflau, în perioada la care ne referim, la diferite niveluri de dezvoltare. Ca să nu mai vorbim de țările Europei răsăritene (inclusiv Țările Românești) sau, și mai relevant, de alte continente. De aceea, la studierea literaturii prerenașcentiste este recomandabilă nu numai abordarea concret-istorică, dar și cea comparativă și tipologică a fenomenelor vizate.

Particularitățile Prerenașterii spaniole. Secolul al XV-lea în Spania constituie o perioadă de tranziție. Apar noi tendințe în viața

societății medievale spaniole. Se consolidează puterea regală în luptă cu răzmerițele feudale, dar și cu răscoalele țărănești, ceea ce favorizează instaurarea monarhiei absolute. În 1474, se unesc regatele Castiliei și Aragonului, prin căsătoria Izabelei de Castilia cu Ferdinand de Aragon, cunoscuți ca „regii catolici”. În 1492, se încheie reconquista, sunt expulzați din țară evreii, Columb descoperă America. Toate acestea contribuie la transformarea Spaniei în una dintre cele mai puternice țări din Europa, lăsându-și amprenta și asupra dezvoltării culturii și a literaturii spaniole. Pe lângă vechile universități (Salamanca, Alcalá de Henares), apar altele noi (Barcelona, Gerona). Tiparul începe să joace un rol tot mai important în viața culturală. Se intensifică și contactele cu vecina cultură italiană. Literatura spaniolă din această perioadă, numită și literatura Prerenășterii (prerenascentistă), se caracterizează printr-un șir de particularități specifice, dintre care se evidențiază următoarele:

- influența tot mai mare a literaturii Renașterii italiene;
- legătura cu creația populară care, uneori, se împletește cu cea cultă și cu cea umanistă;
- intensificarea interesului pentru plăcerile vieții pământești;
- consolidarea tendinței satirice, critica și satira manifestându-se mai mult în plan etico-moral;
- interesul pentru alcătuirea și editarea unor culegeri de poezii (*Cancioneros*);
- apariția primelor încercări de activitate critico-literară.

Poezia „Cantionierelor”. În secolul al XV-lea apare interesul pentru alcătuirea și editarea unor culegeri de poezii sau antologii numite *cancioneros*. Cele mai cunoscute sunt *Cancionero de Baena*, publicat abia în 1851, *Cancionero de Stúñiga*, *Cancionero general*, *Cancionero de obras de burla provocantes a risa* ș.a.

Juan Alfonso de Baena, alcătuitorul culegerii ce îi poartă numele, a introdus în volum 576 de poezii aparținând unui număr de 54 de poeți de la sfârșitul secolului al XIV-lea și prima jumătate a secolului

al XV-lea, dar și 35 de poezii ale unor autori necunoscuți. Fiecare poezie este însoțită de o scurtă biografie a autorului și de o prezentare a circumstanțelor în care a fost scrisă, ceea ce face din *Cancionero de Baena* nu numai o carte dintre cele mai reprezentative despre poezia spaniolă din secolele XIV-XV, ci și un important document istorico-literar al epocii date. Juan Alfonso de Baena era adept al liricii curteneste și acest fapt și-a lăsat amprenta asupra selecției poezilor și a poeziilor, nu a inclus poeți ce scriau în stilul *mester de juglaría*, iar din cei care scriau în tradiția *mester de clerecía* a dat preferință poeziilor în maniera liricii provensale și galiciano-portugheze. Din punctul de vedere al speciilor, poezia din *Cancionero de Baena* este foarte diversă: pe lângă speciile liricii de dragoste figurează sirventele, zicerile (*decires*), recuestele (*recuesta* înseamnă *polemică, dispută*), în scrierea acestora din urmă Baena considerându-se maestru.

Cancionero de Stúñiga, după numele alcătuitorului său, poetul Lope de Stúñiga, cu ale cărui poezii se deschide volumul, include preponderent poezii scrise în formele tradiționale ale liricii populare, de exemplu, *serranilla* sau *romance* (balada).

Proza spaniolă și opera lui Alfonso Martínez de Toledo. În proza din această perioadă merită evidențiată figura lui Enrique de Aragón, marchizul de Villena (1384-1434). Deși a fost și poet, poeziile lui nu s-au păstrat și nici în culegerile existente nu au fost incluse. În schimb, se știe că a tradus în proză un fragment din *Divina Comedie* și *Eneida* lui Vergiliu. Nu s-a păstrat – decât în fragmente – tratatul *Arte de trobar* (1433), prima poetică în limba spaniolă, dar puțin originală, autorul preluând ideile principale din poeticile trubadurilor provensali.

Printre prozatorii acestei perioade se evidențiază Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera (1398?-1470?), posesor al unei bogate biblioteci cu cărți în diferite limbi. Deși a scris mai multe lucrări, cea mai importantă pentru istoria literaturii spaniole

este opera sa satirică *Corbacho o la reprobación del amor mundano* (1438), alcătuită din patru părți: în prima se vorbește despre consecințele păcatelor din urma plăcerilor lumești, cu raționamente ample asupra încălcării celor zece porunci și asupra celor șapte păcate capitale; a doua parte povestește despre viciile, păcatele și purtarea necuviincioasă a femeilor vicioase și nebune, dar și despre virtuțile femeilor cumsecade; părțile a treia și a patra sunt dedicate datorii omului. Mai reușite și mai interesante sunt primele două părți, care conțin o satiră usturătoare a realităților spaniole de atunci. Nelipsită de didacticism, opera lui Alfonso Martínez de Toledo continuă tradiția *Cărții buneii iubiri* a lui Juan Ruiz, exploatează la maximum posibilitățile limbii populare, anticipând proza renașcentistă, în special, *Celestina* și romanul picaresc.

Creația lui Iñigo López de Mendoza (1398-1458), cunoscut mai mult ca **marchizul de Santillana**, titlu primit din partea regelui pentru vitejia manifestată în lupta împotriva maurilor, a participat activ la viața politică din vremea sa, dar pentru posteritate a rămas ca o persoană căreia armele nu i-au împiedicat studiile și viceversa. Cunoscător al limbilor moderne europene (franceză, provenșală, italiană, portugheză, catalană), s-a înconjurat de erudiți care cunoșteau latina și care îi traduceau operele lui Ovidiu și Vergiliu. A menținut legături cu mai mulți umaniști italieni, a adunat o bogată bibliotecă, în care se aflau în copii operele celor mai importanți scriitori contemporani, spanioli și străini. Astfel, marchizul de Santillana a fost nu numai un bun cunoscător al literaturii contemporane și din trecut, dar și el însuși a desfășurat o amplă activitate literară.

Marchizul de Santillana este autorul primei lucrări cu caracter critic și istorico-literar în limba spaniolă: *Prohemio y carta al Condestable don Pedro de Portugal* (1448), pe care a pus-o în calitate de prefață la opera sa. Aici sunt expuse concepțiile sale literare, dând preferință poeziei în fața prozei. În poezie el distinge

trei stiluri poetice: înalt, mijlociu și de jos. Primul este caracteristic pentru operele anticilor, al doilea – pentru poezia cultă provensală și italiană, iar al treilea fiind tipic pentru poezia populară. Marchizul de Santillana este adept al primelor două stiluri, însă tocmai al treilea, mai puțin apreciat, în care și-a încercat, și el însuși, puterile, nu fără succes, i-a asigurat faima, deci și locul ce îi revine în istoria literaturii spaniole. Despre interesul pentru tradiția folclorică vorbește cartea sa de proverbe populare comentate *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, prin care pune temelia folcloristicii spaniole, creând ulterior, în baza scrierilor autorilor antici, un volum de proverbe culte proprii: *Proverbios de gloriosa doctrina y fructuosa enseñanza*, în care expune, în strofe numite *coplas de pie quebrado*, un cod de norme etice pentru om, proverbele bucurându-se de atâta popularitate, încât autorul era numit „marchizul proverbilor”.

Opera sa literară poate fi împărțită în trei grupuri de opere: 1) opere în stilul trubadurilor provensali (*Canciones, Decires, Serranillas*); 2) opere în stilul umaniștilor italieni (*Comedieta de Ponça, Infierno de los enamorados, Sonetos fechos al itálico modo*) și 3) opere didactice (*Diálogo de Bías contra Fortuna, Doctrinal de privados*). Opera marchizului de Santillana este marcată de dualism. Pe de o parte, putem distinge o tendință umanistă, venind de la autorii antici și de la umaniștii italieni, în care se împletesc stilurile înalt și mijlociu, așa cum le evidențiază el însuși, dar lipsită de sinceritate și profunzime, mai mult artificială și stilizată, mărturie stând sonetele scrise în manieră italiană, iar pe de altă parte, o tendință populară, mai puțin apreciată de autor, dar care i-a adus faima și popularitatea peste secole. Drept exemplu pot servi vestitele sale, „serranillas”, în care tradiția populară se împletește cu cea trubadurescă. O perlă a acestui tip de poezie poate fi considerată *Serranilla de la Finojosa* și altele.

Juan de Mena (1411-1456), spre deosebire de contemporanii săi, nu a fost nici cleric, nici militar, ci eminent om al literelor. A elaborat un stil propriu, doct, cult, pestriț, încărcat de metafore cu efect și expresii pompoase. Dacă operele din tinerețe amintesc de tradiția poeziei galiciano-portugheze (așa-numita *prima manieră*), operele de mai târziu (*maniera a doua*) par a fi dedicate unei elite intelectuale, cum ar fi poemele *Claro-oscuro* și *Coronación del marqués de Santillana*, dar mai ales opera sa principală, poemul alegoric *El Laberinto de Fortuna* sau *Trescientas* (1444), al doilea titlu datorându-se celor 297 de strofe („octavas”). Poetul sosește la Palatul Fortunei, unde i se arată o „mașină universală” cu trei roți, dintre care două nemișcate întruchipând trecutul și viitorul, iar cea care se învâрте simbolizând prezentul. Fiecare roată este compusă din câte șapte cercuri sau inele, ce corespund celor șapte planete cunoscute până atunci. Roata trecutului înfățișează personaje din mitologie și istorie, roata prezentului trecând în revistă regi, boieri, poeți, care caracterizează starea de lucruri din societatea contemporană autorului, iar roata viitorului oferă o prorocie a domniei exemplare a regelui Juan al II-lea, de care Juan de Mena își leagă credința în consolidarea puterii regale și în prosperitatea țării. Poemul dă în vileag o anumită influență a *Divinei Comedii* dantești, precum și exaltarea sentimentului patriotic.

Jorge Manrique (1440-1478/1479) este cel mai mare poet spaniol din a doua jumătate a secolului al XV-lea, a cărui creație este marcată de un dualism mult mai pronunțat decât în cazul predecesorilor săi. Autor al câtorva zeci de poezii în stilul poeziei provenșale și al celei italiene, Jorge Manrique a fost consacrat de o singură operă – poemul elegiac *Coplas a la muerte de su padre* (1476). Scris în strofe „coplas de pie quebrado”, fiecare constând din câte două strofe de șase versuri cu rima ABcABc, în care versurile 1,2,4,5 sunt de opt silabe iar versurile 3 și 6 sunt de patru silabe, poemul se distinge printr-o „compoziție înțeleaptă” (Angel del Río),

bine gândită și echilibrată. Cele trei părți ale poemului dezvăluie o concepție originală despre viață și moarte. Primele 13 strofe conțin meditații și gânduri despre efemeritatea vieții, inevitabilitatea morții și caracterul trecător al plăcerilor lumești. Aici domină concepția medievală despre lume, conform căreia viața pământească nu e decât o punte spre viața eternă de dincolo. Strofele 14-25 evocă trecutul aproape dat uitării, nimic nu rezistă în fața morții care apare ca ceva ce distruge armonia lumii pământești, din care nu se alege decât praful. Poetul se întreabă „unde au dispărut toate și toți: regi, eroi, iubite, averi, bogății? În partea a treia însă își face loc o nouă concepție, care prevestește Renașterea. Viața pe pământ trebuie trăită cu cinste, cu demnitate, așa cum a trăit-o tatăl său don Rodrigo Manrique, erou al reconquistei, al cărui nume avea să dăinuie în memoria urmașilor. Confruntarea bătrânului tată cu moartea subliniază importanța „vieții a treia” (Américo Castro), „vida de honor”, viața omului rămasă în memoria urmașilor aici pe pământ. Omul, ca făuritor al vieții sale, elogiarea energiei creatoare a omului, încrederea în măreția acestuia sunt idei care prevestesc concepția umanistă, renașcentistă despre viață și despre om.

Poetul spaniol nu apelează la multe procedee și mijloace artistice, s-ar putea spune că este zgârcit în această privință. Poemul surprinde prin unitatea ritmului și a tonalității elegiace, prin simplitate, concizie și laconism. Puținele metafore devin foarte ample, cum ar fi „*Nuestras vidas son los ríos, que van a dar en el mar, que es el morir*”. Lope de Vega aprecia mult aceste strofe ale lui Jorge Manrique, considerând că ele merită să fie scrise „cu litere de aur”.

Poemul lui Jorge Manrique a fost asemănat și comparat cu multe opere ale scriitorilor antici și medievali, dar și din perioadele mai târzii. Pentru noi merită să constatăm unele similitudini cu poemul bine cunoscut *Viața lumii* al lui Miron Costin.

Sarcini și subiecte pentru seminar

Definiți noțiunea de Prerenăștere.

Evidențiați particularitățile Prerenășterii spaniole.

Caracterizați concepția despre poezie a marchizului de Santillana.

Argumentați, prin exemple concrete, influența și asimilarea tradițiilor Renașterii italiene în creația marchizului de Santillana.

Comentați atitudinea marchizului de Santillana față de poezia populară.

Identificați temele și motivele principale ale poeziei lui Jorge Manrique.

Realizați o comparație între „Strofele” lui Manrique și poemul „Viața lumii” de Miron Costin.

Bibliografie selectivă

Texte:

Fragmente din operele lui Alfonso Martínez de Toledo, Iñigo López de Mendoza, marchizul de Santillana, Jorge Manrique din:

Antología de la literatura española. Desde sus comienzos hasta nuestros días (alc. N. Rusu ș.a.), t. I, Chișinău, 1973; *Antologie de texte spaniole* (alc. I. Georgescu), București, 1964; *Literatura española. Siglos XII-XVIII* (alc. V. Uzin), Moscú, 1948.

Literatură critică:

CHABÁS J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

PAVLICENCU S. *Tranziția în literatură. Studiu micromonografic*, Chișinău, 2001.

PAVLICENCU S. *Caiet de studiu la istoria literaturii universale. Antichitatea și Evul Mediu*, Chișinău, CEP USM, 2003 (sau Chișinău, Litera, 2004).

МЕНЕНДЕС ПИДАЛЬ М. *Избранные произведения*, Москва, 1961.

ПЛАВСКИЙ З.И. *Литература Испании IX-XV веков*, Москва, 1986.

СМИРНОВ А.А. *Средневековая литература Испании*, Ленинград, 1969.

ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

***Celestina* – capodoperă a literaturii spaniole**

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să comenteze problema paternității și a genului capodoperei spaniole *Celestina*;
- să identifice și să caracterizeze temele principale ale „*Celestinei*”;
- să argumenteze caracterul didactic și dualist al „*Celestinei*”;
- să demonstreze caracterul prerenașcentist al „*Celestinei*”;
- să caracterizeze sistemul de personaje al tragicomediei;
- să identifice particularitățile artistice ale operei;
- să argumenteze anticiparea tendințelor picarești în „*Celestina*”;
- să redacteze un eseu despre motivul banului în literatura medievală spaniolă (*Cartea buneii iubiri: Celestina*);
- să schițeze momentele principale ale receptării „*Celestinei*” în spațiul literar românesc.

Satira spaniolă în secolul al XV-lea. Literatura satirică din secolul al XV-lea își are rădăcinile în unele opere satirice anterioare. Astfel, satira se simte încă în cunoscutul poem din secolul al XI-lea *La Danza de la Muerte*. Nu e lipsită de tendințe satirice *Cartea buneii iubiri* a lui Juan Ruiz. Și poemul anonim în dialoguri *Danza general de la muerte*, specie foarte răspândită în cultura europeană medievală tardivă, îndeosebi franceză, constituind, totodată, o mărturie a pătrunderii culturii populare carnavalești în literatură ține de începutul secolului al XV-lea. Dacă în variantele franceze ale „dansurilor morții” erau satirizate viciile omenești, în varianta spaniolă este evident caracterul social al satirei. Critica este îndreptată împotriva nobilimii și a clerului, ai căror reprezentanți, prinși în dansul morții și înfricoșați, încearcă, prin orice mijloace, să scape de moarte, nu să se roage pentru iertarea păcatelor. Doar un călugăr de rând și un țăran intră smeriți în dans, pentru că faptele

bune și credința, în opinia autorului poemului, le vor face mai ușoare chinurile din lumea de dincolo.

Una dintre cele mai răspândite forme ale satirei din perioada Prerenășterii sunt „cupletele” (*las coplas*). Cele mai cunoscute par a fi *Coplas de Mingo Revulgo*, scrise în formă de dialog dintre doi păstori: Mingo Revulgo (deformare a cuvintelor „domingo” și „vulgo”), care întruchipează aici categoriile sociale de jos, poporul, și Gil Arribato (de la cuvântul „arriba”), simbolizând clasele de sus ale societății, care joacă și rolul unui proroc ce prevestește viitorul. Arribato consideră că poporul însuși (turma) poartă vina pentru starea de lucruri din țară, pentru necazurile vieții sale, iar Mingo Revulgo îl contrazice, afirmând că păstorul Caudaulo (adică regele Enrique al IV-lea) a uitat de turmă, preocupându-l doar propriile interese și plăceri. Arribato prevestește noi nenorociri, pentru că poporul a uitat de Credință, Milă, Speranță și se poate ajuta numai prin rugăciune și căință, ceea ce dovedește caracterul moderat al satirei, care se limitează doar la aspectul etico-moral.

Aceste cuplete au fost imitate pe larg în epocă. Astfel, apar *Coplas del Provincial*; *Coplas hechas al rey don Enrique reprehendiéndole sus vicios y el mal gobierno destos reinos de Castilla* și altele.

Drama și teatrul spaniol medieval. În timp ce despre poezia epică și poezia lirică spaniolă din Evul Mediu s-au păstrat mai multe opere și documente istorice, iată că despre dezvoltarea dramei și a teatrului avem mai puține date și mărturii. Am putea presupune că, în condițiile îndelungatei reconquiste teatrul în Spania medievală s-a dezvoltat mai puțin decât în alte țări europene. În *Cele șapte părți* ale lui Alfonso al X-lea, găsim o confirmare a faptului că, în Evul Mediu, în Spania, a existat teatru: un teatru religios și altul laic, deoarece se vorbește despre așa-numitele *juegos de escarnio*, nerecomandate fețelor bisericești, ca și despre aceea că reprezentațiile nu trebuie să aibă loc în biserici, unde se recomandă

să se desfășoare doar reprezentațiile ce înfățișează nașterea și învierea Domnului Iisus Hristos, ce cultivă în oameni binele și virtutea. De aici putem deduce că, în secolul al XIII-lea, existau reprezentații teatrale, religioase și laice, care aveau loc în biserici sau în afara lor, preponderent în limba populară. În teatrul religios spaniol se evidențiază două specii: misterul și moralitatea. Singurul monument al teatrului spaniol de până în secolul al XV-lea, păstrat parțial (147 de versuri, mai puțin de jumătate de piesă) este *Misterio o Auto de los Reyes Magos*, compus probabil la cumpăna secolelor XII-XIII. Despre teatrul laic nu se cunoaște aproape nimic decât ceea ce se spune în *Cele șapte părți*. A mai existat un teatru cult în universități și colegii, piesele fiind jucate de studenți în limba latină, dar, poate, și în spaniolă.

Juan del Encina (1469?-1529), creatorul dramei umaniste, este considerat „patriarhul teatrului spaniol”. În tinerețe, Juan del Encina s-a aflat la curtea ducelui de Alba, unde se dădeau reprezentații teatrale, pentru care Encina scria, inițial, muzică, apoi a început să scrie și piese. A stat un timp la Roma, cântând în capela papală. Acolo a venit în contact cu dramaturgii umaniști italieni și cu operele lor, din care s-a inspirat la crearea propriilor piese. Lui Juan del Encina i se datorează și lucrarea *Arte de trovar o Arte de la poesía castellana*, care a servit drept prefață pentru volumul său de cântece din 1496. Lucrarea despre arta de a compune poezii reprezintă una dintre primele poetici castiliene, în care autorul vorbește despre originea poeziei castiliene, tipurile de versuri, asonanțe, consonanțe etc. Dar în creația lui Juan del Encina cea mai importantă este opera sa dramatică. Putem deosebi două perioade în dramaturgia sa. În prima perioadă scrie piese religioase și laice pe care le numește „ecloge” (*Egloga de Atruejo*, *Auto del Repelón*, *Egloga de Cristino y Febea*). În perioada a doua scrie piese în stilul dramei umaniste italiene (*Plácida y Victoriano*), în care se afirmă, tot mai mult, motivele optimiste și umaniste.

Celestina – capodoperă a literaturii spaniole. Publicată la Burgos în anul 1499, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, cunoscută mai mult ca *Celestina*, după numele personajului principal, încheie în toate sensurile, ca an al publicării, dar și ca problematică, Evul Mediu spaniol, prefigurând literatura Renașterii. Ca operă de tranziție, *Celestina* se caracterizează printr-un pronunțat caracter dualist. Se presupune că ediția de la Burgos din 1499, având 16 acte, nu este prima, deoarece conținea în titlu precizarea că expunerea este completată cu adăugiri. Ediția de la Sevilla din 1501 includea *Scrisoarea autorului către prietenul său* și un acrostih, din ale cărui prime litere se poate citi fraza: „Bacalaureatul Fernando de Rojas a terminat comedia lui Calisto și a Melibeei, fiind originar din satul Montalbán”. În 1502 au mai apărut trei ediții ale *Celestinei*, opera având acum 21 de acte, un prolog și unele completări. În *Scrisoarea autorului către prietenul său* se spune că autorul a găsit un manuscris cu primul act și a hotărât să continue acțiunea, dar nu și-a indicat numele. Celelalte cinci acte adăugate ulterior și care se deosebesc după stil de primele șaisprezece, par a fi scrise de altcineva. Unii atribuie ultimele cinci acte lui Alonso de Proaza, editorul operei și autorul versurilor cu care se termină unele ediții ale *Celestinei*. R.Menéndez Pidal considera că asupra *Celestinei* ar fi putut lucra mai mulți autori. Așa a apărut problema paternității *Celestinei*. Astăzi majoritatea istoricilor literari spanioli consideră totuși că *Celestina* sau o bună parte din ea a fost scrisă de Fernando de Rojas. Despre Fernando de Rojas (c.1465-1541) se cunosc puține date. S-a născut în localitatea Montalbán, provincia Toledo, într-o familie de evrei, dar a fost botezat și a trecut la catolicism. A studiat dreptul la Universitatea din Salamanca, a fost un timp alcalde (primar) de Talavera. *Celestina* pare să fie scrisă între anii 1492-1497 de un autor cult, erudit, cunoscător al literaturii antice și italiene, dar și al literaturii naționale, pe care le-a valorificat în capodopera sa.

Un alt aspect discutabil al acestei opere este cel al genului literar căruia îi aparține. Deși este împărțită în acte și scrisă în dialoguri, *Celestina* pare a fi mai curând un roman din 21 de capitole, roman-dramă sau dramă-roman – „o lungă nuvelă dialogică în stilul comediei plautiene, cu multe tirade și citate din antici”, cum preciza George Călinescu. Acest aspect face dificilă reprezentarea scenică a operii. Cu toate acestea, *Celestina* s-a înscenat și s-a ecranizat cu succes. Totuși, opera nu aparține genului dramatic, deși se numește *tragicomédie* și e scrisă în dialoguri și monologuri, însă acțiunea nu capătă dezvoltare, multe dialoguri sunt, pur și simplu, niște convorbiri ce nu au legătură cu evoluția acțiunii, ci conțin, mai curând, descrieri ale ambianței în care are loc acțiunea sau caracterizări ale personajelor. Opera pare a fi scrisă mai mult pentru lectură decât pentru scenă, montarea ei presupunând reelaborarea celor 21 de acte conform concepției regizorului respectiv. Asadar, *Celestina* este o dramă-roman, în care se împletesc elemente ale dramei cu narațiunea, dualismul marcând și acest aspect al operii.

Iată cum prezintă intriga operii G.Călinescu: „Calisto, îndrăgostit de Melibea, cere, prin mijlocirea servitorilor săi Sempronio și Părmeno, ajutorul bătrânei Celestina. Aceasta se introduce în casa lui Pleberio, tatăl fetei, și izbutește a suci capul tinerei. Calisto și Melibea se întâlnesc noaptea. Cei doi servitori o omoară pe Celestina, fiindcă nu le dă o parte din răsplată, iar prietenele prostituate ale Celestinei pun un rufian șchiop să îi pedepsească pe criminali. Calisto, auzind larma, cade de pe scara pe care se suise în odaia Melibeei și moare cu capul spart. Melibea, după ce-și mărturisește tatălui pățania, se aruncă jos din turn. Comedia sfârșește tragic”. Și Călinescu conchide: „Însă tragedia, prin caracterul ei erudit, nu convinge. Celestina e numai o pitorească babă, fără prea mare culpabilitate. Piesa e străbătută în fond de spiritul Renașterii, punând accentul pe plăcere”.

Celestina este o operă de tranziție (ca și opera lui Dante *Divina Comedie*), în care dualismul caracteristic literaturii spaniole, inclusiv celei medievale, capătă un caracter mult mai pronunțat decât la alți autori din secolul al XV-lea. Opera lui Fernando de Rojas reflectă nu numai procesul de destrămarea a vechii societăți feudale, de pătrundere în lumea patriarhală a unor noi tendințe, burgheze, dar și procesul de emancipare a personalității umane. În *Celestina* putem evidenția clar două tendințe: una medievală, pentru care este caracteristică concepția religioasă, ascetică despre lume și om, iar alta – umanistă, care prefigurează concepția renascentistă despre lume și om. Conform primei tendințe, omul este o ființă pământească, trecătoare, ademenit de pasiuni păcătoase și păguboase, cum ar fi goana după avere și bani, după plăcerile vieții. Inclusiv iubirea este privită ca un păcat. Aceste idei străbat monologul lui Pleberio, tatăl Melibeei, de la sfârșitul operei: moartea tinerilor îndrăgostiți este înțeleasă ca o pedeapsă de la Dumnezeu, omul trebuie să creadă și să trăiască după principiile moralei creștine, deoarece viața nu e veșnică, ea este un labirint de rătăcirii. Dar, prin această concepție pesimistă, străbat despre viața idei ce anunță o altă concepție – nouă, umanistă, – ce se caracterizează prin interesul față de lumea reală, față de om, pasiunile și trăirile lui. Omul nu mai este doar o ființă neputincioasă și păcătoasă, el este capabil de sentimente înalte, iubirea îl înobilează, îl înalță. Această concepție nouă este prezentată mai mult în devenire, coexistând cu cea veche, care domină. Dar, alături de ideile ce prefigurează umanismul, putem observa în *Celestina* și o morală, o concepție despre lume și om a categoriilor sociale orășenești, a lumii marginale, care prevestește concepția picarescă ce va domina, mai târziu, proza picarescă spaniolă.

Celestina se distinge prin arta conturării personajelor, din care nu lipsește încercarea de a le dezvălui psihologia în funcție de acțiunile săvârșite și de apartenența socială. Am putea evidenția două categorii de personaje: 1) reprezentanții plebei orășenești (*Celestina*, servitorii, prostituatele); și 2) reprezentanții nobilimii orășenești (*Calisto*,

Melibeia, părinții ei). Personajele din prima categorie sunt oameni săraci, nu și proști, ei luptă pentru existență, iar prin prisma lor sunt caracterizate vârfurile societății, aceștia fiind ușor ademeniți de dorința de a se înavuți, fapt pentru care sunt gata de orice, inclusiv de fapte criminale. Totodată, oamenii simpli sunt isteți, descurcăreți, energici, practici, ei merită compătimire și aceasta este și atitudinea autorului față de ei. Tipul acesta de personaj anunță *pícaro*-ul plăsmuit de autorii romanului picaresc.

Personajul principal din această categorie este Celestina, anticipată de cunoscuta *trotaconventos* din *Cartea buneii iubiri* a lui Juan Ruiz. Celestina este o bătrână mijlocitoare în chestiuni amoroase, dar îndeletnicirile ei nu se termină aici. Ea face parfumuri, sulimane, unguente pentru față, leșii pentru păr, leacuri pentru îndepărtarea urmelor abuzurilor de plăceri, fel de fel de vrăji etc. Și totul face pentru bani. Ea este hapsână, ticăloasă, mincinoasă, cinică, respingătoare, trăiește printre prostituate, pe care le adăpostește în casa sa. Pe de altă parte, ea este și atrăgătoare, deșteaptă în felul ei, isteță, energică, cunoaște oamenii și viața, este un fin psiholog. Ea apreciază viața reală, nu pe cea de apoi, îi plac discuțiile, petrecerile, vinul, se înconjoară de tineri cărora le este interesantă comunicarea cu ea. Ea apreciază exact lucrurile din jur, îi critică pe cei bogați, elogiază viața și dragostea, pronunțând monologuri lungi și pline de învățăminte, însușite nu din cărți, ci din auzite. Prin aceste calități, Celestina apare ca un om nou, prefigurând omul Renașterii și trezind simpatia autorului și a cititorului. Numele ei provine de la cuvântul „celeste”, adică „ceresc”, ceea ce nu se potrivește nicidecum cu esența ei. Astfel, chipul Celestinei confirmă în mod convingător caracterul dualist al personajului.

În aceeași manieră sunt zugrăvite și celelalte personaje din această categorie: servitorii Pármeno, Sempronio, Sosio, Tristán, prostituatele Alicia și Areusa. Toți trăiesc și acționează conform statutului lor social, privesc treaz realitatea, au simț practic și atitudine critică față

de cei din păturile de sus ale societății. Uneori, aceste personaje emit idei umaniste despre egalitatea oamenilor, despre virtuțile lor. Într-un anumit sens, aceste personaje completează lumea reprezentată de Celestina, inclusiv prin caracterul lor dualist.

Un loc considerabil în *Celestina* îl ocupă Calisto și Melibeea, reprezentanții celei de a doua categorii de personaje. Prin istoria lor observăm dualismul interpretării temei dragostei. Pe de o parte, autorul consideră că iubirea, plăcerile lumești îi aduc omului numai necazuri, suferințe, singura salvare fiind credința și pocăința. Conform concepției vechi, medievale, autorul condamnă iubirea pământească ce îl duce pe om la pierzanie, la degradare fizică și morală. Banii au distrus-o pe Celestina și pe servitori, dar a distrus și dragostea dintre Calisto și Melibea. Pe de altă parte, dragostea capătă și o interpretare umanistă, fiind parcă reabilitată nu numai fizic, sentimental, ci și spiritual. Calisto o iubește pe Melibea, ea este Dumnezeuul lui, el se declară nu atât creștin, cât melibeean. Astfel, dragostea apare ca un sentiment puternic, atotcuprinzător, înălțător, nimic nu-i poate sta în cale. Dragostea învinge totul, pentru ea merită să mori, așa cum procedează Melibea după aflarea morții lui Calisto. În *Celestina* putem constata o prezentare a iubirii în devenire și în toată complexitatea sa, ca sentiment.

Dualismul capodoperei lui Fernando de Rojas se manifestă nu numai în conținutul de idei, ci și în forma ei artistică. *Celestina* este o dramă-roman, după cum am menționat mai sus. Numele unor personaje contrastează cu esența lor: Celestina (ceresc), Calisto (cel mai frumos), Melibea (cu glas dulce). Personajele picaresți, îndeosebi Celestina, utilizează un vocabular corespunzător statutului lor social, uneori însă încearcă să se exprime ca niște oameni culți. Autorul tinde spre verosimilitate, prezintă viața așa cum este, inclusiv personajele vorbesc așa ca în viață, opera fiind scrisă în proză, nu în versuri. Adesea personajele „filozofează”, pronunță tirade întregi, abundente în aforisme, sentințe, învățăminte, proverbe,

dând astfel în vileag caracterul moralizator al operei. Putem distinge două stiluri: unul elegant, înalt, cult al aristocraților Calisto și Melebea, altul viu, popular, chiar vulgar, al anturajului Celestinei.

Celestina încheie Evul Mediu spaniol și anunță Renașterea. Fernando de Rojas sintetizează realizările literaturii spaniole de până la el și pregătește terenul pentru literatura Renașterii. *Celestina*, ca dramă-roman, va evolua spre separarea acestora: în epoca Renașterii se va constitui drama națională (Lope de Vega, inclusiv predecesorii săi și școala sa) și romanul (*Don Quijote* și romanul picaresc).

Capodopera lui Fernando de Rojas s-a bucurat de un mare succes nu numai în Spania (fiind editată de mai multe ori și studiată din diferite perspective), dar și în străinătate (fiind tradusă și comentată în diferite limbi), săvârșind „un marș triumfal prin Europa” și „lăsând la trecerea sa anumite urme în toate părțile” (M. Menéndez y Pelayo). Tot Menéndez y Pelayo evidențiază importanța *Celestinei* pentru evoluția romanului spaniol în epoca Renașterii. În spațiul nostru cultural, *Celestina* a fost cunoscută inițial prin chiar câteva traduceri în manuscris de la începutul secolului al XIX-lea, dintre numele traducătorilor păstrându-se doar unul, dar de prestigiu: cel al lui Costache Negruzzi, care, probabil, sub influența versiunii grecești utilizate, intitulează opera *Telestina*. Manuscrisul traducerii lui C. Negruzzi și celelalte două versiuni realizate din franceză se păstrează la Biblioteca Academiei Române. În secolul trecut s-a tradus în română și s-a publicat o nouă traducere a *Celestinei*.

Sarcini și subiecte pentru seminar

Caracterizați satira spaniolă din Evul Mediu.

Evidențiați cele mai importante aspecte ale dramei și teatrului spaniol medieval.

Caracterizați contribuția lui Juan del Encina la dezvoltarea teatrului spaniol.

Comentați problema paternității și a genului capodoperei spaniole *Celestina*.

Identificați și caracterizați temele și motivele principale ale *Celestinei*.

Argumentați caracterul didactic și dualist al *Celestinei*.

Demonstrați caracterul prerenascentist al *Celestinei*.

Caracterizați sistemul de personaje al tragicomediei.

Identificați și caracterizați particularitățile artistice ale operei.

Redactați un eseu despre motivul banului în literatura medievală spaniolă (*Cartea bunei iubiri*; *Celestina*).

Realizați un eseu despre anticiparea tendințelor picaresci în *Celestina*.

Evidențiați, în limitele unui mic referat, momentele principale ale receptării *Celestinei* în spațiul cultural românesc.

Bibliografie selectivă

Texte:

Fernando de Rojas. *Celestina* (traducerea în română sau rusă, inclusiv prefețele la aceste traduceri).

Literatură critică:

CĂLINESCU G. *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, 1965.

GEORGESCU P.A.I. *Teatrul spaniol clasic*, București, 1967.

CHABÁS Juan. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

PAVLICENCU S. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*, III, Chișinău, 1996.

PAVLICENCU S. *Tranziția în literatură. Studiu micromonografic*, Chișinău, 2001.

PAVLICENCU S. *Caiet de studiu la istoria literaturii universale. Antichitatea și Evul Mediu*, Chișinău, CEP USM, 2003 (sau Chișinău, Litera, 2004).

МЕНЕНДЕС ПИДАЛЬ М. *Избранные произведения*, Москва, 1961.

ПЛАВСКИЙ З.И. *Литература Испании IX-XV веков*, Москва, 1986..

ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

Renașterea în Spania și poezia Renașterii spaniole

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să caracterizeze particularitățile epocii Renașterii în Spania;
- să comenteze periodizarea literaturii spaniole din epoca Renașterii;
- să evidențieze temele și motivele principale în poezia lui Garcilaso de la Vega;
- să caracterizeze sonetul în poezia renascentistă spaniolă;
- să identifice trăsăturile școlii poetice seviliene în baza poeziei lui Fernando de Herrera;
- să identifice trăsăturile școlii poetice salamantine în baza poeziei lui Luis de León;
- să demonstreze asimilarea tradițiilor Renașterii italiene în poezia renascentistă spaniolă;
- să argumenteze, prin exemple concrete, inovațiile poeziei mistice;
- să redacteze un eseu despre influența liricii populare asupra poeziei Renașterii spaniole;
- să scrie un mic eseu despre hispanizarea sonetului italian.

Epoca Renașterii în Spania și caracterul ei specific național.

La sfârșitul secolului al XV-lea, spaniolii încheie lupta lor împotriva dominației arabe, așa-numita *reconquista* (1492). În același an, Columb descoperă America și, în secolul al XVI-lea, Spania începe *conquista* Lumii Noi, iar Regii Catolici îi izgonesc pe evrei din țară în același an 1492. Vechea societate feudală se destramă, dar noile relații capitaliste se dezvoltă lent. Bogățiile aduse din America fac din Spania cea mai bogată țară din Europa, în care, după spusele unui contemporan, soarele nu apune niciodată, dar și cea mai înapoiată din punct de vedere economic, clasele avute preferând să aducă totul ce le trebuia din țările vecine și contribuind, astfel, cu aurul lor la dezvoltarea economiilor străine. Procesul unificării țării nu a fost dus până la capăt, nu s-a consolidat o monarhie absolută puternică,

colonizarea Americii nu a contribuit la dezvoltarea economică a țării, pauperizarea maselor largi a intensificat parazitismul, influența bisericii rămânea mare. În aceste condiții, umanismul spaniol capătă trăsături specifice, care se manifestă și în cultura, și în literatura spaniolă din Epoca Renașterii.

Epoca Renașterii în Spania cuprinde secolul al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, caracterizându-se printr-un șir de particularități ale dezvoltării istorice a țării, care și-au lăsat amprenta asupra culturii spaniole din acea perioadă și i-au determinat originalitatea națională. Umanismul spaniol nu și-a găsit sprijin nici în burghezia încă slab dezvoltată, nici în nobilime, nici în regalitate. Biserica și religia erau ostile ideilor umaniste, condamnate și de inchiziție. În aceste condiții, umanismul spaniol s-a manifestat mai puțin în plan teoretic, cultul Antichității fiind mai instabil. În schimb, umaniștii spanioli au menținut o legătură strânsă cu tradiția populară, ceea ce i-a imprimat un caracter mult mai democratic și mai realist literaturii și întregii culturi spaniole din acea vreme.

În literatura Renașterii spaniole pot fi evidențiate două perioade: 1) prima jumătate a secolului al XVI-lea, numită uneori *Renașterea timpurie*, și 2) a doua jumătate a secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, numită *Renașterea matură* sau *culminantă*. Epoca Renașterii în Spania nu trebuie confundată cu așa-numitul „Secol de Aur” al culturii spaniole, care cuprinde doar perioada a doua a Renașterii spaniole, adică jumătatea a doua a secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XVII-lea.

Prima perioadă a literaturii Renașterii spaniole se caracterizează printr-un evident dualism: pe de o parte, mai persistă concepțiile vechi, medievale, iar pe de altă parte, își croiesc drum, deși cu greu, ideile umaniste. Printre primii umaniști spanioli se impun Elio Antonio de Nebrija (1444-1522), autorul primei gramatici a limbii spaniole, Juan Luis Vives (1492-1540), promotor al unui sistem pedagogic umanist, Juan de Valdés (1500-1541), autorul unui

cunoscut tratat despre limbă, Antonio de Guevara (1480-1545), autorul lucrării *Ceasornicul domnilor* (1529), care este prima operă a unui autor spaniol, tradusă în limba noastră de către Nicolae Costin la începutul secolului al XVIII-lea. În literatura spaniolă din această perioadă, capătă o largă dezvoltare poezia lirică. Poezii spanioli „naționalizează” mai multe genuri și specii literare italiene, îndeosebi sonetul, dar valorifică și tradițiile poeziei populare, printre aceștia evidențiindu-se Garcilaso de la Vega (1501-1536), considerat „rege al poezilor castilieni” și apreciat de toate generațiile de poeți de mai târziu. De o mare popularitate se bucură acum în Spania, deși cu mare întârziere în raport cu alte țări, romanul cavaleresc, cel mai reușit fiind *Amadis de Gaula*, publicat pentru prima dată în abia 1508, deși romanul este amintit încă din secolul al XIV-lea. Dramaturgia umanistă este reprezentată de Juan del Encina (1468-1529), numit „patriarhul teatrului spaniol”, Bartolomé Torres Naharro (1485-1531), autorul primului tratat despre dramă în limba spaniolă, Lope de Rueda (1510-1565) ș.a.

A doua perioadă a Renașterii spaniole este marcată de diversificarea liricii, apariția unor școli poetice, ca cea de la Salamanca, ilustrată de Luis de León (1527-1591), sau cea de la Sevilla, printre poeții acesteia impunându-se Fernando de Herrera (1534-1597). În proza din această perioadă se observă un mare interes pentru genul bucolic, cel mai cunoscut roman pastoral spaniol fiind *Diana* lui Jorge de Montemayor (1520-1561). Pe la mijlocul secolului al XVI-lea ia naștere în Spania proza picarescă sau romanul picaresc, o formă nouă de roman, al cărei nume vine de la cuvântul spaniol *picaro* (hoț, haimana, vântură-lume). Romanul picaresc reprezintă o narațiune de la persoana întâi, eroul-pícaro povestindu-și cu lux de amănunte istoria vieții, cu toate aventurile și nenorocirile ce i se întâmplă, trecând prin diferite medii sociale și, ca slugă sau servitor, pentru a-și câștiga existența, – de la un stăpân la altul –, ceea ce îi permite autorului să prezinte un tablou realist al vieții

societății și o întregă galerie de personaje și categorii sociale, conturate în mod critic și ironic. Prima operă picarescă spaniolă este povestirea anonimă *Lazarillo de Tormes* (1554), atribuită de unii istorici literari lui Diego Hurtado de Mendoza, în care întâlnim un erou-pícaro mai mult de nevoie, în timp ce eroul romanului lui Mateo Alemán (1547-1614), intitulat *Guzmán de Alfarache*, tradus și în limba română, este un pícaro de vocație, romanul constituind un model clasic de roman picaresc.

Poezia spaniolă din epoca Renașterii. Poezia Renașterii în Spania este precedată de o poezie de natură prerenascentistă din secolul al XV-lea, reprezentată, îndeosebi, de poezii Iñigo López de Mendoza (marchizul de Santillana), Juan de Mena, Jorge Manrique. Lirica renașcentistă timpurie este reprezentată de cel mai mare poet spaniol din prima jumătate a secolului al XVI-lea **Garcilaso de la Vega (1501-1536)**. Om al timpului în care i-a fost dat să trăiască, „să pună mâna când pe spadă, când pe pană”, Garcilaso de la Vega cunoaște mai multe limbi clasice (latina, greaca) și moderne (franceza, italiana), cunoaște literaturile respective, este la curent cu ideile umaniștilor din Italia, admirându-i și considerându-se discipol al lui Petrarca, Ariosto, Sannazzaro. Garcilaso nu a scris mult, toată opera se compune din 38 de sonete, 5 cântone, 3 egloge, 2 elegii și o epistolă. Tematica poeziei lui Garcilaso este foarte redusă: el scrie despre dragoste, despre prietenie, despre natură. Cele trei egloge ale lui Garcilaso constituie o culme a poeziei spaniole, iar prima eglogă este considerată una dintre cele mai muzicale și mai desăvârșite poezii scrise vreodată în limba spaniolă. Egloga începe cu elogierea viceregelui din Neapole și căruia îi propune să asculte lamentațiile păstorilor Salicio și Nemoroso, care exprimă, de fapt, gândurile și sentimentele poetului, reprezentând două faze ale evoluției lui spirituale. Salicio se plânge de infidelitatea iubitei sale Galatea, iar Nemoroso deplânge moartea iubitei sale Elisa. De altfel, deplângerea

morții ființei dragi și iubirea neîmpărtașită sunt temele principale și ale altor creații ale poetului, bunăoară, ale sonetelor sau cașonnelor.

Egloga are o structură perfectă: începe cu trei strofe în care este proslăvit viceregele Heapolului și faptele lui, urmează o strofă în care se descrie natura în mijlocul căreia se află păstorii. Lamentațiile lui Salicio și ale lui Nemoroso alcătuiesc câte 12 strofe, între cele două monologuri situându-se o strofă de legătură. Egloga se încheie din nou cu descrierea peisajului. O asemenea compoziție imprimă eglogiei echilibru și simetrie, contribuind la crearea unei armonii interioare. Aceluiași scop îi este subordonată și arta lui Garcilaso de a lega strofele între ele prin reluarea unor motive și opoziția dintre armonia naturii și trăirile sufletești ale păstorilor îndrăgostiți. Poetul spaniol folosește o strofă din paisprezece versuri cu un număr diferit de silabe, ceea ce îi permite să creeze un vers elastic, mobil, muzical, care, la rândul său, contribuie la crearea unei atmosfere adecvate conținutului eglogiei.

Garcilaso merge pe urmele umaniștilor care vedeau în natură un izvor de frumusețe și perfecțiune, pe care ar fi vrut să-l vadă și în viața societății umane. Conform regulilor genului pastoral, această natură nu este reală, ci, mai curând, una ideală. Poetul aspiră la un ideal al unei vieți armonioase, în care dragostea să fie un sentiment înălțător, care să înobileze sufletul. Se resimte influența idealului unui „secol de aur” din istoria umanității, pe care poetul îl sugerează prin crearea unui tablou al armoniei din natură. Garcilaso folosește toate posibilitățile limbii spaniole pentru redarea acestei armonii și a acestui ideal, meritând calificativul de „rege al poeților castilieni”, prețuit de Cervantes și Lope de Vega, Quevedo și Góngora.

Prin lirica sa filosofico-religioasă, **Luis de León (1527-1591)**, de origine ebraică, născut la Granada, este considerat unul dintre cei mai mari poeți ai Renașterii spaniole, întemeietorul poeziei mistice, dar și cel mai reprezentativ poet al școlii salamantine. Umanist cu interese multilaterale în diferite domenii, Luis de León este un cunoscător

profund al moștenirii clasice, traducător în spaniolă al *Cântării Cântărilor* și al multor autori greci, latini și italieni, profesor la Universitatea din Salamanca și savant teolog, care a îndrăznit să indice erorile versiunii latine a *Bibliei* în raport cu textul ebraic, fapt pentru care a fost chiar condamnat și închis timp de cinci ani. A fost pus în libertate și întâlnit cu ovații la Universitatea din Salamanca, unde, ieșind la catedră, și-a început prelegerea, de parcă nu s-ar fi întâmplat nimic între timp: „După cum spuneam data trecută...“. În poezia sa a continuat tradițiile odei horatiane și pe cele ale umanismului italian, utilizând o strofă spaniolă tradițională de cinci versuri, numită *quintilla*. Motivele filosofice și religioase se împletesc cu cele umaniste, generând un anumit dualism în interpretarea temelor abordate. Tipică pentru maniera lui Luis de León este poezia „Viața solitară”, de inspirație horatiană, în care poetul spaniol opune liniștea și bucuriile vieții de la țară, în sânul naturii, zburcucului și falsității vieții de la oraș, punând accentul pe partea morală a lucrurilor: „*Tihnit trăiește-n veci/un om fugind de-nvălmășeala lumii,/pe tainice poteci,/bătute doar de unii,/puțini, stăpâni pe haru-nțelepciunii!*”.

Luis de León este considerat, de asemenea, întemeietorul așa-numitei poezii mistice spaniole. După cum se știe, termenul este de origine greacă (*mystikos* – închis, ocult), denumind o stare spirituală ce constă în experiența sau cunoașterea directă a divinității, la care omul ajunge nu în urma unui efort propriu, ci grație unui har dumnezeiesc. Conform tratatelor de mistică, asemenea experiență reprezintă finalul unui lung itinerar de apropiere de Dumnezeu, al „drumului perfecțiunii”, sufletul uman străbătând trei etape sau căi: calea purgativă, cea iluminativă și cea unitivă. Primele două căi constituie obiectul disciplinei numite *ascetică*, iar a treia cale a „drumului perfecțiunii”, cea unitivă, este studiată de o disciplină numită *mistică*. Spre deosebire de alte țări europene, unde mistica s-a dezvoltat în Evul Mediu, în Spania mistica s-a răspândit în secolul al

XVI-lea, lăsând o extinsă literatură de caracter ascetic și mistic. Misticii respingeau sistemul dogmelor bisericii catolice, scolastica și ierarhia bisericească și avansau o cale individuală de cunoaștere a lui Dumnezeu, de unire sau contopire cu EL, atingând astfel o stare de sfințenie absolută. „Misticii” spanioli luptau și își apărau convingerile inclusiv prin lucrări doctrinare și literare scrise nu în latină, ci în limba spaniolă, dezvăluind stările sufletești ale omului în calea sa de apropiere și unire cu Dumnezeu, evidențiindu-se printr-o fină și impresionantă analiză psihologică a universului spiritual al omului. Cei mai cunoscuți „mistici” spanioli au scris nu numai proză, dar și versuri excepționale, ce le-au adus faima de poeți talentați. Astfel, **Teresa de Jesús** sau **Teresa din Ávila (1515-1582)**, pe lângă lucrările în proză (*Cartea vieții mele, Cartea fundațiilor, Lăcașurile* sau *Castelul interior*), a scris și versuri de o rară forță de sugestie, ca celebra poezie *Vie-s fără viață-n mine*, în care exprimă bucuria morții, oricât ar fi de paradoxal, în speranța găsirii adevăratei vieți prin contopirea cu Dumnezeu: „*Viață, ce pot eu să-I dărui, / Lui, care trăiește-n mine, / de nu să te pierd pe tine, / bucurii prin El să stărui? / Moarte, ca să-L am, mă nărui, / căci de El mi-e mie dor, / și-astfel mor fiindcă nu mor*”. George Călinescu scria despre Teresa de Jesús: „Se topea în Dumnezeu ca muribundul cu lumânarea în mână care dorește să moară. Extazul ei era un soi de agonie prin care murea pentru toate lucrurile lumii spre a se bucura de Domnul”. Un alt poet „mistic” spaniol este *Juan de la Cruz (1542-1591)*, care a scris trei poeme ce alcătuiesc un ciclu unitar (*Întunecată noapte a sufletului, Cântec spiritual, Flacăra iubirii vii*), axat pe ideea mistică precum că sufletul omului ce se eliberează de simțuri și se purifică, năzuiește către contopirea cu Cel Iubit, atingând astfel bucuria supremă.

Fernando de Herrera (1534-1597) este cel mai reprezentativ autor al „școlii seviliene” și unul dintre cei mai mari poeți ai Renașterii spaniole. Pe lângă sonete, a scris elegii, cântone, ode.

Printre odele cu caracter patriotic și civic (pe care le numește *canciones – cântece*) se evidențiază *Cântec pentru victoria de la Lepanto*. Alcătuit din 21 de strofe, acest cântec-odă, amintind de odele pindarice, este dedicat victoriei de la Lepanto (1571), victorie obținută de escadra unită venețiano-spaniolă asupra turcilor, redată de poet într-o formă alegorică a încăierării leului, reprezentând forțele creștine, cu draconul, care îi reprezintă pe păgâni. Solemnă și patetică, oda elogiază gloria și faptele de arme ale poporului spaniol.

Hispanizarea sonetului. În poezia spaniolă sonetul de sorginte italiană a trecut printr-un adevărat proces de „naționalizare”, încetățenindu-se, mai ales, grație poetului din secolul al XV-lea *Iñigo López de Mendoza*, cunoscut mai mult ca *marșizul de Santillana*. De la el au rămas 42 de sonete, reunite sub genericul *Sonetos fechos al italico modo*. Sonetele marchizului de Santillana sunt mai mult niște imitații după Petrarca, ce păcătuiesc sub aspectul ritmului și al rimei, lucruri esențiale într-o formă de poezie fixă. Dar așa a început „italienizarea” literaturii spaniole renascentiste – prin asimilarea tradițiilor italiene, iar acest fapt, odată produs, a fost și definitiv. Din sonetul lui Petrarca, de exemplu, au rămas doar tonul, inspirația, căci substanța poetică este mai hispanizată, adesea fiind influențată de poezia populară cu pronunțate tendințe de abstractizare sau metaforizare.

Primul poet cu adevărat renascentist, care „naționalizează”, adică „hispanizează” sonetul italian, este Garcilaso de la Vega, autor a 38 de sonete de dragoste, în care, ca și Petrarca, cântă iubirea, ca și în sonetul *Mi-e scris în suflet chipul tău și toate...*, declarând *Eu m-am născut doar întru-a ta iubire*, dar și deplânge moartea iubitei, ca în sonetul *O, daruri dulci, doar spre-al meu rău găsite...* (în altă versiune *Odoare dulci, spre-a mea nenorocire*), marcat de trista amintire a celei dragi și dispărute, încât poetul cere să i se ia și lui clipa „rău sorocită”. După Garcilaso de la Vega, poet al Renașterii spaniole timpurii, niciun mare poet nu va ocoli sonetul, iar materia

poetică petrarchescă se va asimila nu atât direct de la sursă, cât prin filiera lui Garcilaso, care a „garcilacizat” sonetul italian.

Luis de León continuă ceea ce a început Garcilaso. Reprezentant al grupului de poeți de la Salamanca (unde a predat cursuri la celebra Universitate), Luis de León a scris și sonete, în care rațiunea, seninătatea clasică domină emoția, imprimând poeziei un anume intelectualism ce subjugă senzorialul: „*Acum, odat’ cu zorii se trezește / lumina mea; acu-n panglici bogate / frumosul păr îți leagă; ’nfășurate / i-s gâtul, crudul piept; dumnezeiește, / acuma, și curat la cer privește / și mâinile-și înalță; acuma poate / cu-un gând duios spre-al meu necaz se-abate;/sau cântă, nimeni nu-i se-asemăiește...*”. Poezia lui sobră place, dar și uimește, fiind tipică pentru „școala salamantină”, căreia i se opune „școala seviliană” sau „andaluză”, mult mai predispusă pentru o poezie mai emoțională, mai senzorială, marcată de exuberanță verbală, bogăție descriptivă și strălucire expresivă. Tipice pentru școala seviliană sunt sonetele lui Fernando de Herrera, de exemplu, sonetul *Roș soare, cu-o făclie luminoasă...*, din care reproducem primul catren: „*Roș soare, cu-o făclie luminoasă / ce-n naltul cer de purpur dai culoare, / văzut-ai pe pământ frumoasă care / fericea mea lumină-n urmă o lasă?*”. Sonetele lui Herrera se deosebesc prin rafinament, adesea căutat, iar obiectul iubirii apare exaltat, ceea ce arată că acesta reprezintă, de fapt, în tradiția neoplatonismului, reflectarea unei frumuseți mai pure, ideale, divine. Însuși Fernando de Herrera era numit de contemporani „El Divino”. Sonete au scris și marii clasici spanioli Cervantes, inclusiv cele incluse în *Don Quijote*, și Lope de Vega, deși nu aceste creații le-au asigurat gloria. Totuși, Lope de Vega ocupă un loc aparte printre cultivatorii spanioli ai sonetului. Se consideră că ar fi scris peste trei mii de sonete, multe dintre ele fiind intercalate în textele operelor sale dramatice, unde sonetele au o funcție specifică. Nu toate au valoare artistică autentică, dar toate poartă pecetea vitalismului ce l-a caracterizat. Lope de Vega

considera că sonetul trebuie să aibă un „concept”, adică o răsturnare finală, ceva ce să șocheze cititorul. Cunoscutului loc comun din Petrarca „*poca polvore son, che nulla sente*”, Lope de Vega îi opune ideea din *Iubirea adevărată nu se uită prin timp și nici prin moarte*: „*Schimbată-n țărână, tot frumoasă, face / Să nu am trai, iar ea, trăind senină;/ Norocul, chinul meu, acea lumină / Mă-nfruntă și când se-odihnește-n pace*”. Răsturnarea din final ce trebuie să uimească, să șocheze este următoarea: „*O clipă lasă-mă să tac, socoate / c-am ochi de lacrimi seci și, de iubire, / din minte-s duse gândurile toate*”. Un sonet curios al lui Lope de Vega este cel intitulat *Soneto sonetil*, în care autorul descrie, cu o oarecare ironie, cum se scrie un sonet.

O trăsătură a poeziei lirice renascentiste este reunirea poezilor în anumite grupări sau școli poetice, tradiție cunoscută încă în Evul Mediu, de exemplu, *școala siciliană* sau *școala dulcelui stil nou* în Italia. În secolul al XV-lea în literatura italiană se impune *cercul lui Lorenzo de' Medici*, în Franța – *marii retoricieni, școala lioneză, Pleiada*, în Anglia – *cercul Areopagul*, în Spania – *școala salamantină și școala seviliană*. În cadrul acestor grupări sau școli poetice există un interes aparte pentru problemele creației poetice, pentru cultivarea limbajului poetic. În epoca Renașterii, grație activității literare a scriitorilor umaniști, se pun bazele limbii literare în principalele țări ale Europei Occidentale. Acest scop l-au urmărit numeroase tratate, lucrări teoretice, manifeste, gramatici, „dialoguri”, prologuri, prefețe etc., în care autorii discută diferite probleme referitoare la arta de a scrie poezie, la limba în care această poezie urma să fie scrisă. În acest sens, amintim *Prologul* lui Antonio de Nebrija la prima gramatică spaniolă sau *Dialogul despre limbă* al lui Juan de Valdés.

Epoca Renașterii a reprezentat o culme nu doar a poeziei lirice, dar și a celei epice. În mai multe țări se fac încercări de a reînvia epopeea, dar aproape că niciun poet nu reușește să creeze o adevărată epopee națională (Petrarca, în Italia; Ronsard, în Franța). Luis de

Camões, în Portugalia, creează poemul *Lusiada*, – mai reușit decât celelalte. În Spania, poetul **Alonso de Ercilla y Zuñiga (1533-1594)** scrie poemul *Araucana*, o încercare de a crea o astfel de epopee națională. De origine nobilă, atras de aventurile tipice epocii sale, autorul a plecat în America, unde a participat la înăbușirea răscoalei tribului araucanilor împotriva conchistadorilor spanioli. În spiritul vechilor epopei clasice, Ercilla, patriot al țării sale și catolic convins, și-a propus să creeze o epopee care să proslăvească faptele de arme ale spaniolilor ce aduceau în America o civilizație superioară celei locale barbare, dar, ca poet și artist, nu a putut să nu spună adevărul, arătând eroismul, vitejia și jertfirea de sine, caracteristice araucanilor ce își apărau patria.

Printre alți poeți importanți din Spania din epoca Renașterii se impune **Juan Boscán Almogáver (sf.sec.al XV-lea–1542)**, traducător și poet, care a introdus în poezia spaniolă *octava* și a început să cultive versul liber.

Sarcini și subiecte pentru seminar

Caracterizați particularitățile epocii Renașterii în Spania.

Comentați periodizarea literaturii spaniole din epoca Renașterii.

Evidențiați temele și motivele principale ale poeziei lui Garcilaso de la Vega.

Menționați temele și motivele principale ale poeziei lui Fernando de Herrera.

Evidențiați temele și motivele principale ale poeziei lui Luis de León

Caracterizați sonetul în poezia renaștărească spaniolă.

Identificați trăsăturile școlii poetice de la Sevilla.

Identificați trăsăturile școlii poetice de la Salamanca.

Argumentați, prin exemple concrete, inovațiile poeziei mistice.

Demonstrați asimilarea tradițiilor Renașterii italiene în poezia renaștărească spaniolă.

Redactați un eseu despre influența liricii populare asupra poeziei Renașterii spaniole.

Bibliografie selectivă

Texte:

Poezii de Garcilaso de la Vega, Luis de León, Fernando de Herrera, Alonso de Ercilla din:

Antología de la literatura española. Desde sus comienzos hasta nuestros días (alc.N.Rusu ș.a.), t.I, Chișinău, 1973; *Antologie de texte spaniole* (alc. I.Georgescu), București, 1964.

Literatura española. Siglos XII-XVIII (alc. V.Uzin), Moscú, 1948; COMOROWSKI C. *Literatura umanismului și a Renașterii*, Vol. III, București, 1972; *Sonetul spaniol în Secolul de Aur*, Cluj-Napoca, 1982; *Испанская поэзия в русских переводах*, Москва, 1978; *Поэзия испанского Возрождения*, Москва, 1990.

Literatură critică:

ALONSO D. *Poezie spaniolă*, București, 1977.

CĂLINESCU G. *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, 1965.

CHABÁS J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

PAVLICENCU S. *Tranziția în literatură. Studiu micromonografic*, Chișinău, 2001.

PAVLICENCU S. *Caiet de studiu la istoria literaturii universale. Epoca Renașterii*, Chișinău, CEP USM, 2004 (sau Chișinău, Litera, 2004).

МЕНЕНДЕС ПИДАЛЬ М. *Избранные произведения*, Москва, 1961.

ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

Proza Renașterii spaniole și romanul picaresc

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să caracterizeze tipurile de roman cultivate în literatura spaniolă din epoca Renașterii;
- să definească noțiunea de gen (roman) picaresc;
- să evidențieze caracteristicile principale ale genului picaresc;
- să caracterizeze evoluția genului picaresc în literatura spaniolă din epoca Renașterii;
- să identifice și să caracterizeze cele două planuri ale romanului picaresc;
- să comenteze prima operă picarescă spaniolă „Lazarillo de Tormes”;
- să caracterizeze romanul picaresc al lui Mateo Alemán „Guzmán de Alfarache”;
- să argumenteze concepția picarescă despre lume și despre om;
- să redacteze un eseu despre receptarea prozei picaresce spaniole în literatura română;
- să realizeze o comparație a povestirii lui Vasile Alecsandri „Istoria unui galben”, cu narațiunile de tip picaresc.

Proza Renașterii spaniole. Proza renascentistă, ca și poezia din această perioadă, prezintă o mare varietate de forme, genuri, specii, unele fiind de importanță universală, deschizând noi perspective prozei timpurilor moderne, dacă ne gândim la romanul picaresc sau *Don Quijote*, primul roman modern.

Umaniștii Renașterii au fost oameni în adevăratul sens al cuvântului, oameni multilateral dezvoltați, adevărați titani ai gândirii, ai erudiției și ai artei, strălucind în mai multe domenii. „Dulceața dragostei de carte” era pentru umaniști un atribut al demnității omului. O mare amploare capătă științele umanistice, în special filologia. Referindu-se la rolul filologiei din acea epocă, E.Renan

scria: „Nu mă tem că exagerez spunând că filologia, indisolubil legată de atitudinea critică, este unul dintre cele mai esențiale elemente ale spiritului modern, că fără de filologie, lumea modernă nu ar fi aceea ce este, că filologia constituie marea diferență între evul mediu și timpurile moderne. Dacă depășim evul mediu în claritate, în precizie, în critică, apoi o datorăm exclusiv educației filologice... Spiritul modern, adică raționalismul, critica, liberalismul, a fost întemeiat în aceeași zi cu filologia. Întemeietorii spiritului modern sunt filologii”. Amintim, în acest context, doar *Dialogul despre limbă* al lui Juan de Valdés, în care își expune concepțiile despre posibilitățile limbii spaniole de a reda cele mai diverse gânduri și de a scrie opere literare în această limbă. În epoca Renașterii în literatura spaniolă se afirmă definitiv nuvela, prin celebrele *Nuvele exemplare* ale lui Cervantes. Din povestiri sau nuvele își ia începutul un roman de tip nou – romanul picaresc, a cărui patrie este Spania. Capătă noi caracteristici și o mare popularitate în perioada Renașterii și tipurile de roman mai vechi, cum ar fi romanul cavaleresc sau romanul pastoral.

Romanul cavaleresc în epoca Renașterii. Romanul cavaleresc sau curtenesc a reprezentat o nouă etapă în evoluția genului epic, deosebindu-se de poemul eroic medieval. Eroul eposului medieval luptă pentru rege și țară, în timp ce eroul romanului curtenesc, cavalerul, luptă pentru sine, apărându-și onoarea și îndeplinind dispozițiile doamnei inimii sale. În timp ce, la baza poemului eroic se află un eveniment istoric real, această bază slăbește în romanul cavaleresc, în narațiune apar elemente fantastice, cavalerul luptă împotriva altor cavaleri sau înfruntă diferiți vrăjitori și ființe îngrozitoare. Oricare ar fi materia, de unde se inspiră, romanul cavaleresc prezintă întâmplările ca fiind contemporane. Romanul cavaleresc medieval s-a dezvoltat în Franța, Anglia, Germania, inițial în versuri, iar apoi și în proză. În Spania însă acest tip de roman s-a dezvoltat mai târziu, în secolele XV-XVI, deoarece cavalerismul nu

a putut să ia amploare în perioada reconquistei, când spaniolii luptau împotriva maurilor. Literatura spaniolă medievală cunoaște doar un roman cavaleresc – *Cavalerul Zifar*. Pe lângă traduceri ale unor romane cavaleriești franceze sau engleze, apar și romane cavaleriești spaniole, care se bucură de un mare succes. Într-un anumit sens, conținutul acestor romane cavaleriești corespundea stărilor de spirit ale spaniolilor din acea vreme. Faptele de vitejie ale eroilor romanelor cavaleriești mai trezeau în memorie luptele împotriva dominației arabe, iar descoperirea recentă a Americii și romantica aventurilor și a expedițiilor în Lumea Nouă predispuau cititorii pentru lecturi cavaleriești. În asemenea condiții, înflorirea romanului cavaleresc în Spania este lesne de înțeles. Dar nu numai atât. Haina veche a romanului cavaleresc îmbrăca un nou conținut umanist: elogierea omului și a faptelor sale, a spiritului întreprinzător și a dorinței sale de afirmare, fie și în tiparele cavalerismului feudal. S-ar putea spune că romanul cavaleresc din această perioadă a fost pus în serviciul noilor idealuri renascentiste, devenind o formă de propagare a acestora.

În această ambianță a apărut cel mai cunoscut roman cavaleresc spaniol – *Amadís de Gaula*, publicat în 1508, deși pare a fi fost elaborat mult mai înainte. Amadís marchează naționalizarea tradiției prozei cavaleriești, cu atât mai mult cu cât romanul oferă un univers ficțional specific, o structură și o tehnică narativă clasice, un protagonist în care se configurează o paradigmă a comportamentului și a idealului cavalerului rătăcitor. Prin relatarea aventurilor și faptelor de vitejie ale lui Amadís și a fratelui său vitreg Galaor, prin diversele modalități de prezentare a iubirii (curtenească, hedonistă, adulteră etc.) romanul face apologia omului, a măreției lui pământeste, a nemărginitelor sale posibilități de afirmare. Romanul a fost imitat, prelucrat, continuat, devenind un adevărat model literar pentru un șir de alte romane despre fiul lui Amadís, Esplandián, verișorul lui, Florisando, nepotul lui, Lisuarte etc. Apar romane

cavaleresti noi despre alti cavaleri, cum ar fi cele despre Palmerin, Florisel, Belianis ș.a.

Un loc aparte ocupă romanul *Tirante cel Alb* al scriitorului catalan Joanot Martorell (1414-1468), despre care în *Don Quijote* Cervantes spune, prin gura preotului care face inventarierea cărților din biblioteca lui Don Quijote, că „este cea mai bună carte de pe lume”. Fără a intra în detalii, pentru că acest roman se deosebește de cel cavaleresc tradițional, apropiindu-se ca viziune asupra lumii și vieții de *Decameronul* lui Boccaccio, vom reproduce ceea ce a spus scriitorul Mario Vargas Llosa despre acest „roman total” (cavaleresc, fantastic, istoric, militar, social, erotic, psihologic), în care “procedeele și metodele de organizare a materiei narative a lui Martorell anunță aproape toată strategia romanului modern”.

Cu trecerea timpului, romanele cavaleresti încep să fie în Spania o piedică în dezvoltarea literaturii, calitatea lor artistică scade, întâmplările povestite depășesc tot mai mult cititorul de problemele realității concrete, încât a trebuit să apară romanul lui Cervantes *Don Quijote*, conceput inițial de scriitorul spaniol ca o parodie a romanelor cavaleresti, prin care Cervantes dă lovitura de grație și pune capăt romanelor cavaleresti ce deveniseră o adevărată epidemie națională. În acest sens, lectura atentă a capitolului VI, din prima parte a romanului *Don Quijote*, în care se povestește despre „marea și plina de haz rânduială pusă de preot și de bărbier în biblioteca iscusitului nostru hidalgo”, varsă suficientă lumină asupra fenomenului romanului cavaleresc spaniol din epoca Renașterii, în viziunea scriitorului umanist Miguel de Cervantes.

Romanul pastoral. O altă formă a romanului renascentist este romanul pastoral. Ca formă literară, romanul pastoral, ca și romanul cavaleresc, nu era nou în epoca Renașterii, începuturile lui venind din *Dafnis și Cloe* al scriitorului grec Longos. Genul bucolic a cunoscut o mare răspândire, după cum am menționat, și în poezia renascentistă, mai mulți autori scriind egloge, idile, poeme pastorale.

De o mare rezonanță și succes în epocă s-a bucurat și cel mai reușit roman pastoral spaniol din epoca Renașterii: *Diana* lui Jorge de Montemayor (1520-1561), portughez de origine, stabilit în Spania și scriind în limba spaniolă. Subiectul convențional al romanului se reduce la descrierea vieții păstorilor: doi păstori, Sireno și Silvano o iubesc pe păstorița Diana, dar ea îl iubește pe Sireno și rămâne idiferentă față de sentimentul lui Silvano. Însă părinții o mărită cu un păstor mai bogat, Delio, iar cei doi păstori îndrăgostiți suferă și își deplâng soarta. O altă păstoriță îi consolează. Romanul include și istoriile altor păstori și păstorițe, care își povestesc iubirile, iar, în final, toți își găsesc fericirea. Cu tot convenționalismul subiectului, *Diana* lui Montemayor conține și tablouri scrise cu multă măiestrie și finețe psihologică, ceea ce a determinat atât succesul ei, cât și mai multe imitații, de exemplu, *Galatea* lui Cervantes și *Arcadia* lui Lope de Vega. Elementul pastoral a pătruns și în structura altor opere din perioada Renașterii, bunăoară, în romanul *Don Quijote* al lui Cervantes sau în comedia lui Shakespeare *Cum vă place*.

Reînvierea genului pastoral antic în epoca Renașterii a servit, ca și romanul cavaleresc, pentru propagarea idealurilor umaniste. Spre deosebire însă de romanul cavaleresc, care pune accentul mai mult pe partea exterioară, pe afirmarea omului în manifestările lui exterioare (fapte de vitejie, aventuri), romanul pastoral insistă asupra părții interioare, asupra lumii sufletești a omului, asupra sentimentelor sale, dezvăluind afirmarea măreției omului în manifestările lui interioare. Astfel, aceste două tipuri de roman, existente și mai înainte în literatură, în epoca Renașterii, se completează unul pe celălalt, prezentând omul atât în manifestările sale exterioare (romanul cavaleresc), cât și în cele interioare (romanul pastoral), servind ca forme de răspândire a idealurilor umaniste.

Romanul picaresc. Romanul reprezintă un gen literar (termenul de *gen* se folosește atât în sensul mai restrâns de specie literară, cât și

în accepțiunea lui mai generală de „fel”, modalitate, formă) eminentamente spaniol, fiind o expresie a spiritului național spaniol și un produs nu numai al circumstanțelor socioistorice concrete din Spania secolului al XVI-lea (pauperizarea unei părți însemnate a populației, proliferarea unei categorii sociale parazitare, formată din vagabonzi și pungăși, cerșetori și pierde-vară, spiritul aventurier al epocii, erasmismul și Contrareforma etc.), ce ar constitui o perspectivă deterministă, ci și al contextului literar al epocii, ca reacție sau replică la romanul cavaleresc, ceea ce s-ar putea numi o perspectivă formală. „Picaresc” provine de la cuvântul spaniol *pícaro* (care s-ar putea traduce ca „vagabond”, „derbedeu”, „șmecher”, „haimana”, „hoț”, „vântură-lume” etc.), a cărui etimologie a fost îndelung discutată de specialiști. Precizările terminologice pot fi consultate într-un paragraf special din lucrarea Danei Diaconu *Ingeniozitate spaniolă* (Iași, 2001, p.12-16), în care se găsește și un capitol întreg dedicat romanului picaresc spaniol.

Opera picarescă (povestirea, nuvela, romanul) se construiește, de obicei, în baza unei scheme, variabilă de la un autor la altul, dar păstrând unele trăsături constante. Astfel, opera picarescă reprezintă o narațiune de la persoana întâi, eroul-pícaro povestindu-și, cu lux de amănunte, istoria vieții, cu toate aventurile și nenorocirile ce i se întâmplă, trecând prin diferite medii sociale și, ca slugă sau servitor, pentru a-și câștiga existența, de la un stăpân la altul, ceea ce îi permite autorului să prezinte un tablou realist al vieții societății și o întregă galerie de personaje și categorii sociale, conturate în mod critic și ironic. Atitudinea autorului față de erou și de condițiile în care acesta acționează este, în general, dualistă. Eroul apare ca produs, dar și ca victimă a împrejurărilor sociale, prezentate în mod critic, uneori și satiric.

Alături de planul realității imediate, empirice, în opera picarescă există un alt plan – cel al meditațiilor de ordin filosofico-moral. Trecând prin școala vieții, eroul expune un șir de sentințe, păreri,

gânduri, care alcătuiesc o concepție picarescă despre lume și om, aceasta intersectându-se cu cea umanistă, dar, de cele mai multe ori, fiind opusă ei.

Lazarillo de Tormes. Literatura spaniolă a dat lumii un șir de opere picaresți, care au trecut apoi frontierele Spaniei, exercitând o influență considerabilă asupra întregii literaturi universale din acea vreme și până în zilele noastre. Prima operă picarescă spaniolă este povestirea anonimă *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), cunoscută mai mult cu titlul scurt *Lazarillo de Tormes* și atribuită de unii istorici literari lui Diego Hurtado de Mendoza, dar și altor autori. Până la urmă, nu contează cine este autorul acestei opere, dar contează că acesta era un cărturar, cunoscător al anticilor și nelipsit de harul fanteziei artistice.

Istoria lui Lazarillo începe cu descrierea părinților: tatăl era un morar ce dijmua prea mult sacii de făină, având probleme cu justiția. După moartea sa, mama, „spălătoreasă și până la un punct *ramera*”, se întovărășește cu un arab („*hombre moreno*”), hoțoman și acesta. Dezgustat de tatăl vitreg, Lazarillo pleacă de acasă și devine slugă și călăuza unui cerșetor orb, care se dovedește a fi zgârcit și violent, iar Lazarillo prinde a-l amăgi în cele mai diferite situații, descrise cu multă măiestrie și umor, cum ar fi cea cu urciorul cu vin, cea cu strugurii sau cea cu cârnatul, care pune capăt acestei slujbe a lui Lazarillo. Apoi devine slugă la un cleric la fel de avar, care păstra prescurile într-o ladă încuiată, de la care băiatul își face o cheie și ronțăie prescurile, lăsând firimituri, ca să se creadă că le-au ros șoarecii. Descoperindu-i înșelăciunea, Lazarillo este gonit de cleric și se angajează la un nobil, sărac, dar mândru de poziția sa socială, pe care Lazarillo îl hrănea cu ceea ce făcea rost. Urmează alți stăpâni (călugărul, bulderul, pictorul, capelanul, ca, până la urmă, să devină *pregonero*, strigător oficial de vinuri, se însoară cu o servitoare în casa unui *arcipreste*, care era și amanta acestuia. Astfel, Lazarillo ajunge un om asezat și în rând cu lumea.

Lazarillo de Tormes întrunește, în general, toate trăsăturile unei opere picaresci. Alcătuit dintr-un șir de episoade, numite tratate („tratados”), în această primă operă picarescă atestăm: narațiunea autobiografică de la persoana întâi, trecerea eroului de la un stăpân la altul, generând un tablou critic al societății, sentințe și reflecții cu caracter filosofico-moral. Lazarillo însă nu este încă un pícaro adevărat, ci unul mai mult de nevoie. Atitudinea autorului față de el este dualistă. Lazarillo întrunește calități și săvârșește fapte care, pe de o parte, pot fi considerate negative, iar pe de alta, trezesc simpatia și admirația cititorului. Opera nu emană nici urmă de pesimism, dimpotrivă, este scrisă în spiritul Renașterii timpurii. Totodată, nu putem să nu remarcăm asimilarea tradiției folclorice.

Guzmán de Alfarache a lui Mateo Aleman (1547-1614), intitulat *Aventuras y vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, este cel mai popular roman picaresc spaniol, reprezentând un model clasic de roman picaresc. Scris la cumpăna secolelor XVI-XVII, prima parte apare în 1599, a doua – în 1604, când se observă începutul crizei idealurilor umaniste, acest roman exprimă nu numai spiritul Renașterii, dar și al literaturii baroce.

Păstrând, în linii generale, trăsăturile lui *Lazarillo de Tormes*, Mateo Alemán introduce și un șir de elemente noi în narațiunea autobiografică. Eroul romanului își deapănă istora vieții sale ajuns la bătrânețe, care, după toate aventurile și peripețiile sale de pícaro, ale unui pícaro de vocație de data aceasta, renunță la viața picarescă, se căiește și se întoarce în sânul credinței. În acest roman, cele două planuri ale genului picaresc capătă o conturare mult mai accentuată: primul plan – tabloul vieții societății de atunci se lărgește, iar planul al doilea, al reflecțiilor filosofico-morale se amplifică și se adâncește. Nu întâmplător, Guzmán de Alfarache este nu numai pícaro, ci și un observator atent al vieții, care, de la înălțimea vârstei sale, trage concluzii sintetizatoare, adevărate sentințe sau aforisme privind lumea și oamenii.

Din roman se desprinde o concepție despre lume și despre om complexă, în care domină elementul picaresc sau concepția picarescă, asemănătoare cu cea burgheză, dar totuși diferită, însă nu lipsește nici elementul renașcentist, ceea ce determină dualismul specific al acestui roman. Inclusiv numele eroului sugerează un anumit dualism. Pe de o parte, Guzmán este un nume tipic pentru multe familii aristocratice din Spania, iar Alfarache se numește un sătuc amărât de lângă Sevilla. Această concepție este rezultatul experienței de viață a personajului principal, este o autoconcepție realizată de însuși Guzmán de Alfarache.

Fiu al unui aventurier genovez și al unei femei de moravuri ușoare, Guzmán fuge de acasă după moartea tatălui său și pleacă la Madrid. Pe drum i se întâmplă o sumedenie de peripeții, fiind furat, bătut, umilit, iar ajuns la Madrid, devine pícaro, însușind toate șiretlicurile „facultății” picaresci, trecând de la o slujbă la alta, până pleacă în Italia ca soldat, apoi, alungat din armată, vine la Roma, intrând în frăția cerșetorilor și învățând cu succes această meserie. În partea a doua a romanului continuă povestirea despre peripețiile lui în Italia și despre întoarcerea eroului în Spania, unde, după mai multe nenorociri și necazuri, renunță la viața de pícaro, se pocăiește și se întoarce la credință și la Dumnezeu.

Guzmán de Alfarache este un pícaro prin vocație, spre deosebire de Lazarillo. El întruchipează o întregă categorie de oameni din Spania acelor vremuri, atrași de modul de viață picaresc. Toată lumea, bogați și săraci, oameni de diferite profesii, într-un fel sau altul, „picarizau”, adică furau, înșelau, amăgeau, parazitau etc. Acesta era spiritul unei societăți aflate într-un proces de „burghezificare”, în care toți luptă împotriva tuturor pentru a exista. Omul pășește mai repede pe calea viciului decât pe cea a virtuții. Autorul evită să dea un răspuns clar sau, mai exact, oferă două răspunsuri: Guzmán alege calea vieții picaresci, pentru că trebuie să-și câștige existența, cu alte cuvinte, circumstanțele sociale sunt cele

care îl fac pícaro. Dar autorul parcă vrea să sugereze că însăși natura umană este vicioasă, urmare a păcatului originar. Omul însă poate să ispășească păcatele prin pocăință și să-și salveze sufletul. Viața lui Guzmán de Alfarace demonstrează cum omul poate păși pe calea binelui și a virtuții, ceea ce denotă că autorul romanului pune preț pe rațiunea omului, luminată de Dumnezeu.

Romanul lui Mateo Alemán se distinge prin structura sa specifică. Narațiunea nu urmărește desfășurarea dinamică și rapidă a intrigii, autorul duce firul narațiunii lent, fără grabă, se abate adesea de la subiect, fie prin introducerea celor trei nuvele inserate, cum era la modă atunci (o dovadă fiind și nuvele inserate în *Don Quijote*), fie prin zăbovirea asupra unor reflecții de ordin filosofic și moral, uneori de mare întindere, sau prin introducerea unor parabole, pilde, anecdote, digresiuni. Toate acestea nu se introduc la nimereală, ci apar unde le este locul, dacă judecăm după logica expunerii și a scopului urmărit, ceea ce arată că romanul are o compoziție bine gândită și încheată. Stilul romanului este tipic literaturii renascentiste, clar și bogat în imagini și chipuri deosebit de expresive, neatins de stilul baroc, cel care avea dreptat să domine în literatura secolului al XVII-lea. Alte romane picarești spaniole au fost scrise în secolul al XVII-lea, purtând pecetea barocului.

Romanul picaresc spaniol a pășit repede hotarele iberice și a exercitat o influență considerabilă asupra evoluției romanului timpurilor noi. Romanele picarești spaniole se traduc în mai multe limbi, pătrunderea lor în alte țări dă naștere mai multor imitații sau creații originale de inspirație picarescă, prezente în literatura universală până astăzi.

Receptarea prozei picarești spaniole în spațiul cultural românesc începe cu traducerea *Celestinei*, prin elementele ei, care prefigurează picarescul, cunoscându-se tocmai trei versiuni românești ale acestei opere – două realizate din franceză de autori necunoscuți, iar a treia – din greacă, probabil, aparținând lui Costache Negruzzi, toate de la

începutul secolului al XIX-lea. La începutul aceluiași secol, a fost tradusă în română și prima operă picarescă *Lazarillo de Tormes*, tălmăcirea fiind făcută în 1826 după un intermediar francez de către Scarlat Barbu Tâmpeanu, cu titlul *Întâmplările lui Lăzărilă Torma*, dar publicată la București abia în 1839. Alte informații despre receptarea românească a prozei picarescă spaniole, la nivelul traducerilor, al interpretării critice și al creațiilor originale, pot fi găsite în articolul nostru *Receptarea prozei picarescă spaniole în literatura română*, inclus în bibliografia critică recomandată.

Sarcini și subiecte pentru seminar

Explicați popularitatea romanului cavaleresc în Spania epocii Renașterii.

Comentați cultivarea romanului pastoral în literatura spaniolă din epoca Renașterii.

Definiți noțiunea de gen (roman) picaresc.

Evidențiați trăsăturile principale ale genului picaresc.

Caracterizați evoluția genului picaresc în literatura spaniolă din epoca Renașterii.

Identificați și caracterizați cele două planuri ale romanului picaresc.

Comentați prima operă picarescă spaniolă *Lazarillo de Tormes*.

Caracterizați romanul picaresc al lui Mateo Alemán *Guzmán de Alfarache*.

Argumentați concepția picarescă despre lume și despre om.

Redactați un eseu despre receptarea prozei picarescă spaniole în literatura română.

Realizați o comparație a povestirii lui Vasile Alecsandri „Istoria unui galben”, cu narațiunile de tip picaresc.

Bibliografie selectivă

Texte:

Fragmente din proza renascentistă din:

Antología de la literatura española. Desde sus comienzos hasta nuestros días (alc.N.Rusu ș.a.), t.I, Chișinău, 1973; *Antologie de texte spaniole* (alc. I.Georgescu), București, 1964.

ALEMÁN Mateo. *Guzmán de Alfarache*.

Isprăvile unor vîntură-lume. Proză picarescă spaniolă, București, 1961.

Lazarillo de Tormes (orice ediție).

COMOROWSKI C. *Literatura umanismului și a Renașterii*, vol. III, București, 1972.

Literatură critică:

DIACONU D. *Ingeniozitate spaniolă*, Iași, 2001.

CĂLINESCU G. *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, 1965.

CHABÁS Juan. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

PAVLICENCU S. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*, III, Chișinău, 1996.

PAVLICENCU S. *Caiet de studiu la istoria literaturii universale. Epoca Renașterii*, Chișinău, CEP USM, 2004 (sau Chișinău, Litera, 2004).

ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

Opera lui Miguel de Cervantes Saavedra

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să comenteze importanța romanului *Galatea*;
- să evidențieze și să caracterizeze cele două perioade de activitate dramatică a scriitorului;
- să clasifice *Nuvelele exemplare*;
- să caracterizeze concepția despre dragoste și om, în câteva nuvele;
- să argumenteze, prin exemple concrete din textul romanului, că Don Quijote, după convingerile sale, este un umanist;
- să caracterizeze rolul lui Sancho Panza în roman;
- să identifice în roman motivele utopiei și insulei;
- să determine rolul nuvelor intercalate;
- să comenteze aspectele compoziționale și structurale ale romanului;
- să comenteze câteva aspecte ale artei narative în roman;
- să dezvolte într-un eseu ideea lui Don Quijote că sângele se moștenește, iar virtutea se dobândește;
- să redacteze o schiță despre receptarea romanului de-a lungul secolelor în literatura universală și română;
- să scrie o lucrare despre particularitățile limbii și stilului lui Cervantes în romanul *Don Quijote*.

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) reprezintă, prin toată creația sa, culmea literaturii spaniole din epoca Renașterii. A cultivat aproape toate genurile și speciile literare cunoscute în epoca sa, a scris poezii și poeme, tragedii și comedii, nuvele și romane, inegale, desigur, ca valoare artistică, dar care demonstrează vasta sa experiență literară. Astăzi faima lui Cervantes este determinată, în primul rând, de celebrul său roman *Don Quijote* (vol.I, 1605; vol.2, 1615), considerat primul roman modern. Scriitorul a cunoscut viața reală a Spaniei timpului său, contopindu-se cu ea până în măduva oaselor, încât viața a ajuns să-i fie umbrată de cea a personajelor create de imaginația sa artistică. Cervantes a fost un om al Renașterii,

un produs al ei, un mare umanist și un artist extraordinar, de o bunătate rară, calități prin care par să se caracterizeze, mai mult sau mai puțin, aproape toate personajele operei sale.

Cervantes Saavedra s-a născut în 1547 la Alcalá de Henares, un orașel în apropiere de Madrid, într-o familie nobilă, dar săracă. Tatăl său era chirurg și trebuia să muncească pentru a-și întreține familia, fiind nevoit să peregrineze prin mai multe orașe. Astfel, viitorul scriitor a învățat la mai multe școli din diferite orașe (Valladolid, Sevilla, Madrid, Salamanca), întrerupându-și frecvent studiile. În 1569 cardinalul Giulio Acquaviva, sosit temporar în Spania, îl ia pe Miguel ca valet în Italia, unde acesta ia cunoștință de cultura și literatura italiană. Când, în 1571, sultanul Selim invadează Ciprul, Cervantes se înrolează în armata spaniolă, iar apoi, pe galera „La Marquesa“, ia parte în ziua de 7 octombrie la vestita bătălie de la Lepanto. Este rănit și își pierde brațul stâng, rămânând infirm pentru toată viața. Cu toate acestea, participă și la alte campanii, inclusiv la expediția lui Don Juan de Austria împotriva Tunisului. Obținând eliberarea de sub arme, cu scrisori de recomandare, se întoarce acasă, dar galera „El Sol“ este atacată de pirați, Cervantes e luat captiv și dus în Alger, împreună cu fratele său, pe care familia l-a răscumpărat. Pentru Miguel pirații cereau o sumă mai mare datorită scrisorilor de recomandare pe care le avea. A urmat o perioadă de grele și aspre încercări și, după o absență de unsprezece ani, Cervantes revine în Spania. Se căsătorește și se dedică literaturii, publicând romanul pastoral *Galatea*, mai multe comedii și tragedii. Văzând că nu poate trăi din scris, încearcă să-și câștige existența prin alte mijloace, îndeplinind diferite funcții, printre care și pe cea de intendent pentru strângerea proviziilor pentru „Invencibila Armadă“, însă, din cauza lipsei de experiență, suferă eșec, este acuzat și nimerește la închisoare. Între timp, lucrează la romanul *Don Quijote*, a cărui primă parte o publică în 1605. În 1613 apar *Nuvelele exemplare*, urmate de poemul *Călătorie în Parnas*. Publicarea unei false „continuări“ a romanului *Don Quijote* de către un

adversar al său, un oarecare Alonso Fernández de Avellaneda, îl grăbește pe Cervantes să termine partea a doua a romanului, care vede lumina tiparului în 1615, urmată de o culegere de piese. Dar scriitorul continuă să trăiască în sărăcie, deși romanul *Don Quijote* se bucură de popularitate chiar și dincolo de hotarele Spaniei. În ultimii ani ai vieții, Cervantes lucrează la romanul de aventuri *Persiles și Segismunda*, care a fost publicat după moartea sa, survenită la 23 aprilie 1616.

Romanul pastoral *Galatea*. Am menționat mai sus că Cervantes a cultivat aproape toate genurile și speciile literare din timpul său. Prima operă importantă a scriitorului este romanul pastoral *Galatea* (1585). Faptul că romanul pastoral s-a bucurat de popularitate în epoca Renașterii, inclusiv în Spania, explică interesul lui Cervantes pentru acest tip de roman, în care autorul încearcă a-și adânci conținutul umanist prin interesul față de lumea înterioară a omului. În roman se povestește istoria de dragoste a păstorului Elicio pentru frumoasa păstorită Galatea, exprimându-și sentimentele în cântece de iubire. Însă tatăl fetei vrea s-o mărite cu un păstor bogat, ceea ce îi face pe îndrăgostiții sperați să sufere. Ceilalți păstori îi compătimesc, dorind să-i ajute, dar aici se întrerupe narațiunea, romanul rămânând neterminat. Narațiunea principală se intercalează cu istorii de dragoste ale altor păstori și păstorite, povestind despre dragostea lor nefericită, gelozie, viclenie, intrigi, care îi despart și îi înecă în suferințe. După cum scria Cervantes în prefața romanului, personajele nu sunt păstori obișnuiți, ei doar poartă haine de păstori, întrucupându-i pe umaniști, de exemplu, Cervantes apare în chipul lui Elicio, soția sa – în cel al Galateei –, iar prietenii săi apar în chipurile altor păstori. Tema principală este iubirea, sentiment pe care umaniștii îl apreciază și prin care exprimă emanciparea ființei umane, dreptul omului la iubire și libertate, capacitatea de sacrificiu pentru omul drag. Scriitorul elogiază viața pașnică în sânul naturii ce amintește de „secolul de aur” al omenirii. Dragostea, ca sentiment ce înnobilează omul, străbate toată creația scriitorului.

Opera dramatică. Cervantes și-a încercat condeiul și în dramaturgie. Piesele sale sunt departe de perfecțiune din punctul de vedere al tehnicii dramaturgice, dar reprezintă un moment important în dezvoltarea teatrului spaniol din epocă. Ca dramaturg, Cervantes a trecut prin două etape, schimbându-și și concepțiile despre dramă. În prima etapă, care cuprinde ultimele două decenii ale secolului al XVI-lea, când drama națională spaniolă abia se constituia, Cervantes a scris un ciclu de piese, dintre care cea mai importantă este tragedia *Distrugerea Numanciei*, axată pe un subiect din istoria națională: asediul cetății Numancia de către trupele lui Scipio Africanul, locuitorii preferând să moară decât să cedeze orașul. Tema patriotică se împletește cu tema dragostei, în tragedie apar figuri alegorice (Spania, Duero, Foamea ș.a.). Tragedia se apropie de canoanele clasicismului care, în Spania acelei epoci, nu a prins rădăcini, teatrul spaniol urmând calea deschisă de Lope de Vega. Cervantes abandonează dramaturgia, dar revine la ea spre sfârșitul vieții, publicând în 1615 volumul *Opt comedii și opt intermedii*, în care Cervantes se dezice de reguli și de norme, piesele sale din această perioadă apropiindu-se de tipul de comedie consacrat de geniul lui Lope. În afară de subiecte cunoscute, preluate din alte opere sau izvoare, în unele piese (*Judecătorul de divorțuri*, *Alegerea alcazilor în Daganso*) Cervantes creează subiecte noi, originale, mergând pe urmele lui Lope de Rueda și Lope de Vega.

Las Novelas Ejemplares. În opera lui Cervantes, *Nuvelele exemplare* (1613) reprezintă „o adevărată placă turnantă”, concentrând toate obsesiile tematice, stilistice și teoretice ale lui Cervantes, după cum afirmă hispanistul Sorin Mărculescu, traducătorul lor în limba română și autorul unui consistent studiu introductiv, care merită parcurs cu atenție pentru a înțelege originalitatea acestor nuvele. În *Prologul către cititor*, ce precede *Nuvelele exemplare*, autorul își exprimă părerea despre această formă epică, despre exemplaritatea nuvelor sale, despre meritul său în

literatură etc., încât acest prolog, ca și alte prefete ale lui Cervantes, reprezintă contribuții teoretice esențiale ale scriitorului spaniol. Există mai multe criterii de clasificare a nuvelor: realiste, romantice, idealiste sau de moravuri, de dragoste, de aventuri, de caracter etc., dar aceste clasificări nu fac decât să ne îndepărteze de viziunea artistică unitară a *Nuvelor exemplare*, în care Cervantes a propagat idealurile umaniste, încrederea sa în om, în posibilitatea de a se jertfi pentru altul, iubirea fiind un sentiment ce înalță și înnobilează, iar în ultimă instanță, îi permite omului să depășească orice obstacole și să se îmbogățească spiritual (*Țigăncuța*, *Spaniola englezoiacă*, *Ilustra rânđașă* ș.a.). În unele nuvele, Cervantes arată cum dragostea adevărată îl ajută pe om să depășească până și obstacolele de ordin social. Câteva nuvele se apropie de proza picarescă (*Rinconete și Cortadillo*, *Colocviul câinilor*, *Licențiatul Sticloanță*), chiar dacă atitudinea umanistului Cervantes față de genul picaresc a fost, în general, negativă. Totodată, în ultima vreme s-a insistat asupra aspectului simbolic al acestor nuvele exemplare.

Romanul *Don Quijote*. Celebrul roman *Don Quijote* reprezintă culmea creației lui Cervantes, fiind considerat unanim drept primul roman modern. Despre acest roman s-a scris foarte mult, a fost studiat sub toate aspectele sale și din cele mai diferite puncte de vedere. Și studiile continuă. Fiecare epocă, fiecare generație citește și receptează capodopera lui Cervantes în felul său. Însuși autorul era conștient de popularitatea ce avea s-o capete romanul și despre aspectul pluridimensional al receptării lui universale. Prin gura baccalaureatului Samsón Carrasco Cervantes spune: „Copiii o au pe vârful limbii, flăcării o citesc, bărbații în putere o înțeleg, bătrânii o slăvesc”, iar în alt loc din roman declară: „Eu știu dinainte că nu va fi niciun neam care să nu o cunoască și niciun grai în care ea să nu fie tălmăcită”. Cu toate interpretările care au fost propuse până în prezent, există, în *Don Quijote*, ceva, esența sa ca operă a lui

Cervantes și ca roman al Renașterii, care nu se schimbă, ci trece din generație în generație, cu completările și nuanțările respective.

Don Quijote este un hidalgo sărac din La Mancha care, în urma lecturii unui număr foarte mare de romane cavalierești și sub influența lor, își pierde mințile: „de îndată ce nu mai fu în toate mințile, îi intră în cap cel mai năstrușnic gând ce-a stăpânit vreodată-n lumea asta pe vreun nebun, și anume: începu să i se pară cu cale, și chiar neapărat trebuincios, atât pentru faima bunului său nume, cât și pentru folosul țării sale, să se facă, nici mai mult nici mai puțin, decât cavaler rătăcitor și s-o pornească în lumea întregă, călare și cu armele-n mâini, în căutare de aventuri, făcând toate isprăvile pe care citise el că le făceau cavalerii rătăcitori, lecuind tot soiul de rele și dând piept cu primejdiile în fel și chip de prilejuri, de unde, ieșind cu bine la capăt, să-și câștige renume și glorie eternă”. Încălecând pe un cal slăbănog, o mârțoagă, numită Rocinante, pornește la drum, hotărând ca toate faptele săvârșite să le consacre alesei inimii sale, pe nume Dulcinea din Toboso, care era, de fapt, o țărancă mai puțin frumoasă. După eșecul primei ieșiri din sat, Don Quijote, pleacă din nou, de data aceasta însoțit de Sancho Panza, un țăran mucalit, pe care l-a convins să-i fie scutier, pentru că toți cavalerii rătăcitori aveau scutieri. Urmează un șir de alte aventuri, în care Don Quijote ia lucrurile din realitate drept altceva, nimerind în situații ridicole în urma nebuniei sale, suferind tot felul de necazuri și, în cele din urmă, fiind adus acasă mai mult mort decât viu. Peste o lună pornește cu Sancho din nou la drum, cu atât mai mult cu cât îi promisese acestuia, în semn de răsplată pentru osteneala și fidelitatea față de stăpân, să-l facă guvernatorul unei insule, dându-i sfaturi trebuincoase, dar Sancho, deși încearcă, nu este în stare să administreze insula Barataria și, în cele din urmă, renunță la guvernare. După multe alte aventuri și peripeții, Don Quijote se întoarce acasă, cade într-un somn greu, iar, trezindu-se, se vindecă de nebunie și moare, deplâns de scutierul său.

Povestirea aventurilor celor doi eroi este întreruptă de mai multe ori, mai ales în primul volum, prin inserarea, în linia de subiect centrală, a unor nuvele – lucru tipic pentru romanul acelor vremi. Nuvelele intercalate nu sunt „de umplutură”, cum au afirmat unii critici și istorici literari, ci au o anumită funcție în ansamblul întregului roman. Scoaterea sau omiterea lor din roman, lucru care, de asemenea, s-a încercat, inclusiv în prima traducere integrală în limba română, arată că, fără aceste nuvele, romanul nu mai este adevăratul *Don Quijote* al lui Cervantes. În structura și în compoziția acestei capodopere a literaturii universale se resimt ecouri ale genului cavaleresc sau pastoral, ale nuvelei renascentiste italiene, inclusiv ale literaturii picarescă, față de care Cervantes a avut anumite rezerve.

În realitatea spaniolă din acea vreme, s-au conturat clar două tendințe: una picarescă, burgheză, iar alta umanistă, cea din urmă dispărând cu timpul aproape total din viața reală, iar prima devenind dominantă. Însă în literatura spaniolă de atunci aceste două tendințe coexistau, Cervantes prezentându-le în conflict, ceea ce a condus, în final, la criza tendinței umaniste, iar proza vieții burgheze, picarescă impunându-se și ajungând să domine. Conflictul din roman nu este un conflict între vis și realitate, așa cum s-a crezut, ci unul concret-istoric, dictat de confruntarea unui model de realitate perimat cu altul nou, în ascensiune. Astfel, în romanul său, Cervantes inaugurează un nou tip de conflict literar: confruntarea omului marcat de aspirații nobile cu realitatea străină și ostilă acestor aspirații, conflict tipic pentru romanul social și literatura realistă de mai târziu. Acest conflict este dezvăluit pe un larg fundal al vieții Spaniei acelor vremi. Tocmai de aceea un aspect important în roman este tabloul realităților spaniole zugrăvite de Cervantes, care a dat, după părerea lui Marcelino Menendez y Pelayo, „cel dintâi model al romanului realist modern”. Cele peste șase sute de personaje din roman, în marea lor majoritate episodice, reprezintă aproape toate tipurile

sociale ale Spaniei din acea perioadă: aristocrați, militari, cărturari, hangii, păstori, țărani, negustori, vagabonzi, clerici, comedianți, studenți ș.a. Una este atitudinea autorului față de reprezentanții claselor avute și cu totul altă atitudine manifestă autorul față de oamenii simpli din popor. Astfel, în roman se conturează imaginea a două Spanii – una oficială și alta populară –, autorul creând o adevărată frescă a Spaniei timpului său.

Personalele principale. Pe acest fundal se evidențiază cele două personaje principale ale romanului: Don Quijote și Sancho Panza, „așa de pitorești și de inseparabili, unul slab și înalt, altul scund și gras, unul himeric, altul terestru”, după cum observa George Călinescu, precizând că „după ce și-a ales eroii, Cervantes s-a lăsat călăuzit în totul de firea lor intrinsecă. Quijote și Sancho nu sunt abstracțiuni, ci ființe vii și e greșit a-i socoti ca termeni antinomici. Scriitorul se slujește de ei dialogic, strecurându-și ideile, când prin unul, când prin altul, fără deosebire, fără nicio preocupare de simetrie didactică”.

După proveniența sa socială, Don Quijote este de origine nobilă, este un hidalgo (de la „hijo de algo”, ceea ce în spaniolă înseamnă fiul unui om de viță nobilă, al unuia care este sau a fost „cineva”), dar un hidalgo sărac, așa cum este prezentat de autor de la chiar începutul romanului. Însă, din punctul de vedere al concepțiilor sale, Don Quijote este un umanist. Din roman se desprinde o întregă concepție umanistă a eroului despre om și despre lume. Don Quijote consideră că a venit pe lume ca să înlăture nedreptatea și răul, pentru aceasta îndurând mai multe jigniri, lipsuri și umiliri, dar rămânând fidel idealului său de dreptate și adevăr. Don Quijote consideră că omul trebuie apreciat nu după proveniența sa socială, ci după faptele sale, întrucât sângele se moștenește, iar virtutea se câștigă și se prețuiește mai mult decât sângele. Don Quijote prețuiește libertatea omului, onoarea lui, dar nu în sens aristocratic, ci în spirit umanist. Idealul umanist al eroului se asociază ideii „secolului de aur”, despre

care Don Quijote le vorbește unor păstori, idee foarte răspândită în literatura spaniolă renesantistă. Un adevărat program umanist reprezintă sfaturile pe care Don Quijote le dă lui Sancho Panza, înainte ca acesta să se ducă să guverneze insula mult promisă.

Umanismul pe care îl promovează eroul lui Cervantes nu este unul pasiv, doar în vorbe, ci un umanism activ, dinamic. Don Quijote nu doar vorbește, ci și acționează în numele acestui ideal, considerându-se obligat să lupte pentru el. Totodată, încercările lui Don Quijote de a reinvia acest ideal, de a lupta împotriva nedreptăților și de a afirma dreptatea în lume nu se încununază de succes. Mai mult decât atât: Don Quijote vrea să facă bine, dar rezultatul este, de cele mai multe ori, trist. Realitatea deformează aspirațiile eroului, iar Don Quijote, în loc de bine, face mai mult rău. În roman sunt suficiente exemple în acest sens: episodul cu Andrés-păstorul, cel cu ocașii, pe care îi pune în libertate ș.a. Apare o întrebare firească: de ce Don Quijote suferă înfrângere? Cauza principală a eșecului lui Don Quijote este că el a pierdut simțul realității și trăiește într-o altă lume. Dar nici realitatea nu are nevoie de idealuri ca cele ale cavalerului rătăcitor, ea nu are nevoie de umanismul său. În realitate, se afirmau alte principii, diferite de cele umaniste ale lui Don Quijote. Pe de altă parte, umanismul îmbracă la Cervantes haina cavalerismului, adică vechea haină a cavalerismului e îmbrăcată pe un nou conținut. Inițial, scriitorul și-a propus o parodie a romanelor cavalești, treptat însă romanul s-a transformat într-o operă despre destinul tragic al umanismului. Pe de o parte, cavalerismul trebuia să sublinieze caracterul activ, militant, eroic al umanismului lui Don Quijote, pe de altă parte – își demonstra inconsistența și inconsecvența în noile condiții ale lumii burgheze în devenire, când cavalerismul devenise un anacronism. De aici, caracterul tragicomic al personajului principal, care își propune scopuri înalte, nobile, dar acționează inadecvat, fără a ține seama de realitate. De aici – nebunia eroului. În acest sens, Don Quijote se încrie în marea temă a nebuniei

din literatura Renașterii, elogiul nebuniei fiind pronunțat înaintea lui Cervantes de către umanistul olandez Erasim din Rotterdam.

Sancho Panza nu este pur și simplu reprezentantul oamenilor simpli, și nici tradiționalul scutier din romanele cavalești. El este reprezentantul poporului, dar al unui popor încă tânăr, dacă ni se permite expresia, care încă nu și-a manifestat pe deplin posibilitățile, mai ales că și el este afectat într-o anumită măsură de setea de îmbogățire și parvenire a acelei epoci. Sancho este un om simplu, treaz la minte, chibzuit, de o bogăție sufletească neobișnuită. Cele mai bune trăsături ale lui Sancho se dezvăluie în episodul guvernării insulei Barataria, care reprezintă idealul unei societăți în viziunea omului din popor. Guvernarea lui Sancho se asociază cu idealul unei orânduiri sociale drepte și el dă dovadă de multă înțelepciune și iscusință când încearcă să facă dreptate. Sancho-scutierul a fost conceput în contrast cu Don Quijote-cavalerul, pentru a produce un efect de umor democratic tipic pentru literatura spaniolă din epoca ei de glorie. Cu el intră în roman stihia limbii populare. Sancho folosește, la tot pasul, proverbe și zicători, prin care este exprimată înțelepciunea populară: „În treaba asta de-a ocârmui bine nu-i nevoie să mă mai povățuiești, că eu de felul meu sunt bun la inimă și mi-e milă de cei sărmani; că celui ce singur stă și și-i coace, nu-i mai furi tu pita și colacii; și pe crucea mea că pe mine n-au să mă îmbete cu apă chioară; sunt dulău bătrân și mă pricep eu la tot soiul de cuțucuțu și știu să fii cu ochii-n patru și nu las să mi se arunce praf în ochi, fiindcă știu eu mai bine unde mă strânge ciubota”. Menționând caracterul popular al romanului *Don Quijote*, materializat în stil, în maniera de expresie, în vorbirea orală populară, în felul de a povesti și de a zice, Iorgu Iordan sugera o posibilă comparație cu clasicul literaturii noastre Ion Creangă.

Don Quijote și Sancho Panza se completează reciproc, fenomenul complementarității acestor personaje, a osmozei lor spirituale a fost numit „quijotizarea” lui Sancho și „sanchizarea” lui Don Quijote, atât

la nivelul gândirii, cât și la cel al vorbirii. Referitor la acest aspect George Călinescu scria că, în intenția lui Cervantes, Sancho nu este „o imagine răsturnată a lui Quijote, ci un complement”.

Prin toate cele expuse mai sus, dar și prin multe alte aspecte (rolul nuvelor inserate, varietatea tradițiilor literare asimilate, diversitatea stilistică a romanului, particularitățile umorului cervantesc etc.), *Don Quijote* rămâne una dintre operele de vârf nu numai în literatura spaniolă, dar și în cea universală.

Los trabajos de Persiles y Segismunda (1616) este ultima operă a lui Cervantes, în care povestește despre peregrinările celor doi îndrăgostiți ce trec prin diferite încercări și despărțiri, iar în final se regăsesc și se căsătoresc. Amintind de mai vechiul roman al lui Heliodor *Etiopicele*, dar și de romanele cavalierești de mai târziu, acest roman reprezintă și încheie linia umanist-utopică în creația lui Cervantes, începută în primul său roman *Galatea*. Romanul se aseamănă cu ultimele piese ale lui Shakespeare, prefigurând literatura barocă. Actualizând locul acestui roman în creația lui Cervantes și în literatura spaniolă, în general, am putea spune că pentru timpul său, *Don Quijote* era o operă postmodernistă, în timp ce *Peregrinările lui Persiles și ale Segismunde* reprezentau o operă de tip avangardist.

Sarcini și subiecte pentru seminar

Comentați importanța romanului *Galatea*.

Evidențiați și caracterizați cele două perioade din activitatea dramatică a scriitorului.

Clasificați *Nuvelele exemplare* și caracterizați concepția despre dragoste și om în câteva nuvele citite.

Argumentați, prin exemple concrete din textul romanului, că Don Quijote este un umanist după convingerile sale.

Caracterizați rolul lui Sancho Panza în roman.

Identificați în roman motivele utopiei și ale insulei.

Caracterizați concepția despre monarh în roman.

Identificați unele aspecte ale gastronomiei quijotești.
Determinați rolul nuvelor intercalate.
Comentați aspectele compoziționale și structurale ale romanului.
Caracterizați câteva aspecte ale artei narative în roman.
Dezvoltați, în limitele unui scurt eseu, ideea lui Don Quijote că sângele se moștenește, iar virtutea se dobândește.
Redactați o schiță despre receptarea romanului de-a lungul secolelor în literatura universală și română (rusă).
Scrieți o lucrare despre particularitățile limbii și stilului lui Cervantes în romanul *Don Quijote*.

Bibliografie selectivă

Texte:

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA. *Nuvele exemplare. Don Quijote*. O operă dramatică (la alegere).

Literatură critică:

CĂLINESCU G. *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, 1965.

CHABÁS Juan. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

CĂLINESCU G. *Cervantes* (orice ediție).

CRISTEA V. *Pe urmele lui Don Quijote*, București, 1974.

GEORGESCU P.A.I. *Teatrul spaniol clasic*, București, 1967.

GEORGESCU P.A.I. *Valori hispanice în perspectivă românească*, București, 1986.

LLANOS-RIESGO E., RUSU N., DUMBRĂVEANU I. *Miguel de Cervantes Saavedra*, Chișinău, 1966.

MUSTAȚĂ I. *În preajma lui Don Quijote*, București, 1991.

PAVLICENCU S. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*, I, Chișinău, 1994.

PAVLICENCU S. *Caiet de studiu la istoria literaturii universale. Epoca Renașterii*, Chișinău, CEP USM, 2004 (sau Chișinău, Litera, 2004).

МЕНЕНДЕС ПИДАЛЬ М. *Избранные произведения*, Москва, 1961.

ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

Teatrul spaniol și dramaturgia lui Lope de Vega

Obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- să evidențieze reprezentanții principali ai teatrului spaniol până la Lope de Vega și să comenteze contribuția fiecăruia la crearea teatrului național;
- să caracterizeze esența reformei teatrului realizată de Lope de Vega în baza tratatului dramatic „Arta nouă de a scrie comedii”;
- să clasifice piesele lui Lope de Vega și să evidențieze particularitățile fiecărui grup de piese;
- să comenteze o dramă inspirată din istorie;
- să comenteze o comedie de mantie și spadă;
- să identifice trăsăturile tipologice ale comediiilor de mantie și spadă;
- să comenteze rolul femeilor în teatrul lui Lope de Vega;
- să determine locul comediei „Câinele grădinarului” în teatrul lui Lope de Vega;
- să redacteze un eseu despre problema onoarei în dramaturgia lui Lope de Vega;
- să scrie un referat despre imaginea monarhului în dramaturgia lui Lope de Vega;
- să realizeze o schiță despre receptarea teatrului lui Lope de Vega în spațiul cultural românesc.

Predecesorii lui Lope de Vega. În Evul Mediu în Spania a existat un teatru religios (care a cultivat tipul de dramă numit *auto sacramental*) și un teatru comic de sorginte populară, ambele exercitând o mare influență asupra teatrului renascentist, care a culminat în creația lui Lope de Vega. Printre precursorii acestuia se evidențiază **Juan del Encina (1469?-1529)**, considerat „patriarhul teatrului spaniol”, care și-a numit piesele „egloge”, continuând în teatru tradițiile genului pastoral, pe cele ale teatrului umanist italian, dar și pe cele ale teatrului popular (farsa); **Bartolomé Torres Naharro (1475?-1531?)**, unul dintre primii teoreticieni ai teatrului

spaniol și cultivator al unui gen de piese ce anticipează celebra *comedie de mantie (capă) și spadă*, atât de tipică teatrului spaniol; **Juan de la Cueva (1453-1610)**, teoretician al poeziei și autor de tragedii și comedii având vădite accente clasiciste; **Lope de Rueda (1510?- c.1565)**, creatorul unei specii dramatice numite *paso*, o piesă de proporții mici, care are la bază o întâmplare anecdotică, de cele mai multe ori cu caracter satiric sau comic. A cultivat genul dramatic și Cervantes, scriind tragedii, comedii și intermedii. Teatrul spaniol din Epoca Renașterii atinge apogeul în creația lui Lope de Vega, creatorul dramei naționale spaniole și al școlii legate de numele lui.

Lope de Vega (1562-1635) s-a născut la Madrid, a învățat la un colegiu iezuit, apoi la Universitatea din Alcalá de Henares, și-a trăit viața sub semnul celor două mari pasiuni – iubirea și literatura, excelând în ambele. Viitorul dramaturg a avut o viață agitată, plină de aventuri amoroase, dar și de neazuri. A fost soldat și preot, tată și amant, poet și curtean. De foarte tânăr a început să scrie versuri, intrând în contact cu cercurile teatrale. Lope a fost un om al epocii sale, pe care a trăit-o din plin și în toate planurile. A lăsat o imensă moștenire literară: peste două mii de piese (peste 21 de milioane de versuri), încercând mai toate genurile și speciile literare ale vremii sale. Lope a fost poate cel mai prolific scriitor din toate timpurile. Din cele peste două mii de drame, comedii și piese religioase, s-au păstrat 470, la care se adaugă numeroase opere nedramatice. Geniul lui Lope aparținea titanilor Renașterii și era polivalent, de o largă claviatură.

Popularitatea și fecunditatea lui Lope de Vega sunt două calități în care aproape nu are rivali. Cunoscutul hispanist Paul Alexandru Georgescu, autorul unei cărți intitulată *Teatrul spaniol clasic*, caracterizează astfel esența fenomenului Lope, fapt unic în istoria literaturii: „*Esența faimei lui Lope era populară, nu oficială..., popularitatea lui Lope depășește cu mult limitele scenei. Ea e un adevărat fenomen social...Hotărâtoare au fost mândria și bucuria cu*

care poporul Spaniel își regăsea în teatrul lui Lope chipul, viața și năzuințele...Lope reproduce sistematic aceeași situație: opoziția dintre «cei de jos», care au de partea lor cinstea, dreptatea, vitejia, și «superiorii» lor sociali, care încarnează bunul-plac, silnicia, asuprimea. Ideea esențială a dramaturgiei lui Lope este foarte simplă: superioritatea morală a celui socialmente «inferior», mai ales a omului simplu din popor”.

Noua artă de a scrie piese de teatru în această vreme. Lope de Vega și-a expus concepțiile despre teatru și dramă într-o compoziție în versuri, asemănătoare unui tratat teoretic, din anul 1609, intitulat *Noua artă de a scrie piese de teatru în această vreme*. În vremea lui Lope, *comedia* nu însemna neapărat „comedie”, ci orice fel de piesă de teatru. Pe un ton de „glumă serioasă”, Lope justifică teoretic noua comedie pe care el, în fond, o crease. Dramaturgul spaniol recunoaște preceptele lui Aristotel și Horațiu, dar pentru timpul său ele nu se mai potriveau, declarând că el ascultă de modul de a simți al mulțimii, al publicului și al vremii: „*Când trebuie să scriu o comedie / închid preceptele cu șapte chei, / îi scot din cameră pe / Plaut și Terențiu, / ca să nu strige, cum obișnuiește, / în cărțile tăcute, adevărul, / și scriu cu meșteșugul născocit / de cei care pretind să recolteze / aplauzele vulgului, căci drept e / să îi vorbești pe placul lui, prosteste. / nu-i oare el acel care plătește?*”. Sarcina dramaturgului este să placă spectatorului, dar și să respecte adevărul naturii, să zugrăvească trăsăturile tipice ale contemporaneității, *comedia* fiind „o imagine vie a adevărului”, „o oglindă a moravurilor”: „*Căci comedia-adevărată năzuiește / spre-un scop al său, ca oricare poem / și gen de poezie, astfel că / întotdeauna faptele-omenești / le-a imitat și clar le-a zugrăvit / moravurile veacului acela*”. Și deoarece adevărul vieții amestecă tragicul și comicul, același lucru îl face și dramaturgul, dar recunoaște că, între realitatea empirică și reprezentarea ei dramatică, artistică nu se poate pune un semn de egalitate *matematică* (e chiar termenul lui Lope),

pentru că opera artistică nu reproduce, pur și simplu, realitatea, ci o formulează și o potențează poetic. Lope se dezice de regula celor trei unități, păstrând doar unitatea acțiunii. În ceea ce privește tematica, cele mai bune teme i se par „cazurile de onoare”, foarte gustate de public. Acțiunea nu trebuie să lăncezească: „*În actul prim să se expună cazul / “n al doilea să se-nlănțuie-ntâmplarea / și până-n cel de-al treilea, către urmă, / să nu se poată bănuși sfârșitul”*. Personajele trebuie să se exprime într-un limbaj adecvat situației, vârstei, firii etc. De asemenea, metrica, strofica, formele poetice utilizate trebuie să fie corespunzătoare: pentru povestiri se va prefera octosilabul tipic baladelor populare spaniole (*romances*), pentru subiecte grave – terțetele, pentru monologuri – sonetul etc.

Formula dramatică propusă de Lope acordă prioritate acțiunii: rapidă, plină de nerv, bogată în situații tari și în efecte-surpriză, Lope având pasiunea ritmului și obsesia deznodământului, după cum o demonstrează propria-i dramaturgie. De aceea, comedia lui este mai mult una de intrigă decât de caractere, personajele sale mereu se grăbesc, nu au timp pentru reflecții, autorul nu se adâncește în psihologia lor, ceea ce lasă impresia unui oarecare schematism (reluarea aceluiași personaj ca tânărul îndrăgostit (*el galán*), valetul hazliu (*el gracioso*), dama etc.), dar aceasta nu știrbește din tumultul și varietatea vieții zugrăvite.

Clasificarea și problematica operei dramatice a lui Lope de Vega. Opera dramatică a lui Lope este foarte vastă și variată, în care se evidențiază trei grupuri mari de piese, pornind de la criteriul tematic: 1) piese social-politice și istorice, 2) piese de moravuri (*comedii de mantie (capă) și spadă*) și 3) piese religioase (*autos sacramentales*). În interiorul acestei clasificări, pot fi operate alte divizări în cicluri și subcicluri.

Piese din primul grup pot fi împărțite, la rândul lor, în câteva cicluri tematice: ciclul revoltei țărănești (*Fuente Ovejuna, Cel mai bun judecător e regele, Peribáñez și comendadorul din Ocaña*);

ciclul antitiranic, având ca temă lupta împotriva tiranului (*Steaua Seviliei, Principele prăvălit de pe stâncă*); ciclul monarhului ideal (*Contele Fernán González sau Liberarea Castiliei, Principele perfect*). Piesele istorice pot fi împărțite în două subcicluri: piese cu subiecte din istoria națională și piese cu subiecte din istoria universală, cum ar fi *Neron cruel, El gran duque de Moscovia y el emperador perseguido, La campana de Aragon*, inclusiv două piese interesând istoria românilor (*El prodigioso príncipe transilvano* și *El rey sin reino*) și altele.

Pentru a înțelege semnificația și problematica social-politică a multor piese din această categorie, trebuie să amintim raportul de forțe (rege, feudali, popor) din societatea feudală, în care începea procesul de centralizare a puterii: regele își supune feodalii și poporul, feodalii asupresc poporul și nu doresc să se supună regelui, poporul încearcă să opună rezistență feudalilor și își îndreaptă speranțele spre rege. În lupta împotriva feudalilor regele caută să atragă poporul de partea sa. Pe de altă parte, în epoca Renașterii au existat cel puțin trei puncte de vedere în privința puterii monarhice: 1) *apologetic*, ce admitea că puterea regelui este de origine divină și apăra legitimitatea oricărei puteri regale; 2) *monarhomah*, susținut de reprezentanții bisericii catolice, în primul rând, de iezuiți, care considerau că puterea supremă în împărăția Domnului pe pământ trebuie să aparțină Papei de la Roma și luptau împotriva regilor toleranți față de mișcarea protestantă; 3) *umanist*, care admitea puterea regală, dar promova ideea unor limitări ale monarhiei absolute și a unui monarh bun, înțelept, care să apere interesele oamenilor simpli. Înarmați cu aceste idei, vom reuși să pătrundem mai bine în esența dramelor revoltei țărănești *Fuente Ovejuna, Cel mai bun judecător e regele, Peribáñez și comendadorul din Ocaña*, dar și ale celor din ciclul monarhului ideal și din ciclul antitiranic.

Fuente Ovejuna se numește localitatea unde are loc acțiunea și care s-ar putea traduce ca *Izvorul oilor*. Lope pornește de la un

eveniment istoric atestat în cronica ordinului Calatrava. În piesă apar Regii Catolici care luptau pentru independența Spaniei, împotrivindu-se intenției regelui Portugaliei de a o pune în tronul țării pe nepoata sa. Feudalii și ordinul Calatrava îl susțin pe regele portuguez, opunându-se Regilor Catolici, care iese învingători. Acesta este fundalul istoric, constituind doar una dintre liniile de subiect ale piesei: lupta Regilor Catolici împotriva anarhiei feudale, în special, împotriva ordinului Calatrava. În piesă mai sunt două linii de subiect: revolta populară împotriva fărâdelegilor feudalilor și a ordinului Calatrava, țărani omorându-l pe comandorul ordinului, și istoria iubirii dintre Frondoso și Laurencia. Lope de Vega manifestă o deosebită iscusință în împletirea acestor trei linii de subiect și în plămuirea personajelor din popor, remarcabile prin autenticitate, vigoare și solidaritate, ce explică, în cele din urmă, admirabilul răspuns (la întrebarea *Cine l-a ucis pe comandor?*) „*Fuente Ovejuna a făcut-o*”. Merită o atenție deosebită înflăcăratul monolog al Laurenciei, înțeles de-a lungul secolelor ca o chemare îndrăznească la luptă împotriva nedreptății, dar și finalul piesei, care pare a fi singurul posibil pentru țărani din Fuente Ovejuna ce s-au revoltat: ieșirea lor de sub autoritatea ordinului Calatrava și trecerea sub egida coroanei.

Fuente Ovejuna, ca și alte drame din acest ciclu, cum ar fi *Peribáñez y el comendador de Ocaña* sau *El mejor alcalde, el rey* demonstrează interesul lui Lope de Vega pentru conflictul dintre feudali și țărani, precum și rolul puterii regale în acest conflict. Dramaturgul era adept al concepției umaniste despre puterea regală, crezând că, în fruntea țării, trebuie să se afle un monarh ideal, un rege bun, care are grijă de țară și de supușii săi și pune interesele țării mai presus decât interesele personale. Tocmai de aceea Lope de Vega critică regii tirani, despoți care încalcă drepturile firești ale supușilor săi. Acestei teme îi este consacrat un ciclu de piese, numit uneori ciclul antitiranic. Dintre piesele acestui ciclu cea mai

importantă este *Steaua Seviliei*. Regele Sancho al IV-lea se oprește pentru un timp în orașul Sevilla, aici el uită de îndatoririle sale de rege și încearcă s-o cucerească pe Estrella, sora lui Busto Tabera și logodnica lui Sancho Ortiz. El pătrunde deghizat noaptea în casa fetei, dar fratele ei, Busto Tabera, căruia regele îi propusese postul de guvernator, îl surprinde și se încaieră cu regele, care pune la cale omorârea lui. Regele îi cere supusului său Sancho Ortiz să-l ucidă pe Busto Tabera. Sancho Ortiz se află într-o situație tragică, amintind de conflictul clasicist dintre datorie și sentiment: el nu poate să-l omoare pe fratele viitoarei sale soții, dar, ca supus al regelui, nu poate refuza porunca stăpânului său. Îndeplinind porunca regelui, Sancho Ortiz îl ucide pe Busto Tabera și se predă justiției, dar, fiind interogat, refuză să spună de ce a făcut-o. El tace, are sentimentul demnității și al onoarei, așteaptă ca regele să procedeze la fel, dar regele se dovedește a fi un laș și un tiran, din cauza lui un om va fi pedepsit. Regele încearcă să-i convingă pe alcalzi să-l ierte pe Sancho Ortiz, dar și aceștia au demnitate și onoare și refuză. Regele se vede nevoit să capituleze și să-și recunoască vina. În monologul lui Sancho Ortiz, aflat în cumpănă, apar câteva idei noi, care depășesc concepția renașcentistă despre lume și om, prefigurând, unele, – clasicismul, iar altele – barocul.

Un grup aparte de piese constituie piesele despre onoare. Acest principiu al onoarei era vechi în Spania, fiind un atribut al vieții patriarhale, care exprimă legăturile omului cu familia și cu ceilalți oameni. Prin viața și comportamentul său, omul își câștigă respectul, onoarea și bunul nume. Iar orice insultă știrbește cinstea și onoarea, reputația omului în fața celorlalți, de aceea, ofensă trebuia pedepsită pentru a restabili onoarea pătată. De cele mai multe ori, era vorba de onoarea familiei sau de relațiile conjugale, când soția, ce își înșela bărbatul sau doar era suspectată, trebuia pedepsită de către soț, astfel restabilindu-se onoarea. Printre piesele despre onoare amintim *Los peligros de la ausencia*, *La Victoria de la honra* ș.a.

Grupul de piese de moravuri, cunoscutele *comedii de mantie (capă) și spadă*, prin constanța elementelor componente și profilul bine definit, constituie o specie dramatică nouă, pe care Lope a creat-o și cu care marele public l-a identificat. Ceea ce îl preocupă pe autor în aceste comedii este *teoria și practica iubirii după Lope*. De pe poziții umaniste, Lope se pronunță împotriva dogmelor și a îngrădirilor de ordin social vechi, feudale, și apără dreptul omului la libertatea sentimentului. Ca și la Cervantes, la Lope valoarea omului nu depinde de originea sa socială. În aceste comedii, autorul arată, de cele mai multe ori, cum îi împiedică diferențele de obârșie pe tinerii îndrăgostiți să se căsătorească, dar, totodată, cum, grație ingeniozității și curajului, dar și diferitelor stratageme, triumfă iubirea și libertatea omului de a se căsători cu persoana pe care o iubește, indiferent de condiția ei socială (*Țăranca din Jetafe, Fata cu ulciorul, Câinele grădinarului*). În ultimele două, se poate observa o încercare a dramaturgului spaniol de a se apropia de comedia de caractere. Un rol deosebit în teatrul lui Lope îl joacă femeile, a căror galerie este extrem de bogată și de variată.

Lope de Vega a pus bazele teatrului spaniol clasic. Pe urmele lui au pășit și alți dramaturgi contemporani cu el – Tirso de Molina sau Juan Ruiz de Alarcón – care, împreună cu Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara și Antonio Mira de Amescua, formează așa-numita școală a lui Lope de Vega.

Particularitățile teatrului lui Lope de Vega. Rezumând caracteristicile teatrului lui Lope și, de fapt mai larg, ale teatrului spaniol clasic, vom menționa următoarele:

a) varietatea tematică; Lope și adepții săi se inspiră din diferite surse: literatura antică și medievală, istoria națională și universală, viața și literatura contemporană, folclor și mitologia creștină. Lope a avut o capacitate inegalabilă de a face dramă și teatru din orice – povestire, nuvelă, roman, legendă, poem, istorie anecdotă etc.

b) împărțirea pieselor în trei acte (până la Lope se împărțeau în cinci, patru sau trei acte (de la el încooace dramaturgii spanioli au început să împartă piesele numai în trei acte, tradiție preluată mai târziu de teatrul romantic, în timp ce dramaturgii englezi și cei francezi au continuat să împartă piesele în cinci acte);

c) teatrul spaniol este un teatru în versuri; Piesele lui Lope și cele ale altor dramaturgi spanioli din Secolul de Aur sunt scrise în versuri, proza fiind exclusă din teatru;

d) menținerea unității de acțiune; din faimoasa regulă a celor trei unități, Lope și urmașii săi au păstrat doar unitatea de acțiune, cele de timp și de loc fiind considerate ca artificiale și necorespunzătoare esenței dramei, în general;

e) amestecul tragicului cu comicul; principiul libertății de creație și respectarea adevărului vieții a condus la împletirea, în cazul lui Lope și al altor autori spanioli, a tragicului cu comicul, ceea ce nu înseamnă că în Spania nu e existat tragicul și forma dramatică în care a fost conceput;

f) piesele lui Lope sunt mai mult de intrigă decât de caractere, ceea ce nu înseamnă un defect. Puțini autori sau teatre naționale au oferit un tablou bogat și variat al vieții omenești în ceea ce are aceasta mai strălucitor în aparențe: impulsivitate, acțiune, dramatism, antiteză etc. Cu alte cuvinte, multă acțiune și puțină psihologie, mult teatru și puțină dramă;

g) Lope și teatrul clasic spaniol au creat câteva personaje tipice: monarhul în diverse ipostaze; cavalerul (soțul, fratele, bătrînul tată, într-un cuvînt *el galan*, care nu întruchipează, de fapt, un singur individ, ci o instanță plurală, o colectivitate, un *nou* colectiv); dama care, împreună cu cavalerul, sunt figurile-cheie ale intrigii; valetul (*el gracioso*), una dintre cele mai remarcabile și mai complicate figuri ale teatrului spaniol clasic; țăranul, care prin sentimentul onoarei nu cedează cu nimic în fața celor de viță nobilă, încât în niciun teatru

din lume omul simplu, ca „paradigmă a onoarei”, nu a fost ridicat la acest rang de personaj dramatic.

În ceea ce privește receptarea dramaturgiei lui Lope de Vega și a teatrului spaniel clasic în spațiul cultural românesc, recomandăm lucrarea noastră *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*, II (1995).

Sarcini și subiecte pentru seminar

Evidențiați reprezentanții principali ai teatrului spaniol până la Lope de Vega și comentați contribuția fiecăruia la crearea teatrului național. Caracterizați esența reformei teatrului realizată de Lope de Vega în baza tratatului dramatic „Arta nouă de a scrie piese...”.

Clasificați piesele lui Lope de Vega și evidențiați particularitățile fiecărui grup de piese.

Comentați o dramă inspirată din istorie.

Comentați o comedie de mantie și spadă.

Identificați trăsăturile tipologice ale comedii de mantie și spadă.

Comentați rolul femeilor în teatrul lui Lope de Vega.

Determinați locul comediei „Câinele grădinarului” în teatrul lui Lope de Vega.

Redactați un eseu despre problema onoarei în dramaturgia lui Lope de Vega.

Scrieți un eseu despre imaginea monarhului în dramaturgia lui Lope de Vega.

Realizați o schiță despre receptarea teatrului lui Lope de Vega în spațiul cultural românesc.

Bibliografie selectivă

Texte:

Fragmente din operele dramaturgilor spanioli din:

Antología de la literatura española. Desde sus comienzos hasta nuestros días (alc.N.Rusu ș.a.), t.I, Chișinău, 1973; *Antologie de texte spaniole* (alc. I.Georgescu), București, 1964.

LOPE DE VEGA. *Noua artă de a scrie piese de teatru în această vreme*, în COMOROWSKI C. *Literatura umanismului și a Renașterii*, vol. III, București, 1972.

LOPE DE VEGA. *Fuente Ovejuna. Steaua Seviliei. Câinele grădinarului. Fata cu urciorul* (orice ediție a traducerilor în română sau în rusă).

Literatură critică:

DIACONU D. *Ingeniozitate spaniolă*, Iași, 2001.

CĂLINESCU G. *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, 1965.

CHABÁS J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

GEORGESCU P.A.I. *Teatrul spaniol clasic*, București, 1967.

PAVLICENCU S. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*, II, Chișinău, 1995.

PAVLICENCU S. *Caiet de studiu la istoria literaturii universale. Epoca Renașterii*, Chișinău, CEP USM, 2004 (sau Chișinău, Litera, 2004).

МЕНЕНДЕС ПИДАЛЬ М. *Избранные произведения*, Москва, 1961.

ШТЕЙН А.Л. *История испанской литературы. Средние века и Возрождение*, Москва, 1976.

Sergiu PAVLICENCU

**LITERATURA SPANIOLĂ
până în secolul al XVI-lea
(Evul Mediu și epoca Renașterii)**

Note de curs și sarcini pentru seminare

Redactare: *Antonina Dembițchi*
Machetare computerizată: *Tatiana Capliuc*

Bun de tipar 13.06.2022. Formatul $60 \times 84^{1/16}$
Coli de tipar 9,1. Coli editoriale 6,8.
Comanda 6. Tirajul 50 ex.

Centrul Editorial-Poligrafic al USM
str. Al.Mateevici, 60, Chișinău, MD-2009
e-mail: cep1usm@mail.ru; usmcep@mail.ru