



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

**Llorar de los ojos: poética del lamento en la épica medieval románica**

Camilo Franco Muñoz

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filólogo Hispanista

Asesor

Prof. Dr. Mario Martín Botero García

Universidad de Antioquia  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Filología Hispánica  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2024

<b>Cita</b>	(Franco-Muñoz, 2024)
<b>Referencia</b>	Franco-Muñoz, C. (2024). <i>Llorar de los ojos: poética del lamento en la épica medieval románica</i> . [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Líneas de investigación: Literatura medieval, épica medieval románica, literatura comparada, retórica, poética.



**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. El autor asume la responsabilidad por los derechos de autor y conexos

*N'en fuit mie Willame, ainz s'en vait.*  
*[Guillermo no huye, tan solo se marcha]*  
—*Chanson de Guillaume, v. 1225.*

*A Mario M. Botero G. por su guía, cuidado y apoyo incondicional.*  
*A mi familia por su paciencia y comprensión.*  
*A la ansiedad y la depresión, que nunca creyeron ver terminado este texto.*  
*A mis gatos que tiernamente ronronearon conmigo esta poética.*  
*A quienes lloran de los ojos.*

## Contenido

Resumen	5
Abstract	5
Aquí's compieça la gesta: Introducción	6
1. Carles li reis, nostre emperere magnes: Vida literaria medieval	10
1. 1. Contexto literario, histórico y social de la Edad Media	12
1. 2. Oralidad y vocalidad como fundamentos de la épica medieval románica	22
1. 3. La figura del juglar, el arte realizativo y los scriptoria en la composición y transmisión de los cantares de gesta	27
2. Fabló Mio Çid bien e tan mesurado: Artes poéticas medievales	39
2.1. Studia litterarum: Aristóteles	41
2.2. Studia humanitatis: Macrobio	45
3. Muerto es mio sobryno, el buen de don Roldane: poetizar el lamento	51
Ci falt la geste: Conclusiones	63
Referencias	67

### Resumen

Llorar de los ojos, desmayarse de dolor, tirar de la barba, ver perecer la propia vida en la contemplación de otra que se escapa son algunos de los recursos expresivos de la épica medieval. En este trabajo exploro cómo se construye poéticamente, en términos de procedimientos compositivos, retóricos, un *planctus* épico en un cantar de gesta medieval románico a partir, principalmente, del estudio de cuatro de sus exponentes canónicos: la *Chanson de Roland*, la *Chanson de Guillaume*, el *Roncesvalles* y el *Poema de Mio Cid*. Finalmente expongo cómo, en los cantares de gesta medievales, el *planctus* épico se construye a través del lance patético aristotélico, un recurso retórico que apela a las pasiones y sentimientos de la audiencia. Se busca alterar las emociones de los oyentes para transmitir un mensaje específico y orientar su espíritu individual y comunitario. El lance patético se presenta de forma oral, vocal, gestual, escrita y performática, y se apoya, con frecuencia, en recursos retóricos preexistentes dados tanto por los juglares como por los copistas de los *scriptoria* románicos. Este estudio aporta elementos significativos al estudio de la épica medieval románica; así como a la comprensión poética de las construcciones discursivas que elaboran la dimensión sentimental de los héroes, las obras, y la audiencia.

*Palabras clave:* épica medieval, *planctus*, poética, lance patético, cantar de gesta románico.

### Abstract

Weeping from the eyes, fainting from pain, pulling one's beard, witnessing one's own life perish in the contemplation of another slipping away are some of the expressive devices of medieval epic poetry. In this work, I explore how an epic lament, or *planctus*, is poetically constructed in terms of compositional and rhetorical procedures in a Romance *chanson de geste*, primarily through the study of four of its canonical exponents: the *Chanson de Roland*, the *Chanson de Guillaume*, the *Roncesvalles*, and the *Poema de Mio Cid*. Finally, I demonstrate how, in medieval *chansons de geste*, the epic *planctus* is constructed through the Aristotelian pathetic appeal, a rhetorical device that evokes the audience's passions and feelings. The intention is to alter the emotions of the listeners to convey a specific message and guide their individual and communal spirit. The pathetic appeal is presented orally, vocally, gesturally, in writing, and through performance, and it frequently relies on pre-existing rhetorical resources provided by both the *jongleurs* and the scribes of the Romance *scriptoria*. This study contributes significant elements to the study of Romance medieval epic poetry, as well as to the poetic understanding of the discursive constructions that shape the sentimental dimension of the heroes, the works, and the audience.

*Keywords:* medieval epic, *planctus*, poetics, pathetic appeal, Romance *chanson de geste*.

### Aquí's compieça la gesta: Introducción

No hay literatura sin voz, y toda voz es potencial literatura. A través del sonido hecho palabra no solo se puede construir un mundo y modificarlo, sino hacerlo cosmos y aun principio, origen y orden. En el comienzo no fue el *λόγος* (*logos*) sino la *φωνή* (*phone*), la vibrátil manifestación del ser; y esta no fue una sino varias; y entonces el individuo fue colectividad, y la voz fue su espíritu común: su forma, camino y refugio. Las civilizaciones son, esencialmente, un relato, un poema, una canción: son oralidad. Durante siglos nos fue suficiente la palabra dicha en voz alta para construirnos y relacionarlos con nosotros mismos; emitir, compartir, cultivar, y transmitir son actos indispensables para una construcción, y asimilación, identitaria. Las palabras sí se las lleva el viento, por supuesto, se las lleva y hace sonar y resonar allende el tiempo, las fronteras, y los hombres.

Una de las primeras manifestaciones literarias —cultivada además en diferentes focos geográficos y lingüísticos, durante siglos—, netamente oral y comunitaria, es la épica: un canto, un poema al *nosotros* a través de la exaltación de un *yo* enfrentado a un *ellos*. Ya cantaban los sumerios a su héroe-rey Gilgamesh en un poema homónimo hacia el 2500 a. C.; y en los poemas épicos griegos de la *Iliada* o la *Odisea*, ca. siglo VIII a. C., rapsodas como Homero elevaban cantos a sus héroes, sus dioses, su historia, a sí mismos.

La cuestión de la representación literaria de lo humano ha acompañado la historia de la literatura desde las primeras manifestaciones de las que se tiene registro. La mimesis, en su sentido aristotélico, constituye un foco de interés para los estudios literarios y cada obra que consideremos mimética es sujeto de análisis. Así, en una manifestación literaria como la épica, que busca una representación ideal de su espíritu propio —según anota Menéndez Pidal (1974)—, el análisis de los procedimientos compositivos de algún elemento estructurador, como lo pueden ser el *planctus*, las *lamentationes*, la traición o el destierro, supone una aproximación al estudio especializado de la *Chanson de Roland*, la *Chanson de Guillaume*, el *Roncesvalles* y el *Poema de Mio Cid*: es aproximarse a la comprensión de la mimesis a través de una poética.

De acuerdo con la disposición de estos procedimientos, se logrará el efecto persuasivo en el que el oyente, o lector moderno, no echará en falta «interludios explicativos» ni aclaraciones o comentarios de ningún tipo sobre el contenido que está recibiendo. Esa efectividad discursiva puede verse en la nitidez paratáctica de cada pasaje de los poemas, y aunque se aplica a los sucesos, «. . . también a los principios que inspiran las acciones de los personajes. La voluntad de lucha caballeresca, el concepto del honor, la recíproca fidelidad de

los compañeros de armas. . .» (Auerbach, 2022, p. 100). Los móviles que inspiran las acciones de los personajes varían en función de su construcción semiótica, así como de su dimensión simbólica.

Por supuesto, los «principios más importantes», como los denomina Auerbach, resultan los más llamativos en estas obras; no habría que demostrar cómo el orgullo de Roldán, llevado por su *hybris*, lo mueve a tomar decisiones intempestivas, ni cómo, en contraste, el Cid actúa movido por su mesura. Sobre esta caracterización de los héroes podríamos decir que, parte de su construcción, se basa en el contraste con sus pares o contrapartes: Roldán con Oliveros, o con la autoridad del narrador; Guillermo con Luis; el Cid con Alfonso, etc.; pues los personajes épicos, como entes semióticos, se construyen por medio de las palabras; palabras emitidas por ellos, por otros personajes o por el narrador. En esta construcción no solo intervienen los discursos movilizados directamente, o sus contrastes, como ya mencioné, sino también la ausencia de estos. De esta manera el personaje épico se forma por lo que él dice, lo que se dice y no se dice de él, y lo que se contrasta. Se forma a partir de una idea, de un concepto; y la exposición del ánimo de los héroes, de esta manera, obedece a las reglas de algunos recursos retóricos.

La importancia de la dimensión sentimental del héroe épico radica en las múltiples relaciones transtextuales que se pueda establecer con obras de su misma serie literaria, de otras, y de otras tradiciones y manifestaciones artísticas. El estudio de estas obras a través de un tema medieval recurrente como lo es el *planctus*, o las *lamentationes*, y desde una perspectiva comparada, con las nociones de las *Artes Poeticae Medievalis*, podría aportar elementos significativos, en forma de poética, al estudio de la épica medieval románica. Comprender las construcciones que elaboran la dimensión sentimental de los héroes desde una poética del lamento enriquecerá la discusión acerca de la representación literaria y de la ejecución poética en las obras seleccionadas.

Esta tradición literaria, este canto, esa voz viva que en algún momento inundó las plazas, los castillos, y los corazones de quienes la escuchaban, ha perdurado hasta nuestros días; sin embargo, evidentemente, lo ha hecho a través de otros medios: «cette littérature *orale* nous est parvenue *écrite*. Le mode de notre connaissance n'est donc pas approprié à la réalité du genre épique» (Rychner, 1955, p. 26). Esta condición material interviene en la forma en que se conciben y estudian estas obras; especialmente cuando se trata de los cantares de gesta medievales románicos, pues de la tradición francófona contamos con ciento veinte poemas, en trescientos manuscritos, con casi un millón de versos; frente a cinco poemas, fragmentarios, en la hispánica, con seis manuscritos y 17 800 versos (Deyrmond, 1987, p. 12).

Ante un panorama como este, y ya conectándolo con el asunto principal de este trabajo, *i. e.*, las emociones, «notre premier sentiment est-il d'angoisse retrospective devant la fragilité de cette tradition, devant les accidents qui auraient pu survenir, nous privant à jamais du plaisir que ces textes nous procurent» (Rychner, 1955, p. 26). Así pues, partiendo de esta maravillosa angustia retrospectiva, signo además muy propio de las expresiones del *planctus*, veremos que el análisis de los sentimientos en la épica medieval es crucial para entender cómo estas obras conectaron emocionalmente con su audiencia, a través de intenciones definidas; comprobaremos que el *planctus*, construido principalmente a partir del lance patético aristotélico, es utilizado para evocar y explorar emociones profundas, como la tristeza y la desesperación. Estos recursos retóricos no solo enriquecen la narrativa, sino que también permiten a los oyentes y lectores experimentar vívidamente los momentos de mayor tensión, revelando la complejidad emocional de los héroes y sus circunstancias.

La épica medieval, con su carácter celebratorio y su fuerte dimensión performática, demanda una integración del texto con la voz y el gesto. Un cantar de gesta, más allá de narrar hazañas, busca también crear una experiencia emocional compartida mediante la elaboración poética del lamento, en este caso. Este enfoque no solo enfatiza la representación de ideas y pasiones, sino que también facilita una contemplación profunda de los hechos narrados.

Los cantares de gesta, al entrelazar emociones con su estructura narrativa y lírica, reflejan una profunda comprensión del poder de la expresión emocional, patética, y del dominio de las artes retóricas. A través del uso de técnicas poéticas y performáticas, los cantares no solo documentan eventos heroicos, sino que también invitan a la audiencia a participar en una experiencia emocional colectiva. Esta capacidad para movilizar sentimientos y conectar con la audiencia a nivel personal y comunitario subraya la importancia de la poética del lamento en la creación de vínculos emocionales profundos. La persistencia de estos elementos en la tradición épica ilustra cómo la literatura puede ofrecer una resonancia continua con la experiencia humana, reflejando y renovando la conexión emocional a lo largo del tiempo.

El objetivo principal de este trabajo es comprender cómo se construye poéticamente, en términos de procedimientos compositivos, un planto épico en un cantar de gesta medieval románico, a través del estudio de cuatro de sus exponentes canónicos: la *Chanson de Roland*, la *Chanson de Guillaume*, el *Roncesvalles* y el *Poema de Mio Cid*. Entenderemos la *poética*, de entrada, desde su sentido etimológico, que además se corresponde con el aristotélico; de tal suerte que la poética reunirá, en sí, sin restricción formal o normativa, los asuntos y procedimientos propios y relacionados a la creación, producción, transformación, composición,



invención, disposición, modificación y recepción en el proceso creativo del hacer y del transformar en ser en las artes y la literatura.

El estudio del *planctus* en la épica medieval es crucial para comprender las complejas interacciones entre voz, gesto, texto, emoción e interpretación. Hacia el final de este trabajo entenderemos por qué, en los cantares de gesta medievales, el *planctus* épico se construye a través del lance patético aristotélico, un recurso retórico que apela a las pasiones y sentimientos de la audiencia; que busca, especialmente, alterar las emociones de los oyentes para transmitir un mensaje específico y orientar su espíritu individual y comunitario; que el lance patético se presenta de forma oral, vocal, escrita y performática, y se apoya, con frecuencia, en recursos retóricos preexistentes dados tanto por los rétores antiguos y medievales, los juglares y copistas de los *scriptoria* románicos.

Para alcanzar esa conclusión, este estudio se organiza en tres capítulos. En el primer capítulo exploraremos la vida literaria medieval, examinando el contexto histórico, social y literario de la Edad Media, y analizaremos la importancia de la oralidad, la vocalidad, el gesto y la interpretación. También abordaremos el papel esencial de los juglares y los *scriptoria* en la composición, transmisión, influencia y recepción de los cantares de gesta seleccionados. Posteriormente, en el segundo capítulo, profundizaremos en las artes poéticas medievales, explorando la pervivencia de la tradición aristotélica en la retórica antigua y medieval, así como de las prescripciones retóricas de Macrobio con respecto al lance patético. Examinaremos cómo la interacción entre poética —escrita y vocal—, junto con la interpretación del cantar, influyó las técnicas y procedimientos compositivos utilizados en la poesía épica medieval. En el tercer capítulo nos enfocaremos en las lamentaciones y plantos épicos contenidos en los cantares escogidos, situando el *planctus* en el contexto de la literatura medieval y su relevancia en la épica medieval románica, detallando sus características esenciales y clasificando los diferentes tipos de plantos y lamentaciones presentes en los cantares de gesta para su análisis y construcción poética, desde el papel de la función patética recomendado por Aristóteles y Macrobio. Comencemos, entonces, con la gesta.

## 1. Carles li reis, nostre emperere magnes: Vida literaria medieval

Consideremos, como punto de partida, para establecer unos conceptos de base, los siguientes versos que nos llegan de una tradición épica vecina, más al norte, de la que trataremos aquí. Veamos: «Muchas maravillas nos cuentan las gestas de antaño. Nos hablan de héroes dignos de elogio, de grandes penalidades, de alegrías y festejos, de llantos y lamentos, de peleas de valientes caballeros. *Ahora vais a oírlas*<sup>1</sup>.» (*Cantar de los Nibelungos*, 2022, p. 35). El anterior es el comienzo, a manera de prólogo, del cantar de gesta germánico del siglo XIII, el *Nibelungenlied* (*Cantar de los Nibelungos*). Si bien, naturalmente, comparte semejanzas con otras introducciones de su mismo género, quiero iniciar con él porque no solo anuncia lo que se va a cantar, ni define únicamente la esencia del cantar gesta —los héroes, digamos por ahora, y sus hazañas—, sino que expone los grandes núcleos temáticos de toda epopeya: el elogio, la disputa, la alegría, el festejo, el llanto, el lamento, la valentía y el honor. Ya conocemos varios de ellos; tal vez pocos lectores dejarían de asociar la épica con batallas homónimas, y a un Cid o a un Roldán, o a un Beowulf y un Sigfrido, con la figura del héroe. Pero cuántos, de entrada, podrían pensar en que la épica también canta los lamentos, las pérdidas y los suplicios de los héroes y sus pueblos; que también se hace un lugar para recordar las penas y adversidades que antaño, o en sus propios días, hicieron correr las lágrimas por sus rostros y compungieron sus corazones. Este prólogo que traigo enseña también la importancia, tal vez discreta, de la epopeya, frente a otros géneros: cantar las mudables emociones humanas y los volátiles sentimientos que genera habitar el mundo. Cantarlos como una manera de validación de la experiencia vital común. La épica se consolida pues, durante la Edad Media, como una vía efectiva de representación de ese espíritu ideal de los pueblos y de sus héroes. Un *ethos* idealizado, frecuentemente, pero humano, al final, al que la expresión sentimental le es inherente.

Entenderemos, de entrada, el concepto de «género» como el modelo de una disposición literaria que obedece a una clasificación textual surgida a partir de las mismas obras escritas (Gómez, 1989); y al cantar de gesta, como realización de la épica, como «una narración heroica en verso [cuyo] objeto esencial se ha definido como la “persecución del honor a través del riesgo”» (Deyermond, 1999, p. 65). Aun con esta primera definición que traigo, es necesario volver sobre las palabras que orientan las bases de la experiencia literaria medieval en contraste con la moderna: *ahora vais a oírlas*. Puesto que «admitir que un texto, en cualquier momento de su existencia, fue oral, es tomar conciencia de un hecho histórico que no puede confundirse

---

<sup>1</sup> El subrayado es mío.

con el hecho de que su vestigio escrito subsiste, y nunca aparecerá . . . ante nuestros ojos» (Zumthor, 1989, p. 41). Esta conciencia que nos sugiere tomar Paul Zumthor resulta indispensable para acercarnos a la comprensión de las relaciones establecidas entre voz, oralidad, escritura, texto, y comunidad en la Edad Media. Es innegable la existencia oral de un texto en tanto que el ambiente en el que nace es uno donde prima la oralidad, el intercambio vivo de la voz, y su destino es ser interpretado públicamente ante un grupo de espectadores. Su destino es el espectáculo. El juglar de la *Chanson de Guillaume* (*Cantar de Guillermo*), poema francés del siglo XII, invita primero a su audiencia con el atractivo del contenido del cantar que va a interpretar: «Plaist vos oir granz batailles e de forz esturs, / De Deramed, uns reis sarazinurs, / Cun il prist guere vers Lowis nostre empereur? / Mais dan Willame la prist vers lui forçur, / Tant qu'il ocist el Larchamp par grant onur»<sup>2</sup> (*Chanson de Guillaume* [CG], vv. 1-5). El juglar hace una invitación directa a la audiencia a la que se dirige, y son estas primeras palabras, *Plaist vos oir*, las que también nos proporcionan, hoy en día, más evidencia sobre el carácter oral, realizativo, de estas composiciones. El juglar invita a la audiencia, llamando la atención, a oír el cantar que trae consigo y, después de presentar el prólogo anunciando el tema a tratar, declara formalmente el inicio de la interpretación: «Lunesdi al vespre<sup>3</sup>. / Oimas comence la chançon d'Willame» (CG, vv. 10-11). *Lunes al anochecer. Comienza ahora el Cantar de Guillermo*, dice, y continúa con su canto. Esta indicación, si nos fijamos, solo adquiere completo sentido después de aceptar que es un texto oral, que no deberíamos estar leyendo que el cantar comienza, sino que lo escuchamos tan solo. Recordemos que este tipo de encuentros se consideraban como un *acontecimiento* y que no solo eran populares —Zumthor (1989) los califica como producto de una cultura de masas— sino también incentivados desde los estamentos sociales.

Un cantar de gesta puede erigirse —y lo hace— como un vehículo ideológico, como un instrumento con función histórico-sociopolítica. Cuando el juglar lo interpreta hace vigente, en su voz viva, la historia del pueblo. De su pueblo. Su voz (con)mueve los espíritus de sus espectadores pues su canto se presenta como el medio ideal para interactuar comunitariamente. Los espectadores-oyentes no asisten a estos espectáculos para presenciar un quehacer cotidiano, una vida rutinaria, un desarrollo estático, como el que suelen ver, y vivir, cada día. Asisten a

---

<sup>2</sup> «¿Os gustaría oír el relato de grandes batallas y de fuertes combates y de Deramé un rey sarraceno, y de cómo emprendió la guerra contra Luis, nuestro emperador? Pero mi señor Guillermo combatió contra él con más fuerza y llegó incluso a matarlo en Larchamp y alcanzó gran honor.» (Trad. de Joaquín Rubio, CG, 1997, p. 65).

<sup>3</sup> Sobre este tipo de estribillos de matiz cronológico dice Joaquín Rubio: «El estribillo es, sin lugar a duda, un resto musical. La narración era cantada, de ahí que no sea extraño que se incorporen al texto elementos recurrentes que no son de contenido narrativo y que poseen una función puramente rítmica» (1997, p. 34).

este encuentro por la revelación, por la magnificencia, porque «durante el breve espacio de tiempo de la interpretación se desvía la amenaza latente de lo real; la circunstancia compacta de la experiencia se ratifica, los elementos se doblegan a la fantasía, exagerada» (Zumthor, 1989, p. 293). Más allá de que asistir a la interpretación de un cantar supusiera, para la inmensa mayoría del pueblo, una de las pocas oportunidades para acceder a la historia y a las noticias del mundo (Auerbach, 2022), asistir a estos eventos significaba la oportunidad de vivir, de una forma única, las mismas vivencias de los grandes héroes y los mártires. A través de la participación en el *acontecimiento* se logra trascender lo inaccesible. Y a través de la interacción comunitaria, oral, que unifica lo inmaterial con su contraparte, el conjunto logra alcanzar un estado de simbolización.

### 1. 1. Contexto literario, histórico y social de la Edad Media

Los relatos hagiográficos y los dramas litúrgicos, ya en incipiente romance, conducen a la audiencia a la contemplación de un relato vivo a través del cuerpo martirizado del santo: el misterio salvador a través del sacrificio como línea de pensamiento cristiano<sup>4</sup>. Esto lo vemos, por ejemplo, en la *Séquence de sainte Eulalie* (*Secuencia de santa Eulalia*), una cantinela de fines del siglo IX (ca. 880) sobre el martirio de Eulalia de Mérida, que solía cantarse durante la liturgia gregoriana; y también en la *Vie de saint Alexis* (*Vida de san Alejo*), poema hagiográfico del siglo XI (ca. 1040) sobre la vida, muerte y milagros de Alejo de Roma. La *Séquence* (vv. 1-2) comienza de la siguiente manera: «Buona pulcella fut Eulalia. / Bel auret corps, bellezour anima» [Eulalia era una joven llena de bondad. Tenía un cuerpo hermoso, más hermosa el alma] (Hilty, 2010, p. 15). Gerold Hilty (2010) en su estudio sobre los aspectos lingüísticos y literarios de la cantinela habla de latinismos y dialectalismos (del romance) en el poema, principalmente, como *anima* y *auret*, respectivamente *op. cit.*, para explicar la génesis del poema como fruto de encuentros y transformaciones lingüísticas entre la lengua hablada por el pueblo y la lengua escrita por la Iglesia. Es un testimonio de los orígenes sincréticos de la literatura francesa, en romance, como una peculiar y armoniosa danza entre traducción, innovación y refundición.

Es conveniente resaltar la relevancia que tienen estos poemas hagiográficos para el estudio de los cantares de gesta, pues su desarrollo lingüístico y literario permitió que la

---

<sup>4</sup> No en vano diversos héroes de los cantares de gesta —especialmente en las manifestaciones tempranas del género— se construyen a la manera de un mártir cristiano. Sin embargo, la representación va más allá: el héroe no solo se sacrifica mortalmente por su fe, como el mártir, sino que además lo hace por su patria y su señor —vistos como representantes del reino celestial y de Dios en la tierra. En el sacrificio del héroe se concentran los tres valores fundamentales para el hombre medieval: iglesia, dinastía y nación. No obstante esta caracterización, héroes como el Cid pueden llegar a concentrar dichos valores sin convertirse en mártires, engendrando nuevas y más complejas figuras heroicas.

composición se alejara de un ambiente eminentemente monástico con una rígida estructura retórica de inspiración latina, a uno laico y popular con «structures plus simples: moins de tropes, davantage de récits linéaires qui constituent la matrice aussi bien de la chanson de geste que du roman» (Berthelot, 2006, p. 7). La relevancia de esta transición, además, puede observarse en la proliferación de *vies* y de *chansons*, junto con los efectos y reacciones que pudieron tener en quienes las escuchaban, pues, como sostiene Anne Berthelot : «À la limite, la Vie de Saint(e) deviendra un genre ‘à sensation’, plus soucieux de susciter des émotions fortes chez le lecteur ou l’auditeur que de procéder véritablement à son édification» (2006, p. 9). Es posible —pues era una reacción esperada a una causa deliberadamente compuesta, en términos retóricos, como, por ejemplo, la *captatio benevolentiae* en los prólogos de estos poemas— que las personas que escucharan la vida del santo pasaran por un proceso de identificación personal, y comunitaria, con los hechos contados. Este proceso de identificación que viven los espectadores del acontecimiento, que irá más allá de los contextos litúrgicos, comienza a transformarse y definirse en un *ethos* particular, sin embargo, colectivo. El espíritu de la vida medieval —social, cultural, literario, etc.— es ante todo un espíritu comunitario, común, plural. Es, y aquí sigo a Zumthor, un *supergo*; y este se sostiene, como hemos visto (y seguiremos viendo), principalmente, sobre la memoria y la voz. Memoria y voz colectivas, dinámicas, vivas, que cohesionan la sociedad medieval. Poco importaba la identidad individual, «el “cuerpo social” estaba habitado por una necesidad de identificación (con el Otro, con el grupo, con un modelo común)» (Zumthor, 1994, p. 41). Esta identificación —impersonación, mejor— es, además, un hábito en la Edad Media. Un hábito, por supuesto, colectivo. Es en la participación de los ritos comunes, la integración en la comunidad, que podemos adquirir lo que Paul Zumthor (1994) llama «hábito de participación emocional fuerte». Somos la extensibilidad del yo, el *superego*.

Mencioné hace un momento, también, la *Vie de saint Alexis* como un antecedente a considerar. Esta refundición de la leyenda del santo continúa la tradición hagiográfica ya iniciada en Occidente del canto y veneración a mártires, ascetas y vidas ejemplares de cristianos<sup>5</sup>. No obstante, aunque comparta elementos comunes con otras vidas de santos —por

---

<sup>5</sup> Para los fines de este ensayo elijo la versión francesa del siglo XI que ya relacioné, entre otras, por las razones que luego expongo. Sin embargo, no puedo dejar de mencionar la importancia de las diferentes versiones castellanas que, desde el siglo X, con los manuscritos de la Biblioteca de San Pedro de Cardeña y San Millán de la Cogolla, dan cuenta de la relevancia y presencia de esta leyenda hagiográfica entre ambos el público letrado y el público-espectador. Las diversas transformaciones de esta leyenda, hechas en la península ibérica, pueden concluir con la comedia de Agustín Moreto *La vida de san Alejo* (1656). Sobre las versiones castellanas conservadas remito al estudio y edición crítica de Carlos Alberto Vega *La vida de san Alejo: versiones castellanas*, publicado en 1991 por la Universidad de Salamanca. Y sobre la atractiva obra de Agustín Moreto remito al texto de *La vida de san*

ejemplo con la ya citada *Séquence de sainte Eulalie*— esta versión francesa ofrece a sus espectadores una innovación que no solo les encantará, y comenzarán a pedir en otras hagiografías, sino que, además, influenciará formalmente otros relatos de su época y las siguientes. La novedad a la que me refiero es el carácter épico que tiene la *Vie de saint Alexis*. En esta versión ya los espectadores no asisten únicamente al relato del santo ni se enteran tan solo de sus milagros y vida en rectitud; ahora el auditorio *ve* al santo, *sabe* lo que piensa, *siente* lo que lo aflige o alegra, y, sobre todo, *vive* sus pasiones y desventuras. El carácter innovador que supone verter el poema en romance, y ahora dotarlo de epicidad, permite que los espectáculos integradores de la vida común ahora sean acontecimientos que integran por completo la vida y la memoria comunitaria más allá de la duración del acto mismo. Al espectador que se le permite vivir de una manera aún más íntima e intensa la vida del santo — «. . . les nouveaux saints sont plus proches de ceux qui les prient, et leurs aventures relèvent d’une esthétique différente» (Berthelot, 2006, pp. 6-7)— es un espectador al que se le permite reunirse con su propia memoria colectiva, que se le permite actualizar su historia —gracias a la voz del intérprete que pone de nuevo *en situación* el relato— y su posición en el mundo. Se le permite —a través de la impersonación— erigirse y validarse como sujeto del mundo. «Los poetas en lengua vulgar fueron los primeros en ver al hombre viviente y en hallar una forma en la cual la coordinación posee fuerza poética . . .», dice Erich Auerbach sobre la relación entre las versiones en romance y latín de varias leyendas, y continúa: «en lugar de un enhebramiento tenue, goteante, monótono, aparece ahora la forma en sacudidas de la *laisse* con avances y retrocesos, creadora de enérgicos arranques por doquiera, y que representa un nuevo estilo elevado» (Auerbach 2022, p. 116). El nuevo estilo de la épica viva. Quiero mencionar dos renovaciones estilísticas que, desde este cantar, veremos en los otros a estudiar (*Chanson de Roland*, *Chanson de Guillaume*, *Roncesvalles* y *Poema de Mio Cid*) y que servirán para comprender mejor la efectividad de una poética de la emoción, especialmente del lamento.

La primera de ellas, que muy bien explica Auerbach, consiste en la transición y superposición de escenas independientes que forman, con cierto ordenamiento y naturalidad, la totalidad de la imagen del cantar:

La representación, al dividir el suceso en puras imágenes fragmentarias, tiende a ojos vistas a esta expresividad de los gestos y de las actitudes. El momento escénico con sus gestos encierra tanto ímpetu que actúa como un modelo moral, las diversas etapas de la historia del héroe, o del traidor, o del santo, se

---

*Alejo*, contenido en la antología *Comedias*, del mismo autor, preparada en edición crítica por Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y publicada en 2021 por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

concentran en gestos a tal grado que las escenas se aproximan mucho en su función al carácter de símbolos o «figuras», incluso en los casos en los que no puede comprobarse la existencia de ningún género de interpretación simbólica o «figural». (Auerbach, 2022, pp. 113-114)

Este nuevo dinamismo, ausente en las versiones latinas, dota al acontecimiento del cantar de una expresividad que podemos denominar como *plástica*, en tanto que los nuevos recursos escénicos les permiten explorar, sin romper la continuidad del relato o su severidad, más allá de la puesta en voz. Esta plasticidad que otorga la sucesión y repetición de escenas adquiere completa relevancia en el momento mismo de la recitación del cantar. Son recapitulaciones, prólogos, resúmenes, prolepsis y analepsis, advertencias, llamados de atención, y antesalas de preparación. Este último podría ser uno de los más frecuentes en los cantares de gesta románicos, pues coincide con los *casos oblicuos* que recomienda la retórica para introducir los grandes temas y las grandes figuras. Miguel Garci-Gómez los explica muy bien: «Los casos oblicuos situaban al público en una actitud inquisitiva y ansiosa, comparable a la de uno que llega tarde a cine y escucha una conversación intrigante por el medio»; luego agrega, para el caso específico de la recitación del *Poema de Mio Cid*, que: «Al comenzar *Mio Cid*, el público recibe una vaga impresión de que la obra habría comenzado con anterioridad; por lo tanto habría de concentrarse su atención, con el fin de reconstruir lo perdido» (1975, p. 46). Esta reconstrucción paulatinamente se la estarían haciendo gracias a las escenas que, hábilmente, moviliza el poeta. Esto lo podemos ver en la *Chanson de Roland* [CR], por ejemplo, con las tiradas XXXVIII-LII, donde se narra la traición de Ganelón durante su embajada ante el rey Marsil. Cada reiteración, sin embargo, entrega matices, u oportunidades poéticas, mejor, para la recitación, puesto que se produce un efecto lírico y poético mediado, esencialmente, por la oralidad (Boutet, 2012, p. 364). Veamos un breve ejemplo con las respuestas que da Ganelón a la pregunta, retórica, de Marsil, sobre cuándo dejará Carlomagno de guerrear: «“Ço n’iert”, dist Guenes, “tant cum vivet sis niés. / N’at tel vassal suz la cape del ciel.”» [«Esto nunca —dijo Ganelón—, mientras viva su sobrino. No tiene vasallo igual bajo la capa del cielo»] (CR, vv. 544-545); la segunda vez que responde ya lo hace con el nombre de su hijastro: «“Ço n’iert”, dist Guenes, “tant cum vivet Rollant. / N’ad tel vassal d’ici qu’en Oriënt.”» [«Esto nunca —dijo Ganelón—, mientras viva Roldán. No hay vasallo como él de aquí a Oriente»] (CR, vv. 557-558); para la tercera respuesta, Marsil le revela a Ganelón el tamaño de su ejército y pregunta si en estas condiciones puede enfrentar a Carlomagno, a lo que Ganelón no solo insiste en que no podrá hacerlo, como ya se lo había dicho, sino que ahora ofrece una solución más concreta:



»Sa rereguarde lerrat derere sei ;  
 iert i sis niés, li quens Rollant, ço crei,  
 e Oliver, li proz e li curteis:  
 mort sunt li cunte, se est ki mei en creit.  
 Carles verrat sun grant orguill cadeir ;  
 n'avra talent que jamais vus guerreit» (CR, vv. 574-579)<sup>6</sup>

De esta manera, el poeta ha guiado a su audiencia a ese estado ansioso que mencionaba Garci-Gómez —producto de la figura retórica oblicua—, gracias a la repetición del episodio en la que, si bien retoma lo ya dicho, construye una tensión ascendente con la traición de Ganelón: comienza con lo difícil que sería derrotar a Carlomagno, luego que sería posible si no estuviera el sobrino, luego que sería posible si no estuviera Roldán, luego que sería posible matando a Roldán (junto con los Doce Pares). La nominalización de la causa se constituye como efecto dramático. Llegamos entonces al punto de tensión directa en la que Marsil pregunta sin rodeos «cumfaiement purrai Rollant ocire?» [¿de qué modo podré matar a Roldán?] (CR, v. 581). Este uso de la plasticidad de la tensión como preámbulo de un episodio importante —en términos de afectación del ánimo, del espíritu— lo encontraremos muy bien construido en el *Poema de Mio Cid* con la *Afrenta de Corpes*, tiradas CXXVIII-CXXX, que trataré más adelante.

Volvamos a la *Vie de saint Alexis* [VSA], ejemplos de lo anterior son las escenas que se corresponden al matrimonio de Alejo y al diálogo que sostiene con su esposa antes de abandonarla, las tiradas X-XV, que retoman y continúan el tema con la misma intención poética y realizativa que hemos visto ya. Los versos de la tirada XIV nos servirán de ejemplo, ahora, para establecer la segunda renovación de estilo: «Óyeme, doncella, ten por esposo a Aquel / que nos redimió con su sangre preciosa; / en este siglo no hay amor perfecto; / la vida es frágil y no hay honor durable; / la alegría se convierte en gran tristeza» (VSA, vv. 66-70, trad. de Auerbach, 2022, p. 112). Estos versos son significativos ya que ofrecen una exploración más profunda del carácter de Alejo, y van más allá de lo que el poeta podría cantar «objetivamente». Reflejan una visión de la vida que considera las relaciones humanas y las emociones mundanas como inherentemente imperfectas y efímeras, fluctuantes e inciertas, en comparación con la aparente estabilidad que ofrece la vida espiritual, religiosa (a la que Alejo está a punto de embarcarse). Por supuesto, también es un contraste entre la perdurabilidad y pureza del mundo celestial frente al terrenal —comparación, por lo demás, frecuente durante la Edad Media.

<sup>6</sup> «Dejará detrás de sí su retaguardia; en ella, según creo, estarán su sobrino el conde Roldán y Oliveros, el valiente y el cortés: muertos están los dos condes si hay quien me haga caso. Carlos verá caer su gran orgullo; nunca más tendrá ganas de guerrearos.»



Esta mirada interna —que el santo exterioriza en lo que le expresa a su esposa— se vuelve especialmente relevante al considerar que el poeta ahora está exponiéndonos el intrincado conflicto interno que experimenta Alejo al encontrarse entre el pecado y la santidad, el deber, el honor, la voluntad, el espíritu y la carne. Recordemos que unos versos antes Alejo mismo reconoce su situación y apostrofa a Dios de la siguiente manera: «“¡Oh Dios —dijo— qué fuerte me aprieta el pecado! / Si ahora no huyo, mucho temo que voy a perderte.”». (VSA, vv. 59-60, trad. de Auerbach, 2022, p. 111). De esta manera el poeta añade capas de complejidad e intimidad al personaje, lo hace más vivo. Hace que experimente —y por extensión también a la audiencia— esas volátiles emociones a las que se refiere, es decir, que viva un conflicto realmente humano. No sin reflexión trascendental, por supuesto, que podemos apreciar claramente en el recordatorio de que toda felicidad puede devenir en gran tristeza (VSA, v. 70).

Esta renovación resulta especialmente relevante si tenemos en cuenta que la versión latina de la que parte este poema omite por completo cualquier vacilación y conflicto que pudiera tener el santo. También suprime su visión del mundo, trágica en la versión romance, y prácticamente cualquier visión particular que este pudiera tener. Dice al respecto Erich Auerbach (2022, p. 115): «La versión latina avanza mucho más lisa y regularmente, pero el movimiento humano es muy débil, apenas insinuado, como si estuviéramos tratando con un fantasma, no con un hombre de carne y hueso». Aquí tenemos uno de los principios que estará presente en la épica medieval románica, y que además contribuirá a la proliferación de cantares diversos, marcará la popularidad del género épico y la importancia de su estudio; me refiero a las emociones: *affectibus animi*.

Explorar vidas más volátiles, humanas, y darle lugar a lo emocional —especialmente a lo producido por los conflictos internos de los personajes— abre la posibilidad de incluir diversos monólogos, diálogos y polílogos, en donde se puede expresar el dolor en forma de un lamento o de un planto y, además, hacerlo como un elemento, recurso, natural al género épico; no a través de un género independiente, como ya era acostumbrado con la forma del *planctus*. Ambas renovaciones —la plasticidad escénica y la intensidad emocional— hacen más atractivo el cantar para los espectadores, y también para los mismos compositores, ejecutores y, más adelante, para los copistas, pues todos se mueven y construyen con la misma orientación retórica y realizativa: en lance patético. Esta movilización del espíritu permite reflejar en los hechos cantados emociones posibles, actuales y pasadas, de los espectadores. Permite admitir la naturalidad, importancia y necesidad, de expresar las emociones y vivirlas como algo que hace cualquiera: el héroe, el santo, el traidor, y el espectador mismo. Aquí podemos ver el gran acierto de los poetas en romance: hacer de la lengua, especialmente de la lengua hablada por el

pueblo, algo más que el ordenamiento lógico de las palabras; convirtieron sus expresiones polilógicas en signo, gesto, movimiento y realización.

Traeré ahora dos definiciones de la época, a su modo, de la epopeya y sus manifestaciones. En ambas se resalta la importancia de las emociones del espíritu que anteriormente he mencionado. La primera de ellas proviene de las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla:

Heroicum enim carmen dictum, quod eo virorum fortium res et facta narrantur. Nam heroes appellantur viri quasi aerii, et caelo digni propter *sapientiam et fortitudinem*.<sup>7</sup> Quod metrum auctoritate cetera metra praecedit; unum ex omnibus tam maximis operibus aptus quam parvis, suavitatis et dulcedinis aequae capax. (*Etymologiae* I, xxxix, 9)<sup>8</sup>

El tema ya lo tenemos claro de antes, sin embargo, Isidoro de Sevilla nos recuerda tres características más sobre el género: lo narrado se canta en forma de poema; su forma tiene autoridad suficiente sin importar la magnificencia de sus temas; y es capaz de provocar diversas emociones. Esto lo vemos claramente en el prestigio de la épica y en la diversidad de los ciclos y personajes cantados. No obstante el carácter sublime, cuasiceremonial de la epopeya, esta no deja de pertenecer al género de lo que le es agradable al espíritu, es decir, lo que puede producir *solatium*. Y el placer que genera la contemplación estética —*delectatio*— es altamente valorado en la Edad Media, sin importar si se trata de elevada o popular poesía. Es un disfrute al alcance de toda la población que, únicamente, esté dispuesta a espectarlo. Veamos el prólogo del cantar del siglo X de *Waltharius* (Valtario):

Siervo del Dios supremo, no rechaces las palabras de este librito; no canta las bondades de Dios, sino las hazañas de un guerrero llamado Valtario, curtido en numerosos combates; *aspira más a divertir* que a elevar plegarias al Señor; *leyéndolo, se te harán más cortas las horas del día interminable. Ojalá seas feliz*<sup>9</sup> por muchos años, santo ministro. . . (*Cantar de Valtario*, 2012, p. 7)

<sup>7</sup> El resaltado es mío. El tópico de la *sapientia-fortitudo* es un elemento prácticamente inherente a la épica desde los poemas homéricos. El modelo que tomaría la Edad Media para sus héroes provendría de Eneas, en la *Eneida*, de Virgilio, donde el tema también lo podemos llamar, con otros matices, pero núcleos similares, *pietas-furor*. Así, en los cantares de gesta románicos, encontraremos personajes que encarnan ambas virtudes claramente en sí mismos —como Hagen y Walther, Carlomagno y Guillermo, o el Cid—; y también, más adelante, parejas de personajes que, por oposición y contraste, enseñan el tema, el ejemplo canónico son Roldán y Oliveros.

<sup>8</sup> «Se llama heroico el poema que narra las gestas y hazañas de los grandes hombres. Y es que héroes se llamaban aquellos varones, como si se dijera, “aéreos”, dignos del cielo por su sabiduría y su bravura. Por su autoridad, este metro sobrepuja a todos los demás; entre todos ellos es el único que se adapta tanto a los temas más elevados como a los más sencillos; capaz igualmente de la delicadeza y la ternura» (trad. de José Oroz y Manuel-A. Marcos, 2004, p. 340).

<sup>9</sup> Los subrayados son míos.

Adquieren especial relevancia estas últimas líneas resaltadas si recordamos lo que sostiene Zumthor (1989) sobre estos acontecimientos, la interpretación de los cantares, es decir, que intervenían considerablemente, también, el tiempo —social, espiritual y físico— de la audiencia. Los cantares de gesta hacen parte de los juegos y los divertimentos durante la Edad Media. Guido de Bazoches, por ejemplo, en el siglo XII, los incluía en la misma categoría de los placeres de la mesa y las actuaciones de los mimos (Curtius, 2017, p. 611). Y para nada debería resultarnos extraña esa clasificación, pues en repetidas ocasiones vemos que los banquetes palaciegos se acompañan de estos cantares.

En la *Chanson de Guillaume*, por ejemplo, lo vemos en la tirada XCVI cuando Guiburge llama a los adalides y «sus al paleis les assist al digner, / chançons et fables lur fait dire e chanter» (CG, vv. 1237-1238) [«arriba, en el palacio, les acomoda para comer. *Delante de ellos hace cantar y recitar cantares e historias*<sup>10</sup>» (CG, 1997, p. 115)]. Francisco López Estrada (1979) nos recuerda también que en las *Siete Partidas* de Alfonso X, obra de mediados del siglo XIII, se dice que «a los caballeros, cuando están comiendo, conviene que les lean historias de esforzados hechos, y que si hubiese juglares en la reunión, que fuesen de los de gesta, que hablasen de hechos de armas» (López, 1979, p. 304-305). Y, claro, a lo anterior podemos sumar el hecho de que antes de la batalla de Hastings (1066) algún juglar normando cantara alguna cantinela de tema carolingio para animar el espíritu de la tropa.

Sabemos que Gui de Ponthieu, obispo-guerrero que participó en Hastings, registró en su *Carmen de Hastingae proelio* (1074) que un juglar llamado Taillefer entonó algún canto antes de la batalla, pero no conocemos cuál; Guillermo de Malmesbury, por su parte, en *De gestis regum anglorum* (1125), sí dice qué se cantó en Hastings: la *Cantinela Rolandi*, mas no dice quién pudo haberla cantado (Riquer, 2009). Desde 1155, como sostiene Rita Lejeune (1954), las alusiones a una versión de la *Chanson* —especialmente a las duplas Roldán-Oliveros, Roldán-Carlomagno, y a la batalla de Roncesvalles (sobre todo como las conocemos según el manuscrito de Oxford)— en textos escritos en romance, se multiplicarán; encontramos una primera alusión en los vv. 8826-8827 del *Roman de Thèbes*, donde se menciona la intención interpretativa del juglar; y el nombre de Taillefer, como el juglar de Roncesvalles, vuelve a aparecer entre 1160-1174 en el *Roman de Rou*, pues «. . . l'idée d'une *Chanson de Roland* chantée devant Guillaume le Conquérant est reprise et amplifiée par Wace» (Lejeune, 1954, p. 148). La autora también presenta una importante alusión poco conocida de la *Chanson* en un texto escrito en lengua de oc entre 1130 y 1142, un período anterior a las primeras menciones

---

<sup>10</sup> El subrayado es mío.

normandas habituales; se trata del poema épico de la *Canso d'Antiocha* de Gregorio Bechada (Lejeune, 1954, pp. 153-ss.). La mención de este asunto nos interesa aquí, principalmente, para resaltar la importancia de los cantares de gesta en distintos espacios sociales y su influencia literaria y cultural.

Resulta impropio determinar la veracidad del hecho de que un juglar estuviera presente o no en una batalla como la de Hastings, interpretando una versión de la *Chanson de Roland*, así como los efectos que esta pudo haber causado en el ánimo de los soldados que la escucharan<sup>11</sup>; sin embargo, conviene no descartar estas alusiones dentro de este estudio, pues transformar este hecho en un motivo literario de mutua y transreferencialidad apoya la idea de que los juglares, compositores y copistas eran conscientes de lo que hacían al utilizar tal o cual recurso retórico para cautivar y edificar a sus audiencias, según fuera el caso.

Es pertinente volver a preguntarse por qué los grupos —ya de soldados, clérigos, aristócratas o el pueblo llano— se reúnen en espacios comunes —la plaza, el palacio, la iglesia, el campo de batalla— para contemplar un espectáculo como la interpretación de un cantar de gesta. Parte de la respuesta estaría en una de las características intrínsecas del género: «La épica se presenta como poesía narrativa, de carácter objetivo, impersonal y dramática, que tiene como tema principal las hazañas realizadas por una colectividad (a veces representada por el héroe). . .» (Alvar & Alvar, 1991, p. 15). Y sabemos que esa colectividad se identifica, que se impersona, principalmente, en los valores comunes de nación, dinastía y, especialmente, religión. Pues, aunque diversa en todos sus niveles, especialmente los del pensamiento y la emoción, «la cultura del Occidente europeo durante la Edad Media era notablemente más uniforme. . . porque se reducía a un sector mucho más exiguo de la sociedad, porque su volumen de erudición era mucho más limitado. . .», sostiene María Rosa Lida de Malkiel, y finaliza con esta apreciación que resalta el valor comunitario de todas las creaciones humanas, especialmente artísticas, del periodo medieval: «. . . no estaban a la orden del día el desborde individual, el afán de originalidad y el pujo de inmediatez en la expresión» (1959, p. 43). El concepto de individuo aislado por completo de su comunidad no está presente, del todo, en la conciencia, medieval; tampoco lo está, para el caso de estos cantares de gesta, y otras composiciones artísticas, el de autor en tanto que genio individual —como comenzaríamos a entenderlo en los siglos siguientes.

---

<sup>11</sup> Sobre la veracidad de este episodio, que suele ir acompañado de las hipótesis sobre Tuoldus como autor del cantar, redirijo al apartado 7 del capítulo I (pp. 136-147) de *Los cantares de gesta franceses* (2009) de Martín de Riquer. Así mismo a *La Chanson de Roland e i Normanni* (1949) de Ettore L. Gotti, y al artículo citado de Rita Lejeune, *Une allusion méconnue à une «Chanson de Roland»* (1954).

La segunda parte de la respuesta a la pregunta planteada unas líneas arriba la encontramos en un concepto que, tal vez anodino para algunos, representa todo un sistema de ordenamiento axiológico para diversos grupos sociales, incluidos, por supuesto, y con énfasis, los de la Edad Media. Me refiero al concepto del *hogar*, *la maison*, *la casa*, *la domus*, *el οἶκος*, y la sensación de pertenencia, seguridad e identidad que produce en quienes lo integran. Esta sensación también la generan los cantares de gesta, pues «por medio de un distanciamiento, el discurso épico refuerza nuestra conciencia de estar *en casa*» (Zumthor, 1994, p. 367). El acto realizativo invita a los espectadores a la contemplación de la *casa*, a habitarla nuevamente. La *casa* también, con las correspondientes delimitaciones del caso, permite a los espectadores revivir los sentimientos nacionales de pertenencia que genera la geografía de sus *hogares*. No es gratuito, pues, que en todos los cantares encontremos sendas referencias, menciones, alusiones y apóstrofes, a la tierra del héroe-comunidad que se canta. Y también, por las características del género, a la tierra que amenaza la estabilidad de la *casa*, y la que se desea conquistar, o reconquistar. Escuchar, de la boca del juglar, el nombre del *hogar*, permite que el espectador vuelva a unirse a él. Lo lleva de vuelta. Este retorno puede producir, y más adelante lo veremos concretamente en la forma de las lamentaciones y los plantos épicos, diversas e intensificadas afecciones al espíritu.

Sin importar en dónde esté el espectador, o en qué momento escuche la interpretación, volverá sea a la Castilla del *Poema de Mio Cid*, o de sus *Mocedades*, o del *Poema de Fernán González*; la Aquitania del *Waltharius*; la Francia de la *Chanson de Roland*; o a Larchamp y Orange de la *Chanson de Guillaume*. Esta sensación siempre les permitirá integrarse a su comunidad espiritual; y no es, por supuesto, exclusiva de la épica románica. Imaginemos, por ejemplo, un pequeño destacamento germano, donde otro juglar alienta el espíritu de su tropa cantando los egregios combates de Sigfrido y la belleza de Krimilda del *Nibelungenlied*. O cómo en una isla cercana, en una taberna anglosajona, digamos, otro juglar comienza la segunda jornada del poema de *Beowulf*, que deslumbrará a los asistentes con la asombrosa batalla del héroe homónimo contra el temible dragón. También a varios kilómetros de allí, con rumbo este, otro juglar podría estar acompañando la fría estepa con los lamentos de la reina Yaroslavna del *Cantar de las huestes de Ígor*. Y en un jardín o salón palaciego de Bizancio otro intérprete podría conmovér a su audiencia con el planto de Constandinos y su hermano ante las doncellas masacradas, contenido en el *Digenis Akritas*. No desaparecerán los *affectibus animi*, ni dejarán de ofrecer *solatium* y *delectatio* a quienes los contemplen, a quienes quieran contemplarlos... Aún no, pues en alguna isla del Egeo todavía se escuchan los ecos intemporales de Troya, y se canta la cólera del Pelida Aquiles.

## 1. 2. Oralidad y vocalidad como fundamentos de la épica medieval románica

Convengamos, en este punto, que tanto la vida social como literaria durante la Edad Media se fundamentan en la voz y la escucha. Es una sociedad que basa su vida y sus relaciones en la interacción oral y confía en la memoria colectiva como baluarte de sí misma, como testigo de su existencia. La voz genera vínculos sociales —y es ella misma un vínculo también—, y la voz poética «asume la función cohesiva y estabilizadora sin la cual el grupo social no podría sobrevivir» (Zumthor, 1989, p. 167). Antes fue la voz que la letra, y esa voz fue signo pleno de materialidad, significación, historia y respuesta.

Hagamos ahora unas cuantas distinciones conceptuales a través de un pequeño ejercicio. Leamos en voz alta este verso del *Poema de Mio Cid* [PMC]: «*Fablava Mio Çid como odredes contar*»<sup>12</sup> (v. 684). Bien, ahora leamos en silencio, como solemos leer actualmente, el verso mencionado. Y, finalmente, imaginemos —esencial procedimiento filológico—, como hace un momento, que escuchamos ese verso siendo cantado por un juglar. Las tres son experiencias estéticas diferentes, no exclusivas, entre sí. Comencemos con la experiencia más conocida: la lectura moderna. Esta es una experiencia individual, silenciosa y grafológica; la relación se reduce a la unidireccionalidad y a la no interacción más allá de la decodificación del código escrito en función de un sentido dado. Llamémosla *experiencia textual* o *experiencia escrita*. En ella todo procede y está mediado por el texto escrito, por su soporte material, y su dimensión solo es visible. Sigamos con la lectura en voz alta, la lectura pública —sea destinada para mí o más personas—, en la que el texto, solo por haber sido pronunciado, la *mise en voix*, adquiere dimensiones únicas, pues comunica una intención, hace viva una presencia. Estaríamos ante una *experiencia oral*. En ella existen una dimensión audible y visible de la obra. Finalmente, cuando escuchamos el verso cantado, nuestra experiencia se extiende más allá de la oralidad, de la sola puesta en voz, y entra a correlacionarse con los gestos, el cuerpo, el sonido, los demás oyentes, y el cosmos mismo<sup>13</sup>. Nos integramos al momento de la interpretación como agentes activos, pues no solo escuchamos. La autoridad del *canto* solo reside en la voz del intérprete; mientras que la autoridad del *poema* reside en todos nosotros, los espectadores, como parte del acto realizativo, *performance*, se trata de la *mise en présence*. Podemos decir, entonces, que se trata de una *experiencia realizativa*, o *performática*. Aquí la obra tiene dimensión audible, visible —oculta—, significativa, sensible y patética, en el sentido aristotélico. Todas las experiencias anteriores se integran en el concepto de *vocalidad* (Zumthor,

---

<sup>12</sup> El subrayado es mío.

<sup>13</sup> Esto lo veremos en breve cuando trate el *gestus* medieval y me refiera a la *antropología del gesto* de Marcel Jousse.

1989), que supone la historicidad de una voz, es decir: su empleo. Y este empleo, aunque naturalmente con preferencia hacia lo oral-público, lo realizativo, estará presente en todas las dimensiones de los cantares de gesta que estudiaremos.

Antes he subrayado los tres verbos que aparecen en el verso ya citado del *PMC* (*fablar, oír, contar*) con el propósito de comprender sus implicaciones y alcances luego de haber definido las experiencias estéticas, y cómo estas podrían influir en la significación del poema. Confío en que, además, al volver sobre ese verso, puedan dimensionarse mejor las particularidades de cada una de ellas. Veamos. En la textual, prácticamente, es como si dijera «Fabló Mio Çid:» y en seguida se relacionara el parlamento del campeador. La experiencia oral se transformaría en un «Fablava Mio Çid como me odredes a mí contar», en donde el lector en voz alta solo participaría, de entrada, como emisor. Y ya en la experiencia realizativa contamos con toda la amplitud semántica de los tres verbos y tanto más; es como si el juglar presentara al Cid, luego este ingresara, manifestara su intención de contarnos algo, luego el juglar nos pidiera que lo escuchemos atentamente y, al final, el propio Cid, hablándonos, dijera eso que nos quería contar. Por supuesto, podemos evidenciar ejemplos como este en todos los cantares. Comienza a definirse aquí un perfil característico, una dinámica, de la vida y experiencia literaria medieval, que posiblemente ya sospechábamos: la convivencia entre escritura y oralidad, con cierta preferencia hacia la segunda. Antes de definir los tipos de oralidad es necesario hacer, brevemente, la distinción entre *tradición oral* y *transmisión oral*. Paul Zumthor (1989, p. 19) las diferencia fácil y claramente: la *tradición* se sitúa en el tiempo; la *transmisión*, en el presente de la realización. Es decir, en el instante en que el espectador comienza a escuchar al juglar, y a participar del acontecimiento, ese momento lo denominamos *transmisión oral* del poema. Y el conjunto de los actos realizativos, la *mise en présence* de esa obra, hechos desde la primera vez en que se cantó, por el mismo juglar o por otros, en Castilla, Francia, Constantinopla, hasta (aunque extraordinario) nuestros días, ese conjunto se constituiría como *la tradición oral* del poema<sup>14</sup>.

Cuatro son los tipos de oralidad en Zumthor (1991): oralidad primaria, oralidad mixta, oralidad segunda y oralidad mediatizada (mecánicamente). La *oralidad primaria*, u oralidad inmediata, existe y se da sin contacto alguno con cualquier sistema de escritura o representación visual. La *oralidad mixta* se refiere a una oralidad que convive, coexiste, con la escritura; sin embargo, donde la influencia de esta es externa a la transmisión oral. La existencia de un texto,

---

<sup>14</sup> Y ya de tradición textual, como la entiende la ecdótica, solo podríamos hablar desde la aparición de los registros escritos, en soportes materiales, físicos, de las crónicas y documentos que hablan del poema, y, claro, de los manuscritos copiados que los contienen.



en esta oralidad mixta, solo da cuenta de la presencia simultánea de una cultura escrita. La *oralidad segunda* «... se (re)compone a partir de la escritura y en el seno de un medio donde esta predomina sobre los valores de la voz en el uso y en la imaginación» (Zumthor, 1991, p. 37). Quiere decir que no solo da cuenta de una cultura escrita sino que además proviene de ella y se desarrolla dentro de la misma. Finalmente, la *oralidad mediatizada* se refiere a aquella que está diferida en el tiempo y en el espacio; pensemos en las grabaciones sonoras y filmicas, por ejemplo. La Edad Media, y su literatura, se desarrollará principalmente en dinámicas de una oralidad mixta donde, paulatinamente, la oralidad segunda terminará reemplazando a esa oralidad primaria de la que surgen, se difunden y conservan, varias de las obras, con fuerte carácter vocal, que caracterizan a este periodo; entre ellas los cantares de gesta románicos.

En la Edad Media, diversos retóricos —y teólogos cristianos, especialmente— se sumergieron en la profunda reflexión sobre el papel de la voz, el cuerpo y los gestos, explorando su influencia en la vida social y espiritual. Estudiaron su aplicación en una amplia gama de contextos, desde la elevación espiritual en la oración íntima, la participación en la liturgia, la armonía melódica en la música lírica e instrumental, hasta la expresión corporal en el baile, el teatro, la mímica, y en las actividades cotidianas y los oficios (artes). Dice Hugo de San Víctor: *Gestus est motus et figuratio membrorum corporis ad omnem agendi et habendi modum*, es decir: «un gesto es al mismo tiempo movimiento y figuración de la totalidad del cuerpo» (Hugo de San Víctor, *ap.* en Zumthor, 1989, p. 295). Este planteamiento, por supuesto, va de acuerdo con la tradición y la doctrina ya establecidas alrededor del *gestus* (Zumthor, 1989): A mediados del siglo IX Remi d'Auxerre limita el *gestus* solo a las manos, y *motus* lo asigna al cuerpo entero; a comienzos del siglo X Réginon de Prüm incluía el movimiento de las manos a las acciones del músico, junto con la voz; a mediados del siglo XII ya vemos cómo comienzan a unificarse ambos conceptos en lo dicho por Hugo de San Víctor; y ya para mediados del XIII Roger Bacon asume el *gestus* como lo referido a cualquier movimiento del cuerpo. Podemos concluir, para nuestro estudio, que el *gestus* medieval comprende los ademanes, comportamientos, movimientos y expresiones del cuerpo —incluidos risa, llanto, desmayo— empleados con una función poética, realizativa, durante la interpretación pública de una obra.

El movimiento, como expresión artística que es, también crea: *nom solum imago vitae exprimitur, sed ipsa quodammodo inchoatur* [«no solo expresión de vida, sino, de alguna manera, surgimiento» (Hugo de San Víctor, *ap.* en Zumthor, 1989, p. 295)]. No obstante, para que esa *imago vitae* aparezca completamente frente al espectador, hace falta un complemento imprescindible al *gestus* —sobre todo para la épica—, que he venido enunciando, me refiero a la voz, a la voz con función poética, expresada, claro, en voz alta: me refiero al *sonus*. Ambos



*gestus* y *sonus* han ido de la mano en la historia de la literatura occidental. Los retóricos clásicos tienen varios conceptos y precepciones sobre ellos; y lo vemos en autores tan diversos que van de Cicerón a Quintiliano, Horacio y Macrobio, de Agustín de Hipona a Tomás de Aquino, pasando por Alcuino de York, Rabano Mauro, y el mismo Hugo de San Víctor. Pero es en la Edad Media, especialmente, cuando *gestus* y *sonus* se tejen en una conexión intrínseca, una armonía que eleva el género épico a una experiencia completa y conmovedora. Es a través de esta unión indisoluble que el relato cobra vida. Veamos un ejemplo con la primera tirada del *Poema de Mio Cid*:

De los sos ojos tan *fuertementre* llorando,  
*tornava la cabeça e estávalos catando.*  
*Vio* puertas abiertas e uços sin cañados,  
 alcándaras vazías sin pieles e sin mantos  
 e sin falcones e sin adtores mudados.  
*Sospiró* Mio Çid, ca mucho avié grandes cuidados.  
*Fabló* Mio Çid bien e tan mesurado:  
 «¡*Grado a ti, Señor, Padre, que estás en alto,*  
 esto me an vuelto mios enemigos malos!»<sup>15</sup> (*PMC*, vv. 1-9)

Sabemos que el *PMC* tiene un *initium in medias res*, como la mayoría de cantares de gesta, y que, además, comienza *ex abrupto* por los folios iniciales que faltan; no obstante, el comienzo del poema no mengua en epicidad y tensión; todo lo contrario, comienza con una fuerza patética, en el sentido aristotélico, impresionante: el héroe llora por su destierro. En este punto ya tenemos una idea más o menos clara de cómo sería la interpretación de un poema de estos en la Edad Media. Sin embargo, situémonos, por un instante, en el momento de la recitación de esta tirada: veríamos a un juglar consternado, con triste semblante, imitando el gesto de quien llora en medio de un hecho tormentoso, y canta el primer verso; luego gira la cabeza y en su gesto nos devuelve la mirada —a nosotros o a ellos— mientras canta el segundo verso; para el canto de tercer verso el juglar dirige su mirada, en gesto de búsqueda, a una puerta abierta; para los versos 3-5 bien podría este intérprete imitar los gestos de quien contempla la desolación de su estancia, de quien busca con la mirada mantos y pieles que ya no cuelgan de sus perchas, que busca inútilmente a sus halcones y azores mudados; después de no hallar sino vacío, el juglar comienza el sexto verso y hace el gesto de quien suspira con tribulación; para el séptimo verso se dispone con el gesto de quien va a hablar mesurado —gesto que además

---

<sup>15</sup> Los subrayados son míos.

debe contrastar con el de la experiencia emotiva anterior—; para el octavo verso es inevitable que el intérprete no eleve su mirada, tal vez sus manos igual, y adopte el gesto de quien ora, quien suplica; para el noveno, tal vez podría bajar, en otro gesto, lenta y severamente su mirada, cantando en un tono más grave, y mirando a los aludidos enemigos... tal vez. Luego continuaría, con más gestos y voces, con la interpretación del poema.

He subrayado intencionalmente algunos gestos que se observan recién al comienzo del poema, y he repetido la palabra *gesto* en la sucinta exposición de los versos cantados para mayor énfasis. Podemos observar en ellos la presencia del *sonus* y del *gestus*, como ya se han definido, sin embargo, para comprender mejor esta conexión y su importancia dentro de una sociedad que todavía es predominantemente oral, en su comunicación y creación artística —ya he dicho que son inseparables cuando se trata de la épica medieval románica—, así como su influencia en las relaciones sociales y los movimientos del espíritu, me remitiré brevemente a la *estética* y la *antropología del gesto* de Marcel Jousse (1969 y 2004). Partamos de la equivalencia del *sonus* con la voz, en referencia a la oralidad, y del *gestus* con el cuerpo, en referencia a la corporalidad, para establecer cuatro bases para esta antropología del gesto.

Primera: «le système laryngo-buccal n'est pas indépendant du système corporel-manuel» (Jousse, 1969, p. 246). Es decir que toda voz —emitida con funciones orales y, para nuestro caso, especialmente, con funciones poéticas— imprescindiblemente irá acompañada de una equivalencia corporal —ya en la forma de un ademán, un gesto, o un movimiento, de cualquier parte del cuerpo, independientemente de que tenga relación directa con la emisión de la voz (la boca, por ejemplo) o no.

Segunda: «L'Homme, en face des objets, se sert des outils, mais son premier outil, c'est son corps . . . Nous sommes notre propre outil et les outils que nous allons créer ne seront que les prolongements de nos gestes» (Jousse, 1969, p. 201). Este segundo concepto lo podemos enlazar con uno que he expuesto previamente: *la extensibilidad del yo*. Digamos, entonces, que *homo faber ipse sui*. La voz, en conjunción con el cuerpo, es decir, en unión con la posibilidad ilimitada de la propia formación y extensión gestual, actúa —en su sentido más etimológico— como la creadora, la hacedora, de imágenes vivas. Convierte en presencia el efluvio vocal.

Tercera: «L'Homme n'est vraiment homme que lorsqu'il pense et comprend sa parole. Aussi, anthropologiquement, toutes les paroles humaines tendent à être un indéchirable complexus de *verbo-rythmo-mélodisme*. Ce sont d'abord des paroles possiblement comprises» (Jousse, 1969, p. 160). En este punto, si no antes, vemos que para la antropología del gesto, en Jousse, la lengua y sus posibilidades exceden delimitaciones, por ejemplo, de una base lingüística saussuriana. Se establece entonces como un conjunto amplio de significaciones

múltiples que interconectan las experiencias físicas, mentales, y espirituales de los hablantes. La belleza y la función plástica —en términos estéticos y retóricos, respectivamente— de la lengua viva, oral, se manifiestan en la *Rythmo-mélodie intellectuelle du Langage*.

Es el *style oral* que, según Jousse (2004), resulta inherente al *compuesto humano* (*anthropos*). El *estilo oral* ha estado presente en todas las civilizaciones y todavía —a pesar de la mediatización de la escritura, como él afirma— pervive en los *Verbo-moteurs* (*verbomotores*): comunidades no mediatizadas por la escritura donde la lengua viva habita sin ninguna restricción<sup>16</sup>. Cuarta y última base:

Le Sémantico-mélodisme ne se plaque pas du dehors, comme des notes graphiquement musicales, sur des mots graphiquement manuscrits. *La signification se fait mélodisation*<sup>17</sup>. Nous disons bien et dans son sens fort: «elle se fait». Nul besoin de la faire et nulle possibilité de l'empêcher . . . Jamais une graphie morte, ni aucun instrument, ni un disque figé ne permettront la subtile et globale analyse de ce privilège humain. (Jousse, 1969, p. 160)

Solo a través de la significación, siguiendo a Jousse (1969 y 2004), puede obtener el compuesto humano su consciencia, tanto de sí mismo como del mundo. Y, como hemos visto, esa significación se hace —de nuevo volvemos a la *ποίησις* (*poiesis*)— melodización. Esta concepción del lenguaje enfatiza la riqueza y complejidad de la expresión humana, especialmente cuando se trata de una expresión intencionalmente artística. Retornamos a la visión intemporal de la voz como algo intrínsecamente inaprensible. La voz humana está llena de vitalidad, movimiento, gestos, significados, ritmos y melodías. *Omnia gestus voces, omnes voces gestus*.

### 1. 3. La figura del juglar, el arte realizativo y los *scriptoria* en la composición y transmisión de los cantares de gesta

En la épica medieval románica abundan los gestos. Varios están dirigidos hacia el contenido que se canta, es decir, hacen parte de la historia; pero otra cantidad de ellos está dirigida únicamente al juglar que interpreta el poema, y al auditorio que vive el acontecimiento. Uno de estos gestos lo hemos visto ya con la superposición de escenas en los cantares, recurso utilizado para interesar, ubicar y conducir a la audiencia, principalmente. Este recurso —ahora entendido como gesto y conocido tradicionalmente como *fórmula*— tiene la función, entre otras, de

<sup>16</sup> Este concepto de los *Verbo-moteurs* lo podemos emparentar, sin problema, con el de *oralidad primaria* de Paul Zumthor (1991) que hemos visto previamente. Ambos nos pueden ilustrar, de manera más amplia, las dinámicas relacionales de la voz en la Edad Media.

<sup>17</sup> El subrayado es mío.

facilitar la memorización del poema por parte del juglar y orientar su interpretación de manera general; esta también facilita la identificación de personajes, lugares y episodios por parte de los espectadores. El sistema formular de la épica, en tanto que registro especializado, lenguaje, se construye a partir de expresiones estereotipadas, de frases repetitivas y clichés; es gracias a este sistema que los motivos épicos pueden ser desarrollados en la composición e interpretación de un cantar. Jean Rychner, por ejemplo, considera el aprendizaje y empleo de este lenguaje, por parte del juglar, como una condición *sine qua non* de su oficio, y agrega:

S'il compose oralement, il ne peut se relire; il lui est impossible en récitant, en improvisant, de chercher longuement l'expression qui conviendrait le mieux à tel évènement, à tel sentiment, la description la plus propre à tel personnage, les couleurs, les sons, le décor particuliers à telle bataille. . . La composition par motifs, qui doit son existence à l'absence d'écriture, est une technique qui remplace dans une certaine mesure la graphie. (Rychner, 1955, p. 127)

La esencia vocal que acompaña a la composición de un cantar es indiscutida, aun si media en ella después la escritura. Dependerá del juglar, su auditorio, y otras condiciones particulares al momento de la interpretación, el uso o preferencia por un motivo épico dentro del conjunto temático que conforma una epopeya. Antes vimos cómo desde la corte de Alfonso X se recomendaba hacer cantar *fechos d'armas* a los caballeros cuando se reuniesen en el salón; en una situación semejante, un juglar podría haber preferido concentrarse en ofrecer una interpretación más detallada de las batallas libradas por los héroes, detalles que posiblemente en otro escenario omitiría o resumiría —pensemos por ejemplo en una iglesia, donde tal vez se enfocaría en el aspecto piadoso y temeroso de los protagonistas. Esta plasticidad, en conjunto con otros recursos, le otorga al juglar «a great deal of freedom; in this way he can distinguish himself from his colleagues by modulating the detail of a story according to his preferences. . . yet staying entirely within the framework of traditional art» (Boutet, 2012, p. 358). Una de las fórmulas épicas más dinámica es aquella de los apelativos de los héroes, sus epítetos; veamos algunos ejemplos: en la *CR*: el conde Roldán, el valiente Roldán, el prudente Oliveros, Turpín el arzobispo de Reims, Carlos el gran emperador, Ganelón el traidor, etc.; en el *PMC*: el Cid campeador, Rodrigo el de Vivar, Mio Cid Ruy Díaz, Martín Antolínez caballero de pro, Martín Antolínez el burgalés cumplido, Ximena mujer honrada, Alfonso el castellano, etc.; en la *CG*: Guillermo fierabrás, Guillermo el de la nariz chata; y en otros cantares: Raúl el intrépido, Fernán González conde poderoso, Valtario el iracundo, etc., etc. Epítetos con igual función encontraremos referidos a la tierra de los héroes: dulce Francia o Castilla la noble, *e. g.*

Estas fórmulas, comunes a toda épica, también, cómo no, cumplen una importante función rítmica dentro del poema. Su resonancia, sus aliteraciones, concurrencias vocálicas, articulaciones consonánticas y, en sí, su ritmo, posibilitan, como ya lo anticipaba, las condiciones para una buena y efectiva memorización del poema; pues «*l'homo faber quia sapiens* remarquera vite cette attraction instinctive et s'en fera un outil mnémotechnique plus ou moins élaboré suivant les milieux de Style oral» (Jousse, 2004, p. 171). La mnemotecnica, luego inherente a la literatura oral, facilita la memorización y recitación del poema, pero también le permite al intérprete experimentar con las reacciones de su auditorio; ya aprendido el poema *par cœur* el juglar podrá intencionalmente concentrarse, como lo veremos, en mover los corazones y los espíritus de quienes lo escuchan. Aprendido el contenido de su espectáculo, ahora podrá, de una manera, digamos, más natural, participar de la evocación común de su comunidad, de la exaltación del *superego*, pues «rien n'est plus vrai, plus sincère, plus naturel, [plus historique en leurs milieux et temps respectifs,] que *l'Iliade* et les plus anciennes de nos Chansons de gestes» (Jousse, 2004, p. 114). Los compositores e intérpretes, entonces, como estupendos exponentes de los *verbo-moteurs*, se configuran como sujetos irremediamente rítmicos y mnemotécnicos, por el uso —poético especialmente— que le dan a la lengua, sobre todo hablada o cantada, y, por extensión, a los gestos. Es el principio ordenador del cosmos en la antropología del gesto: *une action qui agit sur une autre action*, que además veremos en los cantares de gesta como parte del ordenamiento actancial de los personajes. Antes de aproximarnos del todo a los recursos lingüísticos de orden poético que utilizaron los autores para componer los cantares y, especialmente, para generar efectos anímicos en los espectadores, conviene ampliar un poco sobre la figura del juglar. No discutiremos aquí la polisemia de la palabra *juglar* y sus masivos equivalentes en latín y en las demás lenguas romances. Tampoco abordaremos la polémica entre juglares y trovadores<sup>18</sup>. Nos interesa acercarnos a su oficio desde las actividades que llevaron a cabo y la influencia que ejercieron en la cultura literaria medieval.

Así las cosas, una persona que se dedica a la juglaría está considerada como profesional y desempeña una función pública en sociedad:

Podemos decir que todos los juglares y todas las juglaresas tienen como objetivo principal divertir, deleitar a su auditorio, y que. . . para lograrlo se valen tanto de

---

<sup>18</sup> Sobre este asunto el libro de Carlos Alvar (1977) *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, sobre todo su capítulo VIII, arroja claras luces sobre la polémica en la península Ibérica. Asimismo, consúltense las siguientes obras: *Poesía juglaresca y juglares...*, Ramón Menéndez Pidal; *Troubadours and Eloquence* (1975), Linda M. Paterson; y *Los trovadores* (1975), Martín de Riquer. También, cómo no, la del trovador occitano Guiraut Riquier, que incluso compondría, en su estancia en la corte de Alfonso X, unos estatutos para diferenciar juglares de trovadores.

música como de literatura, literatura reproducida, compuesta generalmente por otros, pero a veces también por los mismos juglares. (Hilty, 2006, p. 509)

Ya lo veíamos antes con los casos en los que la *edificación* propuesta para el pueblo no se alcanzaba y, al contrario, se convertía solo en entretenimiento. Aunque el generar *solatium* y *delectatio* era un resultado común, no siempre fue su objetivo primario. La función pública de un juglar, si bien contempla la diversión, es más compleja. Consiste en vincular activamente lo que Jean Rychner ha denominado la «trinidad orgánica»: el juglar, su historia y su público. Aunque el autor reconoce que es un concepto aplicable a otros géneros y épocas, sí insiste en que esta triada «est infiniment plus concrète, plus présente, plus vivante, plus immédiate dans l'épopée chantée» (Rychner, 1955, p. 66) en razón de que el juglar «. . . tend à créer une sorte de complicité: son public, lui-même, ses personnages aussi, dans un certain sens, doivent participer à la même aventure» (*op. cit.*, p. 67). Ya hemos visto algunos ejemplos de este vínculo en las invitaciones que hace el juglar a oír su interpretación durante el prólogo de los cantares citados. Por supuesto, este vínculo no solo se evidencia en los prólogos; a lo largo de las obras hay momentos en donde el juglar adhiere a su audiencia al contenido que está interpretando. Lo vemos, por ejemplo, en este verso de la *CR*, luego de enterarnos de que un ejército de cuatrocientos mil sarracenos espera a los francos al amanecer: «Deus, quel dudur que li Franceis ne·l sevent!» [¡Dios, qué dolor que los franceses no lo sepan!] (*CR*, v. 716). También en los versos 2276-2277 del *PMC*: «Las coplas d'este cantar aquí' van acabando. / ¡El Criador vos valla con todos los sos sanctos!». Las formas de vinculación —así como la disposición discursiva para elaborarlas— dependerán de las intenciones interpretativas del juglar y del momento de la interpretación.

Conviene evitar el tratamiento ligero, a veces ociosamente reducido, que se le da a la actividad juglaresca, pues «assuming the responsibility of performance —breaking through— was a serious act in medieval culture, where the right to speak was regulated by strong considerations of class and decorum, and where verbal performances were carefully and rigorously evaluated» (DuBois, 2012, p. 221). La expresión oral en romance, el derecho a hacerlo, más o menos libre, estuvo marcada por constantes tensiones entre los intereses de la Iglesia, la Corte y el pueblo. Sin embargo, con el tiempo y el uso, figuras como Tomás de Aquino, en la *Summa Theologica*, le dieron legitimidad teórica al *histrion* (el actor, el juglar); y el hombre de Iglesia, al comunicarse, por eficacia, en las lenguas vernáculas, «y al servirse de ellas de una manera pública, hubo de conferirles una dignidad adecuada a su cometido. . . [y siendo creador en lengua latina, también acaba] por convertirse en un autor que se vale de la lengua vernácula» (López, 1979, p. 307). El juglar, profesional en el arte de la interpretación,

se erige entonces no solo como el portador de una voz, sino como el legitimador de una vocalidad propia a la comunidad, digamos, a la que se debe. La función del juglar, como lo resalta Francisco López (1979), es ante todo una función pública; y, recordando a Zumthor (1991), una función cohesiva dentro de la sociedad.

Diversas fuentes nos proporcionan información sobre la figura y los oficios de los juglares; además de las fuentes textuales, como los códigos, las crónicas y los mismos poemas que interpretaban, contamos con evidencias visuales en diversos manuscritos iluminados, bajorrelieves, tallas y esculturas, vitrales y tapices. Estos testimonios ofrecen diferentes perfiles que enriquecen la figura del juglar, y, según ellos, podríamos ordenar sus actividades en seis grandes categorías: «playing a musical instrument; singing songs; doing acrobatics; telling jokes, humorous stories, anecdotes and *trivia* of various shorts; performing sketches, miming, putting on puppet-shows; reciting (longer) narrative poetry» (Harris y Reichl, 2012, p. 168). Estas actividades pueden, o no, superponerse o complementarse con otras. Existen juglares que permanecen, al menos podemos suponerlo, en su territorio, y desarrollan su vida artística allí; otros, los itinerantes, viajarán y aprenderán nuevas canciones por donde vayan. Esta figura la ilustra Ramón Menéndez Pidal, a propósito de una ordenanza, que a su juicio muestra:

vivamente la figura del juglar castellano que recorre a caballo las ciudades y, al son de las cuerdas de su cedra, canta en medio del concejo de los vecinos, recreando a sus oyentes hasta el entusiasmo; tan grande es su éxito, que los legisladores madrileños se alarman, porque el concejo quiera conceder un don excesivo al juglar de quien el público queda apasionado. (Menéndez, 1991, p. 347)

La ordenanza a la que se refiere es la XCIV del *Fuero de Madrid* de 1202 que regula el pago a los juglares. Otras regulaciones sobre el pago y, especialmente sobre la cantidad de juglares que un lugar podría tener, se observarían en Europa incluso hasta el siglo XVII. Paul Zumthor menciona la existencia, «a mediados del siglo XIII, [de] ciegos llegados sin duda del otro lado de las montañas, [que] cantaban el *Cantar de Roldán* en la Gran Plaza de Bolonia» (1989, p. 69), según unas fuentes francesas.

Llegados a este punto, ahora podremos adentrarnos en la *mise en présence*, el acto realizativo, del cantar de gesta. Paul Zumthor utiliza el término *performance* y la define así: «La *performance* es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora» (1991, p. 33). Esta acción compleja a la que se refiere cumple la función de actualizar, en el presente de la interpretación, la vocalidad, la voz de la comunidad cantada, y lo hace en la «... incesante fluidez de lo vivido, [en] una integración



natural del pasado al presente» (*op. cit.*, p. 115). A los prólogos ya citados de algunos cantares, especialmente el *Cantar de los Nibelungos*, añadamos el de *Beowulf*, poema anglosajón del siglo XI: «Escuchen, que he de cantar las hazañas de los reyes daneses, y cómo en tiempos ya idos esos nobles guerreros gestaron increíbles proezas» (*Beowulf*, 2006, p. 15). El presente constante que implica una *performance* de un cantar de gesta está estrechamente relacionado con la cohesión social y la vida del espíritu. Observábamos antes cómo, diferente a lo considerado tradicionalmente, la sociedad medieval no era uniforme, y solo estaba entrelazada a través de la religión, y que una comunidad podía comenzar a definirse, también, desde su pasado heroico en constante actualización. El momento en el que un juglar interpretaba un cantar de gesta no solo se convertía en una oportunidad para difundir y actualizar un ideal comunitario, tampoco solo para edificar o divertir; ese momento, ese espacio social, se ocupaba poéticamente. Esa ocupación que moviliza la voz poética termina «afectando profundamente la sensibilidad y las capacidades inventivas de poblaciones a las que ninguna otra cosa hubiera acercado así» (Zumthor, 1989, p. 85). Es una interacción múltiple y simultánea entre la *trinidad orgánica* de Rychner. Cada interacción que deviene en acción compleja interpretativa, *i. e. performance*, se establece, y la entenderemos así, como una actuación única, una obra única, de la operación vocal en conjunción con la corporal-gestual. Lo anterior implica —ya lo sabíamos— la imposibilidad de estudiar íntegramente una obra medieval, eminentemente oral, como un cantar de gesta... Sin embargo, como *homo faber quia sapiens*, aún podemos mediar entre esa imposibilidad.

Cinco son las *fases de la existencia del poema*: «1. producción; 2. transmisión; 3. recepción; 4. conservación; 5. (en general) repetición» (Zumthor, 1991, pp. 33-34). La *performance* abarca las operaciones 2 y 3, pues, como señalamos, supone una mutua retribución. Si un juglar improvisara para su audiencia, entonces serían 1, 2 y 3. Las cinco fases pueden definir —según la presencia e importancia de un sistema escrito— si una sociedad es «perfectamente» oral o escrita. Para nuestro caso, pues establecimos que el tipo de oralidad al que nos enfrentamos es una mixta, podemos afirmar que las cinco fases definieron la existencia de los cantares de gesta primitivos en lenguas romances y que, por razones diversas —entre las que podemos contar la popularidad del género, la relevancia de la escritura y la alfabetización de los monasterios y cortes, además del inminente paso del tiempo y la transformación cultural—, dichas fases comenzaron a migrar de lo oral a lo escrito, de lo comunitario a lo individual, de la anonimia a la autoría, de la voz al silencio, del gesto vivo al grafema inerte.

Consideremos, para continuar, los siguientes versos de la *Chanson de Guillaume*: «Par icels orrez doleruses noveles; / Cil murent al cunte Willame grant guere» (*CG*, vv. 1118-1119)



[Por ellos escucharéis tristes noticias, pues van a lanzar contra Guillermo un terrible ataque. (CG, 1997, pp. 111)]. Situémonos en el momento realizativo del cantar, es decir, en la *performance* de la CG. El juglar, como si no lo hubiera hecho antes y a lo largo de toda su interpretación, nos adhiere a su voz —su acto— primero por medio de un verso a manera de llamado de atención, v. 1118, y luego con uno premonitorio, el v. 1119. Este recurso retórico, también estilístico, como lo expondré en el siguiente capítulo, se conoce como *exclamatio ad personae poetae*. El juglar prepara a la audiencia con anticipación para el siguiente bloque temático que presentará, el de las muertes de Girard y Guichard, en un gran desarrollo bifurcado, como lo expone con detalle Jean Rychner.<sup>19</sup> El verso 1128 —*Fors treis escuz qu'il out al champ tenir [Excepto tres escudos para mantener la batalla (CG, 1997, pp. 112)]*— cierra la tirada LXXXIX a manera de conclusión parcial; sin embargo, en la tirada siguiente, XC, el juglar retoma con el verso 1129 —*Od treis escuz remis al champ tut sul [Con tres escudos se queda solo en el campo de batalla (loc. cit.)]*—, casi idéntico, para enlazar y posteriormente comenzar el nuevo episodio. Este sistema de encadenamiento formular es frecuente en la épica, pues constituye no solo un recurso mnemotécnico para el intérprete, sino uno rítmico, también, para el conjunto que participa de su *performance*:

El ritmo poético somete necesariamente al lenguaje, ya que acrecienta la parte del cuerpo en la expresión. El efecto de este sometimiento se manifiesta en el punto preciso en el que el artificio se articula sobre las estructuras de la lengua natural: en la relación del «verso» con la sintaxis. (Zumthor, 1989, p. 227)

Un juglar que interpreta, así como un poeta que compone, o una audiencia que contempla, se ve inmerso, irremediablemente, en esa relación con el ritmo poético que expone Zumthor. Esta es, además, una de las características esenciales de las literaturas medievales románicas: componer, recibir, conservar y transmitir diferentes discursos y sentires a través de lo que podemos denominar como una *gramática en movimiento*. Esta lengua viva y sus vivos y múltiples lenguajes circularán dentro de una comunidad y, constantemente, nutrirán y se nutrirán de vuelta, a través de variadas muestras semánticas, de su propio e inherente sistema lingüístico pasional.

Si volvemos a la *performance* de la CG veremos que el juglar interpela después a su audiencia con estas palabras: «Plaist vus oir des nobles baruns, / Cum il severerent del real cunpaignun?» (CG, vv. 1132-1133). Este llamado de atención —[¿Os gustaría escuchar cómo estos nobles barones / se separaron de su regio compañero? (CG, 1997, p. 112)]— se ajusta a

---

<sup>19</sup> cf. *op. cit.* pp. 83-86

la vinculación que hace el intérprete con su audiencia, como en los prólogos, sin embargo, la intención discursiva y artística es diferente. El verso que le sigue al citado insiste: «Plaist vos oir des nobles vassals, / Cum il severerent del chevaler real? (vv. 1134-1135) y, con apenas una variación mínima —[¿Os gustaría escuchar cómo estos caballeros / se separaron del regio caballero? (*loc. cit.*)]—, logra no solo memorizar, enlazar y cautivar, sino dotar de un matiz dramático adicional, trascendente, a un episodio que —como el mismo juglar lo anticipó— se anunciaba con una gran carga emocional.

Construcciones como las citadas, y otras semejantes, nos recuerdan que «nous sommes en plein style oral, dont, en effet, la reprise d'un thème menant à des variations sur ce thème est un des traits fondamentaux» (Rychner, 1955, p. 85). Pues el *recommencement* es una de las técnicas más empleadas por los profesionales de las artes destinadas a ser interpretadas en público; es un recurso oral para una ejecución artística también oral.

Conforme la tradición de la épica fue avanzando y robusteciéndose, especialmente cuando algunos cantares se pusieron, en diferentes versiones, por escrito, podemos observar una especie de convivencia, y transición, entre gestos de carácter oral y otros de cariz completamente escrito. Recordemos brevemente, antes de seguir, que las versiones que conocemos de los cantares, *e. g.* la *Chanson de Roland* del manuscrito de Oxford, más que ser bases de una tradición, son cumbres. Veamos ahora los siguientes versos de la *Chanson*: «Ki puis veïst Rollant e Oliver / de lur espees e ferir e capler! / . . . Cels qu'il unt mort, ben les poet hom preiser: / *il est escrit es cartres e es brefs, / ço dit la Geste, plus de ·III· milliers*<sup>20</sup> (CR, vv. 1680-1685)<sup>21</sup>. El verso 1680 todavía lo podemos ver dentro de la dinámica gestual de una *performance*, como parte de la vinculación de la audiencia. Y se justifica, además, por su ubicación en el poema, en un episodio enérgico de contiendas bélicas. Sin embargo, los versos siguientes se inscriben en una dinámica textual pues, aunque en una realización vocal la referencia a una gesta ya escrita se plausible y surta un efecto artístico, esta tiene su origen en un ambiente de cultura letrada, mediado por la escritura, y su amplitud estética se alcanza en un contexto de oralidad segunda, como hemos planteado antes.

Todas las relaciones ejemplificadas hasta ahora —entre intérpretes, audiencia, compositores, y ahora con un nuevo protagonista: los copistas— se encuentran en el uso que cada una hace de la gramática en movimiento del romance, y posibilitan que se cree un «*interdiscurso* poético en el sentido en que se habla de *intertexto*: una red memorial y verbal,

<sup>20</sup> El subrayado es mío.

<sup>21</sup> «¡Quién viera entonces a Roldán y a Oliveros golpeando y cargando con sus espadas! . . . Se pueden calcular los que ellos han muerto: dice la Gesta que está escrito en documentos y en cartas que fueron más de cuatro mil.»

desigualmente tupida, pero cuyo objetivo es encerrar dentro de sus hilos el habla entera de una comunidad» (Zumthor, 1989, pp. 236-237). Aclaremos, entonces, para continuar, dos puntos que considero pertinentes en lo relacionado a la creación de un cantar de gesta.

Primero: un cantar de gesta no es una obra espontánea fruto únicamente del genio del trovador que la interpreta; asimismo, tampoco es una obra acondicionada estrictamente a la prescripción literaria de un *scriptorium*. La obra del cantar —al menos la versión que ha llegado a nuestros días y podemos estudiar con ciertas salvedades— es el resultado del encuentro poético entre las actividades de ambos profesionales de la literatura. López E. (1979) las llama *especies poéticas*, y las caracteriza de la siguiente manera, comenzando con la del juglar: «la especie poética que crea la obra valiéndose de la palabra recitada, que se había de interpretar en voz alta y apoyándose en un ritmo, reforzado por la salmodia y por los instrumentos musicales, ante un público oyente» (pp. 320-321); y la proveniente de la comunidad letrada eclesial: «la especie poética que, independientemente de que se comunicase en voz alta, tuvo en cuenta una configuración que iba a parar, en último término, a la literatura escrita, de acuerdo con el fondo etimológico de la palabra *letra*» (*op. cit.* 321). La intervención de un copista —posiblemente creador también—, como también concluye López (1979), viene a ser una fijación esporádica y episódica.

Segundo: ambas poéticas confluyen en la creación del cantar de gesta. Sin embargo, como ya lo anotamos antes, la escritura será, para la interpretación del juglar, algo accidental; mientras que, para el clérigo de alguna escuela palatina, será fundamental. No es extraño, y ya lo hemos confirmado con el espíritu de la *oralidad mixta* durante la Edad Media. Ahora, el hecho de que convivan y se construyan mutuamente un *texto escrito* —del copista— y un *texto oral* —del juglar— no entorpece ni anula el conjunto de características que los enmarca en el *estilo oral*. Ambas partes utilizarán los recursos lingüísticos, históricos, literarios, de su entorno *mixto*, para constituir la obra del cantar. De la misma manera en que un clérigo puede tomar elementos propios de la «cultura profana» para componer su obra «más piadosa», un trovador puede tomar elementos de la «cultura letrada» para acompañar su composición «popular».

Esta cultura letrada, característica de los monasterios y escuelas de palacio, es, ante todo, de profunda herencia latina y especial influencia germanorrománica. Podemos establecer su origen hacia el siglo VIII con el llamado renacimiento carolingio (Riché, 1999); con el que se llevaron a cabo reformas que fueron más allá de los asuntos eminentemente eclesiásticos —como parte de la renovación de la iglesia franca— y alcanzaron, *e. g.*, los literarios, culturales y artísticos. Mencionaré algunas transformaciones producto de este renacimiento que considero relevantes al respecto de este acápite: la reforma al plan de estudio clerical tuvo su resolución

en la forma del *Trivium et Quadrivium*; el latín (medieval) se estandarizó tanto en su pronunciación como su gramática, y se unificó el sistema de escritura —para el latín y muy pronto las lenguas romances— en la forma de la minúscula carolingia —aún en convivencia con la anterior caligrafía uncial.

El interés, el estudio y la revitalización de la literatura latina, tanto pagana como cristiana, se propagan en todos los dominios de Carlomagno. Esto se lleva a cabo, principalmente, con el propósito de proveer a los monjes exégetas y predicadores con los recursos necesarios para interpretar y difundir correctamente las Escrituras. Se fundan nuevos monasterios y se crean escuelas para este fin. La educación, además, no se restringe a la formación monástica; varias escuelas reciben e instruyen a laicos vecinos en el conjunto, si no de todas, de algunas de las artes liberales. Este espíritu de transformación cultural sería vital para el redescubrimiento de varios *auctores* latinos, para la conservación y difusión de sus obras, y, en consecuencia, para la formación de las literaturas románicas.

El plan renovador del Emperador fue un éxito, y pudo sobreponerse a las crisis geopolíticas de los siglos IX y X. La actitud cohesiva de Carlomagno frente a la formación intelectual de sus súbditos llevó —en sus días y en los de quienes le sucedieron— a que hubiera «una oferta excesiva de intelectuales, que fueron absorbidos, en su mayoría, por las cortes feudales de Francia e Inglaterra» (Curtius, 2017, p. 550). En cada monasterio, o escuela episcopal, se designaba a un letrado proveniente de la academia palatina para liderar, preservar y expandir su labor educativa. También se dotaba a cada escuela con todos los implementos que un *scriptorium* requería para llevar a feliz término sus actividades. Destacan, con un especial apogeo en el siglo XI, los monasterios y *scriptoria* de: Saint-Martin de Tours, Saint-Denis, París, Auxerre, Liège, Fulda, Lyon, Orléans, Aix-la-Chapelle, Utrecht, Cambrai, Laon, Ratisbonne, Pavie, Milan, Vérone, Gérone, Saint-Gall, y Murbach (Riché, 1999, pp. 103-110). Los intelectuales y directores de estos centros de estudios establecerán una dinámica de sucesión que les permitirá garantizar, de alguna manera, la continuidad en la dirección del proyecto renovador. Pronto los alumnos de Alcuino de York, *e. g.*, en la escuela palatina o en la de Tours, serán los directores de otros centros prestigiosos, como Rabano Mauro en la abadía de Fulda.

«La Renaissance carolingienne n'est pas le retour à la tradition de l'école antique», dice Pierre Riché, «c'est un mouvement créateur. Grâce aux institutions établies et à l'équipement culturel mis en place, les bases de la culture européenne sont fondées et le sont solidement» (Riché, 1999, pp. 117-118). Nos encontramos entonces ante un momento trascendental para la literatura medieval: se sientan las bases de la *doctrina literaria*, el *litterarum magisterio*, que encontraría un terreno fértil en esta concentración de intelectuales y en la proliferación de los

*studii* y los *scriptoria* palatinos, monacales y catedralicios. Y ese movimiento creador tendrá frutos no solo en los eruditos campos de la retórica, la gramática o la exégesis bíblica, sino también en diferentes expresiones literarias que más tarde volverían a circular en Europa. Me refiero, claro, a la épica, que se beneficiará de este terreno fértil en la forma de los cantares de gesta.

Lo anterior resulta más uniforme para el caso de Francia; sin embargo, el panorama será más diverso en la península ibérica. Los intercambios culturales entre los reinos cristianos del norte de la península con al-Ándalus y el imperio carolingio fueron constantes y fructíferos. «Voyageurs, commerçants, pèlerins permettent l'échange de produits et de manuscrits» entre las cortes de los reyes, emires y califas; también varios refugiados o residentes mozárabes «... apportent non seulement des œuvres d'auteurs anciens, mais de chroniques qu'utilisent les chroniqueurs asturiens» (Riché, 1999, p. 85). Ambos, al-Ándalus y Francia, se interesarían culturalmente por el otro; tal vez siempre inmersos en una dinámica de poder, de dominación, pero también en una profundamente humanista.

Recordemos que el siglo VIII es también el «siglo de oro» de los sarracenos; en todos los niveles en los que un siglo pueda ser dorado: geográfica, territorial y militarmente; política, económica, cultural y literariamente. La península vive en un sincretismo cultural —basado en una organización religiosa— y un ambiente plurilingüe que no solo permite la expresión artística y literaria de los diversos grupos que la habitan —principalmente musulmanes, cristianos y judíos— sino que las potencia e invita a nutrirse entre sí. La política de bilingüismo del califato y la protección que ofreciera a los cristianos y judíos —con su debido impuesto— también resultaría en la consolidación de saberes si no únicos sí muy particulares de la península; como los conocimientos en música, aritmética, astronomía y medicina —introducidos por los musulmanes—, o los estudios y comentarios al *Antiguo Testamento*, como al *Nuevo*, medicina y agricultura —introducidos por los judíos—, que les valdrían constantemente el interés y aplauso del imperio carolingio (Riché, 1999).

La influencia de las políticas educativas francesas llegaría a los monasterios establecidos en el sur de Francia, de inspirada tradición visigótica, como los del reino de León y Navarra. De estos incipientes *scriptoria* podemos destacar el del monasterio de Santa María de Ripoll. Más adelante, conforme avanzara la Reconquista, nuevos monasterios se fundarían, o restaurarían, en los antiguos territorios musulmanes. Podemos destacar también, cómo no, los *scriptoria* de los monasterios de San Pedro de Cardeña, San Millán de la Cogolla y Valeránica, en Castilla; y Távara, Albares y San Miguel de Escalada, en León. También en estos

---

monasterios, fruto del sincretismo cultural, florecería el destacado arte mozárabe medieval de sus manuscritos iluminados.

Finalmente, para adentrarnos en las artes poéticas medievales concernientes al cantar de gesta, acordemos que el estudio de los procedimientos compositivos —en este caso los relacionados al lamento— utilizados en los cantares seleccionados — *CR*, *CG*, *Roncesvalles* y *PMC*— se hará a partir de la ya explicada estética de la oralidad, el estilo oral. El enfoque, como vimos, considera las poéticas vocales y escritas como fundamentos recíprocos, no excluyentes, de un cantar de gesta románico.

## 2. Fabló Mio Çid bien e tan mesurado: Artes poéticas medievales

En los acápites anteriores vimos cómo el arte realizativo de los juglares, que actualiza y moviliza la voz de una comunidad, produce diferentes efectos en la audiencia; efectos que van más allá de los límites de una comunicación, oral, mediada por un sistema gestual vocal-corporal. Consideremos entonces los aspectos técnicos —retóricos, poéticos y performáticos— que acompañan y construyen las intenciones y efectos patéticos en los cantares de gesta estudiados. Para ese propósito seguiremos la recomendación que hace Edmond Faral (1924) en el prefacio de su formidable obra *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*:

Pour traiter de l'art d'écrire selon une méthode véritablement historique, il faut partir, non pas de notre système esthétique actuel, mais de celui qui dominait les contemporains de l'œuvre . . . et en rendre compte conformément à la réalité, doit emprunter ses principes directeurs non pas, comme on l'a trop fait, à des théoriciens modernes . . . mais, si on le peut, aux théories qui prévalaient pendant le XI<sup>e</sup> et le X<sup>e</sup> siècle. (Faral, 1924, p. XII)

Afortunadamente, podemos hacerlo. Ahora bien, para los propósitos teóricos de este estudio, conviene tener en cuenta los rétores medievales que presenta Faral en tanto que hicieron parte, de alguna manera, de los planes de estudio de la época y, por supuesto, permitirán una mejor aproximación a las obras. Nombres como Matthieu de Vendôme, Geoffroi de Vinsauf o Jean de Garlande, no nos serán ajenos. Estas figuras llegarán a establecerse como *auctores* para la enseñanza retórica, especialmente, de los monasterios y universidades medievales. No obstante su prestigio, estos rétores permanecerán a la sombra de los *auctores* canónicos para la formación en el *ars dicendi*, autores de la talla de Virgilio, Horacio y Ovidio, *e. g.* Sin embargo, como se verá, esta no será la guía completa para la interpretación de los cantares.

Las artes poéticas medievales, base de la comprensión de la literatura como un proceso de creación absoluto, se fundamentan especialmente en lo que se ha denominado «. . . como *retorización* de la Poética o *poetización* de la Retórica» (Garrido, 1996, p. 17), en tanto que ambas se convierten en un único paradigma bajo el nombre de *Poetica* o de *Ars Poetica*. Entonces hablar de *artes poéticas*, o solo de *poética*, es equivalente a hablar de *retórica* y de *artes retóricas* —o *ratione dicendi/ars dicendi*—, como lo apunta Roland Barthes:

La fusión de la retórica y la poética está consagrada en el vocabulario de la Edad Media, en el cual las artes poéticas son artes retóricas, cuando los grandes retorizadores (*rhétoriqueurs*) son poetas. Esta fusión es capital, porque está en



el origen mismo de la idea de literatura . . . la retórica se identifica no con los problemas de «prueba» sino de composición y de estilo. (1993, p. 94)

Por supuesto, esta unión de poética y retórica se da entendiendo ambas disciplinas desde su fundamentación aristotélica. Recordemos también que «l'enseignement des arts poétiques, qui ne brille pas par l'envergure des conceptions, paraît avoir agi précisément par ce qu'il contenait de plus superficiel et de plus mécanique; mais ç'a été une action très réelle, dont la littérature porte les marques» (Faral, 1924, p. 60); aspecto notable de la normalización de las disciplinas que desembocó en diversos manuales o retóricas —como también lo expone Edmond Faral (1924)— en donde se disponen recursos, recomendaciones y, sobre todo, reglas para componer diversas obras —entre las que destacan, claro, las versificadas de temas variados, los discursos, las historias, las vidas, etc. Serán equivalentes aquí, por lo tanto, *poetica*, *ars poetica*, *ars rethorica* y *rethorica*; y entenderemos a la *poetica* desde su sentido etimológico que, además, se corresponde con el aristotélico: la *poetica*, en latín, viene del griego *ποιητική*, *poietike*, adjetivo que se forma a partir del verbo *ποιέω*, *poieo*; de tal suerte que la *poetica* reúne en sí, sin restricción formal o normativa, los asuntos y procedimientos propios y relacionados a la creación, producción, transformación, composición, invención, disposición, modificación y recepción en el proceso creativo del *hacer* y del *transformar en ser* en las artes y la literatura. Se trata de dotar de corporalidad una esencia, una idea; de representar la imagen existente mas no vista, figurada; es, en últimas, el acto supremo de creación: *et facta est lux*.

Tomaremos entonces una aproximación desde la retórica aristotélica, pues se constituye en una influencia fundamental de las artes retóricas medievales<sup>22</sup>. También nos aproximaremos desde la obra del latino Macrobio en tanto que este, además de ser también un *auctor*, en sus *Saturnales*, hace una amplia caracterización del uso del discurso patético en la *Eneida* de Virgilio; además, presenta una sistematización de los recursos retóricos empleados por el poeta y hace un estudio comparado entre la épica latina y su referente griego intrínseco: la épica homérica. Virgilio, gran imitador de Homero y lector de Aristóteles y los grandes rétores

---

<sup>22</sup> Si bien se considera que la obra de Aristóteles se descubre de forma más bien tardía en la Edad Media, cristiana y occidental, esto solo aplicaría al conjunto total de su obra —especialmente a la *Retórica* y la *Poética*— y en su idioma original. Este descubrimiento lo tendrán gracias a los filósofos árabes y mozárabes, que ya conocían la obra del filósofo desde hace varios siglos —Aristóteles será un pilar importante para la teología islámica primitiva. Aunque no se conozca del todo, y de primera mano, la obra retórica de Aristóteles, por ejemplo, durante el periodo de composición de los primeros cantares de gesta medievales, está claro que los planteamientos esenciales de su pensamiento lógico, dialéctico y metafísico ya eran ampliamente conocidos gracias a las traducciones, refundiciones y reinterpretaciones de diversos filósofos y tratadistas tardorromanos y medievales —en latín y griego. Esenciales son las versiones de Plotino, Porfirio y Boecio, *e. g.*, y las referencias del mismo Macrobio, que trataremos en este estudio. Por lo tanto, tomar a Aristóteles desde sus obras originales no supone una contradicción a la metodología planteada al inicio y que sigue a Faral.



grecolatinos, comprendió un concepto que en el siguiente acápite ampliaré: en toda epopeya debe haber *pathos*. Homero así lo hizo en sus poemas y así lo prescribió Aristóteles; Virgilio lo entendió y lo hizo también; Macrobio lo supo, lo estudió y sistematizó; ambos son referentes, *auctores*, canónicos para la Edad Media; son modelos para la épica medieval latina y, en parte, para la románica. Y, a partir de ellos, en conjunto con las obras a estudiar, podremos acercarnos a la comprensión, desde su aspecto compositivo principalmente, del lamento en la épica medieval románica.

### 2.1. *Studia litterarum*: Aristóteles

Definamos dos conceptos primordiales para este estudio: el lance patético aristotélico y el *pathos*, *πάθος*. Entenderemos al *pathos* como la *pasión*, es decir, como una afectación impetuosa del alma, del espíritu, *ethos*, provocada mediante una intencional organización discursiva, *logos*. Esta *pasión* no implica, *per se*, un *sufrimiento*; aunque la mayor parte de los ejemplos y prescripciones a citar lo involucren. Al ser una afección del alma, el *pathos* puede producir cualesquiera de sus pasiones —*πάθη*, *pathe*— en quien sea objeto de su provocación. Su relevancia retórica reside en que es por medio de las *pathe* que una persona —oyente— puede modificar su opinión, su juicio y estado de ánimo, claramente, frente a una situación concreta. Situación que, además, le fue puesta «en frente», artísticamente, poéticamente, por el orador (Aristóteles, 2002). Aristóteles habla de siete pasiones; sin embargo, resulta más conveniente para este trabajo recurrir a la clasificación habitual establecida durante la Edad Media que enumera once pasiones atribuibles a dos apetitos fundamentales —esto claramente también es de origen aristotélico—, a saber: el concupiscible y el irascible. Al primer grupo pertenecen el amor, la concupiscencia, el placer y la alegría, el odio, la aversión o huida y el dolor o tristeza; al segundo: la esperanza o deseo, la desesperación, la audacia, el temor y la ira (Serés, 2019, p. 69). Si bien de entrada podríamos darle a las once pasiones igual importancia, es necesario recordar, como lo expone Guillermo Serés (2019), que los filósofos medievales siempre privilegiaron las pasiones irascibles pues consideraban que eran «mejores que las del concupiscible porque permitían que el hombre superara los obstáculos que se interponen entre él y el bien, especialmente la esperanza y la audacia, “que son las pasiones que permiten lograr el bien futuro y arduo”» (p. 71). Esta concepción, sin ir tan lejos y sin ejemplos textuales, la podemos comprobar en el *PMC*.

La pasión, dice Aristóteles, no es menos humana que la razón. Pasión y razón no son tan extrañas ni disímiles entre sí: «El *pathos* no es distinto del *logos*; es esencialmente el mismo órgano del alma el que desea o se arrepiente, se aíra o teme» (Serés, 2019, p. 268). Comparten

la misma sede, simultánea o alternativamente: el alma. Ambos son, como intuimos y comprobaremos, excitables por medio de la palabra, de la palabra deliberada y poéticamente compuesta. Esta noción será conocida y aprovechada —con diferentes matices y consideraciones— por juglares y copistas.

El *lance patético* es, entonces, como parte constitutiva de la epopeya, una *acción* que provoca una *pasión* en el oyente con el objetivo de mover su *espíritu*, y por tanto su *pensamiento*, hacia otra acción u otro pensamiento, como fruto de la contemplación artística en la que participa —«Y por medio de los oyentes, siempre que a pasión son impulsados a influjo del discurso» (Aristóteles, 2002, p. 7)—. Es claro que una de las formas de alcanzar ese objetivo está en el espectáculo, en la realización física de los hechos que se cuentan; sin embargo, y como prescribe Aristóteles en su *Poética*, siempre será mejor cuando está en la estructura misma de los hechos, en la fábula; y esto es, al tiempo, en las palabras dispuestas para conmover el espíritu. Dice sobre la fábula: «debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece. . .» (Aristóteles, 1999, p. 173). Luego, antes de describir algunos acontecimientos que pueden conmover potencialmente el alma, añade: «Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos» (*op. cit.*, p. 174). Así las cosas, el filósofo le recomienda al poeta compositor de una epopeya —claro, o de una tragedia— que recurra al lance patético como forma efectiva de persuadir al oyente hacia una pasión específica para modificar una postura de este frente al mundo; además recomienda enfáticamente que lo construya a través de una sólida organización lingüística que movilice el *pathos* a través del *logos*. Veamos ahora un ejemplo.

En la *CR* se le ha asignado la retaguardia a Roldán y el ejército parte hacia los Pirineos, Carlomagno sostiene un breve diálogo con el duque Naimón en el que este le pregunta por su pesadumbre. Cuando el emperador responde con «Si grant doel ai, ne puis müer ne·l pleigne: / par Guenelun serat destruite France» (*CR*, vv. 834-835)<sup>23</sup> está, en primer lugar, exteriorizando y nombrando su dolor, hecho que ya se constituye como un lance; en segundo, está produciendo una agnición para el duque y, de paso, para los presentes que escuchan sus palabras en boca del juglar. Después de su sentencia sobre el destino de Francia se nos revela cómo el emperador conoce este hecho: se debe a una visión angélica que tuvo la noche anterior y, claro, también esta se configura aquí como una agnición. Recordemos brevemente, antes de continuar con los efectos de las palabras del emperador, que la agnición también puede formar

---

<sup>23</sup> «Tengo una pena tan grande que no puedo evitar el lamentarla: Francia será destruida a causa de Ganelón».

parte constitutiva de la epopeya y se entiende como «. . . un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio» (Aristóteles, 1999, p. 164). Este tipo de hechos no le son ajenos al emperador a lo largo del cantar; y también los experimenta el Cid del *PMC*. Consideremos, entonces, los efectos de las palabras reveladoras de Carlomagno en la tirada LXVIII: primero, estas lo mueven a él mismo al llanto y la congoja (v. 841); segundo, el estado del emperador y la revelación del infortunio hacen que cien mil francos sientan ternura por él y miedo por Roldán (vv. 842-843); finalmente, nos enteramos —confirmamos nuevamente, mejor— de la traición de Ganelón y cómo el ejército sarraceno ya ha emprendido la marcha (vv. 844-ss.). Los tres efectos se configuran como lances patéticos pues movilizan determinadas pasiones a través de las palabras que conforman los hechos: Carlomagno llorando invita al llanto; cien mil soldados conmovidos y aterrados mueven a emociones del mismo tipo; la traición y el avance enemigo pueden mover a la ira y la incertidumbre. Los tres son formas de movilización patética y de preparación performática, si queremos llamarla así, pues en las próximas tiradas comenzará la batalla que, desde la primera palabra en salir de la boca del juglar, se ha esperado ansiosamente.

Hagámonos una pregunta, tal vez inocua, pero necesaria, para continuar: ¿cómo puede experimentar un asistente a la *performance* de un cantar de gesta las *pathe* que el juglar quiere provocar a través del lance patético que elabora con sus *logoi*? La respuesta está en los procesos de aprehensión de conocimiento que Aristóteles, si bien les da importancia y definición, califica de inferiores: experiencia, sensación y percepción. Gracias a esos tres procesos el asistente puede *moverse patéticamente*. Yo añadiré un cuarto proceso en un momento y expondré el elemento que transversaliza todos los anteriores; primero vayamos con estos: «En términos aristotélicos, sentir es de hecho recibir, o sufrir, a través de los cinco sentidos exteriores . . .» (Serés, 2019, p. 48), esto es bastante claro y más bien esperable, además lo veíamos en la *CR* hace un momento; sin embargo, falta un elemento para completar ese *sentir* aristotélico; me refiero a «. . . la imaginación o fantasía, capaz de producir incluso la imagen del objeto sensible sin la contribución inmediata de los sentidos» (*op. cit.*, p. 49). La *φαντασία*, *phantasia*, completa los procesos; si hay percepción y sensación, hay imaginación; si está cualquiera de ellas, hay experiencia. Las *imágenes*, producto de la imaginación a través del *sentir*, son las *phantasmata*. Aristóteles las considera como resultado del conocimiento a través del *pathos*; y, no por ser productos de la *phantasia*, carecen de la trascendencia otorgada a otros productos, especialmente los alcanzados a través del *logos*. Recordemos, con especial énfasis para este trabajo, que *pathos* y *logos* no se subordinan, sino que se complementan en la misma sede que comparten, el alma. Al respecto de las *phantasmata* dice Aristóteles (2002) en la *Retórica* que

es «necesidad que todas las cosas placenteras o sean presentes en el sentir o pasadas en el recordar o futuras en el esperar» (p. 48), y finaliza al referirse a los oyentes que, «en efecto, sienten las cosas presentes, y recuerdan las pasadas, y esperan las futuras» (*loc. cit.*). Esta forma de conocimiento —recordémoslo para el caso de los cantares de gesta más adelante— también le permite a una persona experimentar una pasión con la intensidad de estarla percibiendo, mas con la seguridad de no sentirla completa y realmente. Se puede comprobar la utilidad de algo, que pueda ser útil, sin sentir la pena de comprobarlo (*op. cit.*).

¿Qué elemento puede transversalizar, entonces, la experiencia, la percepción, la sensación y la imaginación en el contexto de la épica medieval románica, especialmente en la composición e interpretación de un cantar de gesta? La respuesta la hemos tratado, por fortuna, desde el comienzo, y también se ha establecido como un concepto fundamental en los marcos teóricos que he expuesto y, con más claridad, en las mismas citas de las obras literarias. Me refiero, cómo no, a la voz, la *φωνή* (*phone*): «A grandes voces llama el que en buen ora nasco: / “¡Feridlos cavalleros, por amor de caridad! / ¡Yo só Ruy Díaz, el Çid, Campeador de Bivar!”» (*PMC*, vv. 719-721). La voz es el vehículo y la herramienta principal por la que los cantares de gesta, en tanto que disposiciones poéticas de la épica, crean, transforman y transmiten el *logos* mediante lances patéticos. El carácter vocal de estas composiciones implica también uno ontológico: ¡*Yo só Ruy Díaz!* no solo es un grito de batalla y una enseña, también es el testimonio vital del Cid y el *phantasma* de la batalla que se libra; sus palabras y las palabras del juglar son las *phantasmata* del sentir castellano hecho presente en el momento de la recitación. No es solo la revisión de una historia, es su actualización, su revitalización: es la *mise en présence* del espíritu comunitario que se canta. La vuelta al *ethos* inmortal común. Aquí también reside la importancia de la percepción aristotélica y, como veremos, del uso extendido de la prescripción de la *phantasia* para la épica, desde Virgilio a los cantares de gesta románicos, pues gracias a ella podemos ver los reflejos universales de las emociones y los caracteres humanos a través de las formas particulares en las que los poetas nos las presentan, pues:

Cuando alguna de las percepciones sensibles hace alto en el alma, nace en ella el primer comienzo de una representación universal. La percepción apunta, es cierto, a algo individual, por ejemplo, a que el hombre que está ahí es Calías, pero el contenido de la percepción es lo universal, ‘hombre’. Una y otra vez ocurre que se hace alto en medio de las percepciones sensibles, hasta que aparece lo universal e indivisible. (Düring, 2005, p. 177)

El hombre que está ahí es el Cid o Roldán, pero el contenido, la esencia de la representación que se percibe, es el universal de «hombre». Vemos a Carlomagno llorar por la

muerte de Roldán, pero el universal de fondo es el llanto, el dolor ante la pérdida del ser querido, la inevitabilidad de la muerte. Vemos a Roldán cumpliendo todos los preceptos de un *bel morir* cuando su hora ha llegado, pero es el universal del morir cristiano y la promesa de la salvación lo que se está representando ante los espectadores.

## 2.2. *Studia humanitatis*: Macrobio

En las *Saturnales* Macrobio aborda, de manera similar mas no equiparable, el estudio retórico de su epopeya nacional, como lo hiciera antes su contraparte griega con Homero. A diferencia de Aristóteles, que analiza y prescribe los elementos compositivos de una obra épica a partir del primer exponente del género, Macrobio puede hacerlo desde el lugar de la tradición. En este punto ya no solo se conocen las obras épicas homéricas y los tratados de Aristóteles, sino que se conocen más obras y más estudios sobre el género. Macrobio puede entonces estudiar su épica, en este caso claramente se trata de la *Eneida* de Virgilio, y compararla con su referente anterior, con su modelo: la épica homérica. De esta manera, a través de ese estudio comparado y minucioso, el rétor latino logra sintetizar con pericia los estilos virgilianos, sus temas y fórmulas; logra también —mediante el estudio de las concurrencias— sistematizar los recursos que utiliza el poeta para componer su obra. No nos detendremos en los procedimientos empleados por Macrobio para determinar y exponer el estilo virgiliano, por ejemplo a través de la comparación lineal griego-latín de pasajes del poema, o de la inclusión de helenismos crudos en su obra. Para los efectos de este trabajo nos interesa especialmente el *Libro IV* (Macrobio, 2009, pp. 307-339) de las *Saturnales* que versa sobre el patetismo en la épica grecolatina, y algunos apartes del *Libro V* (*op. cit.*, pp. 341-451) que va de los estilos de elocuencia empleados por Virgilio.

Recordemos brevemente, antes de continuar, que la importancia de esta obra de Macrobio, y del autor mismo, reside en la posición que ocupó como *auctoritas* en la enseñanza tardorromana como medieval (Mesa, 2009, p. 61). Su influencia puede rastrearse en obras de autores de la escuela carolingia, como en Remi d'Auxerre o Adelardo de Corbie; y más adelante, aun con el desplazamiento de la filosofía neoplatónica dentro de la escolástica, se podrá evidenciar en Juan de Salisbury, Alberto Magno y Tomás de Aquino (*op. cit.*, p. 62). De Macrobio se conocen tres obras con seguridad (*op. cit.*, p. 13-14): *Saturnales*, *De differentis et societatis Graeci et Latini verbi* y *Commentarii somni Scipionis*<sup>24</sup> —la más estudiada y difundida del autor.

---

<sup>24</sup> A este tratado filosófico, muy popular durante la Edad Media, harán referencia varios de los rétores que trae Edmond Faral (1924) en *Les arts poétiques...*

El comienzo del *Libro IV* de las *Saturnales* de Macrobio nos ilustra las dinámicas retóricas habituales dentro de los *studia humanitatis* y las actividades exegéticas de las escuelas medievales; tanto en su aspecto compositivo como imitativo: «En primer lugar indagemos qué se preceptúa en el arte retórica sobre tal tipo de dicción», en referencia al discurso patético, y continúa: «Pues conviene que la oración patética se dirija hacia la indignación o hacia la misericordia. . .» (Macrobio, 2009, p. 309). Hasta aquí, *nihil novum*; continúa con la línea aristotélica. Luego puntualiza —antes de comenzar con el despliegue de procedimientos junto con sus ejemplos virgilianos— que no solo las frases breves, y airadas, constituyen un efecto patético, sino que es necesario que el *pathos* esté presente, y sea movilizado, en todo el discurso que se compone con este fin (*op. cit.*, p. 310). Ahora, antes de adentrarnos en los procedimientos macrobianos aplicados a la épica medieval románica, consideremos una innovación, o precisión, trascendental que hace Macrobio con respecto a la construcción del discurso, y lance, patético. Me refiero al dinamismo y la versatilidad de recursos lingüísticos, poéticos, con los que se puede producir el efecto patético.

Está claro, como ya lo observaba Aristóteles, que a través de la enseñanza de los hechos a los espectadores, hechos producidos para mover las *pathe*, se alcanzaba este efecto; mas esta consideración se centra principalmente en las acciones, incluso en las emociones. Es decir, se basa de forma restrictiva al quehacer humano mediatizado por la exteriorización de un fenómeno interior: el pensamiento, el sentir, el hacer. Y la atención del poeta compositor se centra así, usualmente, solo en dotar de patetismo a las palabras, y al ordenamiento de estas, que vayan directamente relacionadas al evento patético. Sin embargo, lo que nota Macrobio en Virgilio, principalmente, y en Homero, marginalmente, es que el *pathos* puede ser inducido en el espectador a través de recursos y composiciones que van más allá de su inmediata dimensión, interior o exterior, humana. *I. e.*, que a través de una sólida configuración patética, una sólida elaboración discursiva con los adecuados preceptos retóricos, las pasiones pueden ser inducidas a través de: lugar, tiempo, causa, modo, materia, recuerdos, voces, e implicaciones (Macrobio, 2009, pp. 311-ss.). Con esta última precisión, consideremos, pues, los procedimientos del rétor latino, ejemplificados a través de los cantares de gesta que estudiamos.

*Ironía*: «“Hya vos ides, conde, a guisa de muy franco, / en grado vos lo tengo lo que me avedes dexado”. . .» (*PMC*, vv. 1068-1069). Puesto que se expone algo diferente a lo expresado, como lo vemos en la despedida del Cid al vencido conde Berenguer. La ironía, sobre todo aplicada al humor, será un recurso habitual en el *PMC* pues su uso también está destinado al aligeramiento de la situación peligrosa o del mal presagio. También a demostrar, por contraste sarcástico, la superioridad de un personaje frente a otro: «“¡Acá torna, Búcar! Venist d’alent

mar, / verte as con el Çid, el de la barba grant, / saludarnos hemos amos, e tajaremos amista[d].”» (PMC, vv. 2409-2411).

*Hipérbole*: «“Ore avez vus mesdit, / Car il nen est nez ne de sa mere vis, / Deça la mer, ne dela la Rin, / N’en la crestienté, n’entre Arabiz, / Mielz de mei ose grant batalle tenir. . . .”»<sup>25</sup> (CG, vv. 80-84). Es la más natural y común a la épica y puede encontrarse como compañera de otros recursos retóricos. Sus ejemplos son abundantes.

*Ecfónesis*: «“¡Dios, qué buen vasallo! ¡Si oviesse buen Señor!”» (PMC, v. 20). Pues expresa, de manera exclamativa, un movimiento del alma, ya en forma de pensamiento o de emoción ante una situación presentada patéticamente. «“¡Firidlos, cavalleros, todos sines dubdança, / con la merçed del Criador nuestra es la ganancia!”» (PMC, vv. 597-598).

*Argumentum a minore*: «“Mas, ¿quién aconsejará este viejo mesquino / que finca en grant cuyta [con moros en periglo?]”» (Roncesvalles, vv. 5-6). Pues, aun sabiendo de su poder y jerarquía, Carlomagno se disminuye en varias dimensiones. La mayoría de las veces ocurre fruto del dolor. También es un recurso empleado para enseñar, o intentar demostrar, la impotencia de alguien frente a una situación, o persona, concreta. Por ejemplo aquí: «“Franche meisné, que purrun nus devenir? / Cuntre un des noz ad ben des lur mil. / Ki ore ne s'en fuit, tost i purrad mort gisir; / Alum nus ent tost pur noz vies garir.”»<sup>26</sup> (CG, vv. 192-195).

La ira, la *hybris*, requiere, según la prescripción de Macrobio, de una mayor diversificación de sus figuras y expresiones puesto que al ser «. . . una locura breve, no puede mantener un solo sentido al expresarse» (Macrobio, 2009, p. 313). También, recordemos, el patetismo suele inducirse a través de la compasión y la misericordia —en términos aristotélicos y macrobianos respectivamente. Dentro de la misericordia vemos:

*Edad*: busca mover el *pathos* a través de las caracteres propios de la infancia, juventud, adultez y vejez. Como es sabido, estos recursos terminan combinándose y producen nuevos *topos*, como el conocido verso 40-ss. del PMC que expone un *puer senex*: «Una niña de nuef años a ojo se parava: / “¡Ya Campeador, en buen ora çinxiestes espada! / El rey lo ha vedado, anoch d’él entró su carta. . . / Çid, en el nuestro mal vós non ganades nada”. . .» (PMC, vv. 40-47).

*Fortuna*: «Ayudól’ el Criador, el señor que es en el cielo. / Él con todo esto priso a Murviedro; ya vié Mio Çid que Dios le iva valiendo.» (PMC, vv. 1094-1096).

<sup>25</sup> «Habéis mentido, dice Vivién, pues no ha nacido ni salido del vientre de su madre, ni de este lado del mar ni más allá del Rin, ni en la cristiandad ni entre los árabes, aquel que se atreva a sostener una gran batalla mejor que yo. . .» (CG, 1997, p. 70).

<sup>26</sup> «Nobles mesnadas: ¿qué será de nosotros? Por uno de los nuestros, bien hay mil de ellos. Quien no huya ahora, podrá yacer muerto pronto. Vayámonos enseguida para salvar nuestras vidas» (CG, 1997, p. 74).



*Indignación:* «“Ne placet Deu”, ço li respunt Rollant, / “que ço seit dit de nul hume vivant. / ne pur paien, que ja seie cornant. . .”»<sup>27</sup> (CR, vv. 1073-1075).

También se induce al *pathos* por medio del desprecio, la debilidad y la desgracia: «“Ohi, Balçan, a quel tort t’ ai ocis! / Si Deu m’ ait, unc: nel forfesis, / En nule guise, ne par nuit ne par di. / Mais pur o l’ ai fait que n’ i munte Sarazin, / Franc chevaler par vus ne seit honi.”»<sup>28</sup> (CG, vv. 2164-2168).

*Locus:* muestras canónicas de este recurso son las ya mencionadas «Dulce Francia», «Noble Castilla», «Orange la ciudad», etc. Moverán especialmente el *pathos* aquellos lugares que posean un cariz simbólico, solemne y sagrado. Por ejemplo, la patria, la casa materna o paterna, el palacio o la iglesia. También lo harán los campos de batalla y las tierras conquistadas, o perdidas: «“Con vós conquís Truquía e Roma a priessa dava; / con vuestro esfuerço aryba entramos en Espayna. . . / adobé los cominos del apóstol Santiago; / non conquís a Çaragoça, ont me ferió tal lançada.”» (Roncesvalles, vv. 72-76).

*Tiempo:* «Carles li reis, nostre emperere magnes, / set anz tuz pleins ad estet en Espaigne. . .» (CR, vv. 1-2).

*Causa, motivo o razón:* «. . . el rey don Alfonso tanto avié la grand saña. / Antes de la noche en Burgos d’ él entró su carta. . . / que a Mio Çid Ruy Díaz que nadi nol’ diessen posada. . .» (PMC, vv. 22-28), y quien se la diese «. . . perderié los averes e más los ojos de la cara, / e aún demás los cuerpos e las almas» (*loc. cit.*).

*Modo:* «Morz est Turpin, le guerreier Charlun. . . / Li quens Rollant veit l’ arcevesque a tere»<sup>29</sup> (CR, vv. 2242-2246). Pues «es cuando digo: “murió a la vista u ocultamente”» (Macrobio, 2009, p. 323).

*Materia:* «es cuando digo [que murió] “con hierro o con veneno”» (*loc. cit.*). «E Reneward le feri del tinel, / Tut le bruse, mort l’ ad acraventé, / E le cheval li ad par mi colpé»<sup>30</sup> (CG, vv. 3020-3022).

Ambos, modo y materia, pueden conducir a la ira, la indignación o la compasión, según los elementos que se empleen para construirla. Este recurso también es utilizado a manera de *amplificatio* de un *pathos* ya expuesto, por ejemplo: «As vus Marsilie en guise de barunt. / Siet

<sup>27</sup> «No plazca a Dios —le responde Roldán—, que jamás haya hombre vivo que diga que por los paganos haya hecho sonar el cuerno. . .»

<sup>28</sup> «¡Ah, Balzán! ¡Cuán equivocado ha sido matarte! ¡Que Dios me ayude! Tú jamás hiciste mal, ni de noche ni de día. Pero si he actuado así es para que ningún sarraceno te monte ni para que puedas causar daño a ningún noble caballero» (CG, 1997, p. 148).

<sup>29</sup> «Ha muerto Turpín, el guerrero de Carlos. . . El conde Roldán ve al arzobispo en tierra.»

<sup>30</sup> «Renuard le golpea con la maza. Hecho pedazos le hace caer muerto y corta el caballo por la mitad» (CG, 1997, p. 175).

el cheval qu'il apelet Gaignun. . . / L'escut li freint e l'osberc li derumpt, / que mort l'abat seinz altre descunfisun. / Puis ad ocis Yvoeries e Ivon, / ensembl'od els Gerard de Russillun.»<sup>31</sup> (CR, vv. 1889-1896). De nuevo, la mejor manera de transmitir o generar patetismo está en la combinación de varios de estos procedimientos.

*Implicatio*: «. . . mais li quens Guenes iloc ne volsist estre: / quant le dut prendre, si le caït a tere. / Dient Franceis: “Deus! que pourrat ço estre?”»<sup>32</sup> (CR, vv. 332-334). Puesto que: «Calladamente incluso y como por medio de una delimitación del pensamiento, suele provocar el patetismo cuando el asunto que suscita la conmiseración no se dice a las claras, sino que se deja a la interpretación. . .» (Macrobio, 2009, p. 326). Este recurso será empleado frecuentemente en la épica medieval románica como recurso, además, performático, por parte de los juglares. Es lo que Garci-Gómez (1975) denominó como *casos oblicuos*, y que podemos encontrar con ejemplaridad en la *afrenta de Corpes* del PMC.

Finalmente, Macrobio agrupa bajo el procedimiento del *símil* —i. e. los asuntos semejantes que, por su parentesco, evocan el patetismo en la comparación— tres procesos más, de origen griego, así: ejemplo, parábola e imagen —*παράδειγμα* (*paradeigma*), *παραβολή* (*parabole*), *εἰκὼν* (*eikon*). *Ejemplo*:

«A, seignurs, pur amur Deu, merci!  
 A quei irrez en voz liz morir?  
 Ja veez vus les francs chevalers malmis  
 Tant cum il furent sains e salfs e vifs.  
 Ensemble od nus furent al champ tenir.  
 Asez savez que vus lur aviez pramis.  
 A home mort ne devez pas mentir.  
 Alez vus ent, e jo remaindrai ici  
 Ja n'en irrai, car a Deu l'ai pramis  
 Que ne fuierai pur creme de morir.»<sup>33</sup> (CG, vv. 590-599)

Pues funciona cuando se presentan, la mayoría de veces, causas dispares en las que se mueve a la indignación, sobre todo, o al orgullo.

<sup>31</sup> «He aquí a Marsil a guisa de barón. Monta el caballo que llama Gañón. . . Le rompe el escudo, le destroza la loriga y lo derriba muerto sin más estrago. Luego ha matado a Ivoire y a Ivón, junto con ellos a Gerardo de Rosellón.»

<sup>32</sup> «. . . pero el conde Ganelón hubiera querido no encontrarse allí: cuando debía cogerlo, se le cayó al suelo. Dicen los franceses: “¡Dios! ¿Qué podrá significar esto?”»

<sup>33</sup> «¡Ah, señores, por el amor de Dios, escuchadme! ¿Por qué queréis morir en vuestros lechos? Mirad a esos nobles caballeros destrozados. Mientras estuvieron vivos, sanos y salvos, estuvieron combatiendo junto a nosotros. Bien sabéis lo que les habéis prometido: no se debe engañar a un hombre muerto. ¡Ea, pues, idos! Yo no iré pues he prometido a Dios que no huiré por miedo a la muerte.» (CG, 1997, p. 92).

*Parábola*: «Este vus errant Tabur de Canaloine, / Un Sarazin, qui Dampnedeu confunde! / Gros out le cors, e l'eschine curbe, / Lunges les denz, si est velu cun urse; / Ne porte arme for le bec e les ungles»<sup>34</sup> (*CG*, vv. 3170-3174). Aquí, en cambio, «. . . puesto que esto conviene al poeta, muy a menudo provoca el patetismo al querer introducir o un desgraciado, o un iracundo» (Macrobio, 2009, p. 329).

*Imagen*: «. . . resulta idónea para provocar las emociones. Esta se produce cuando o se describe la forma de un cuerpo ausente, o generalmente se modela la del que no existe» (*op. cit.*, p. 330). «¡Dios, cómo fue alegre todo aquel fonssado, / que Minaya Albar Fáñez assí era llegado!, / diziéndoles saludes de primos e de hermanos, / e de sus compañías, aquellas que avién dexadas. / ¡. . . e que dixo saludes de su mugier e de sus fijas!» (*PMC*, vv. 926-932). Por supuesto, aunque Macrobio se refiera a ella con otro término griego, *εἰκών*, podemos equiparar esta noción, este procedimiento, al de la *phantasia* aristotélica.

Concluamos confirmando que Macrobio «piensa que Virgilio se atuvo en su poesía a las reglas retóricas; [y que] los poetas medievales procedieron todos de ese modo» (Curtius, 2017, p. 629). Además, cómo no, el rétor neoplatónico también «encontró en la poesía todo lo que vería en ella la Edad Media: teología, alegoría, omnisciencia, retórica. . .» (*loc. cit.*). Curtius sintetiza los mayores procedimientos retóricos que expone Macrobio para generar *pathos* en siete tipos, y los identifica en la *CR* a través de varios pasajes del cantar, a saber: 1, apóstrofe *ad inanimatum*; 2, *addubitatio*; 3, *adtestatio rei visae*; 4, hipérbole; 5, *exclamatio (ex persona poetae y ex ipsius quem inducit loquentem)*; 6, lector *cernas*; y 7, *sententiae (loc. cit.)*. De momento, dejémoslos listados, pues en breve volveremos a ellos, en el siguiente capítulo, pues algunos serán empleados —como ya no solo suponemos sino que hemos confirmado— en la construcción de plantos y lamentaciones dentro de la épica medieval románica.

---

<sup>34</sup>«¡Mirad cómo avanza Tabur de Canalonia, un sarraceno a quien Dios todopoderoso confunda! Grueso es su cuerpo y curvo el espinazo, largos los dientes y es velludo como un oso. No lleva armas salvo el pico y las uñas.» (*CG*, 1997, p. 180).

### 3. Muerto es mio sobryno, el buen de don Roldane: poetizar el lamento

La expresión del lamento en la épica medieval románica se enriquece con la combinación de recursos compositivos provenientes de las dos aproximaciones artísticas que hemos tratado, la vocal y la textual. Por un lado, los recursos de los *scriptoria* ofrecen una estructura regulada y formular que proporciona una base sólida y coherente para la construcción del lamento. Estos elementos, fruto de un aplicado trabajo de monjes expertos en las artes retóricas, aseguran que la composición se ajuste a los cánones literarios y retóricos de la época, dotándola de un carácter más solemne y reflexivo. Por otro lado, los procedimientos vocales, propios de los juglares, introducen una flexibilidad y una adaptabilidad que permiten una mayor riqueza expresiva y emocional. La interpretación en vivo, con su capacidad para captar y responder a la reacción del público, añade una capa de inmediatez y autenticidad que los textos escritos no pueden igualar; de la misma manera, la interpretación vocal no podría igualar los rasgos de «permanencia» y consagración de los textos escritos. Esta dinámica y nutrida dualidad entre letra y voz enriquece profundamente a la épica medieval románica y hace que la expresión del lamento sea tanto una experiencia literaria como performativa trascendental.

Las composiciones poéticas, especialmente las líricas, en honor a la memoria de los héroes caídos, o de los muertos, en general, son un tópico universal. Estas composiciones panegíricas han acompañado a toda civilización que rinde culto a sus muertos y su memoria; es especialmente necesario recordar que la épica occidental, cuya génesis se encuentra en Homero, nace también de esta necesidad social de reconocer la trascendencia mortal, y espiritual, de sus grandes figuras (Curtius, 2017). El hecho de conmemorar al individuo también desde su dimensión colectiva es un rasgo social inherente y tiene por objetivo cimentar y fortalecer los vínculos comunitarios. La sacralización y conmemoración de la muerte es otro rasgo humano más, y su función principal reside en conmemorar, simultáneamente, la vida, y de alguna manera, orientarla a partir del ejemplo del individuo conmemorado. Es el recordatorio del ciclo infinito de la vida y la muerte. Lo observamos también en las otras manifestaciones de la épica anteriores a las medievales; y lo observaremos, con mayor énfasis y diversidad, en la épica medieval, tanto latina como vulgar, si consideramos la épica germánica, gracias a que no solo bebe del culto a los héroes de la tradición antigua, sino, además, del culto a los santos, especialmente de los mártires, cristianos.

Hay registros tempranos de *planctus* compuestos por la muerte de Carlomagno, hacia el 814, con una composición dividida en veinte estrofas, o fragmentos<sup>35</sup>, «... como podría hacerlo el grito que acompaña a un gesto irreprimito de desesperación: el texto se hace escénico, exige la intervención de un cuerpo, patéticamente exhibido» (Zumthor, 1989, p. 246). Y cómo no ha de exigirla si el estribillo que acompaña cada estrofa no es otro que un: *Heu, mihi misero!*, como veremos en el *Roncesvalles*. Estos primeros plantos, como afirma Zumthor, «más estilizados y eruditos», sentarán algunas de las bases sobre las que la épica latina y medieval construirán sus propias versiones.

La manera literaria, forma retórica, de expresar el dolor, especialmente ante la partida de una vida sobresaliente, será la forma del *planctus*. Este comenzará a construirse según los modelos retóricos que cada *scriptorium* y *auctoritas* establezca como la manera «más adecuada» de realizar dicha composición panegírica. La tradición del *planctus*, que se instaura simultáneamente como tópico, género y modelo, permea la épica, como ya hemos apuntado, y alcanza su esplendor en el siglo XII cuando se le concibe, del todo, como género noble (Zumthor, 1989, p. 59). Es pertinente mencionar la popularidad y prestigio del planto pues tanto este como algunas de sus manifestaciones «... se institucionalizan, tienden a reproducirse por inercia costumbrista, se convierten en procedimientos, y acaban por constituir juntas una trama estructural convencional —afortunadamente llena de agujeros— sobre la que parecen destacar los demás efectos rítmicos» (*op. cit.*, p. 245). Gracias a esta regularidad diversos autores han podido definir el *planctus* y sus elementos, ya a manera de sistematización —Zumthor (1959 y 1963)— o esquema —Cobos (1981)—.

Zumthor define el *planctus* épico como «un passage d'une chanson de geste exprimant la douleur ressentie par un personnage en présence du cadavre d'un compagnon d'armes.» (Zumthor, 1959, p. 219). Esperanza Cobos continúa por la línea establecida por Zumthor, sin embargo, agrega un matiz importante: «Un “planto” es la expresión del dolor que un determinado personaje experimenta ante la muerte de una persona amada.» (Cobos, 1981, p. 72). Como ambos autores sostienen, el grado de dramatismo del planto dependerá de los valores movilizados en el discurso y de los rangos militares y dimensiones simbólicas de quienes lo pronuncian y de quienes son objeto de este; por lo tanto no es igual el planto de un jefe militar por toda su mesnada al particular de un familiar por otro. Cobos, a diferencia de Zumthor, sí considera la posibilidad de expresar un *planctus* aun cuando no se esté frente al cadáver; *i. e.*

---

<sup>35</sup> Me refiero al anónimo *Planctus (de obitu) Karoli, o A solis ortu (usque ad occidua)*. Pueden consultarse los manuscritos, transcripciones y reproducciones musicales de este planto, y otras canciones, en el sitio web del *CORPUS RHYTHMORUM MUSICUM (saec. IV-IX)*: <http://www.corimu.unisi.it/songs/1>.

cuando se trata de una muerte aparente. Ya antes veíamos el grado de patetismo y desarrollo del lance patético en los lamentos de Carlomagno por el destino de Francia, dados en forma de agnición, y ahora podemos enmarcarlos dentro de este género.

De acuerdo con la posibilidad que ofrece Esperanza Cobos frente al dinamismo de estos monólogos líricos, prescindiendo del elemento verídico de la muerte del compañero amado, considero que otra de las formas en las que se puede construir el *planctus* es a través de ciertas frases y comportamientos característicos de la expresión espontánea, y casi ritual, del dolor, la pena y la angustia, representados en los lamentos, *lamentationes*. Ahora, si bien gran parte de las expresiones que podemos catalogar como ‘lamentos’ se pueden reunir bajo el *planctus*, las dimensiones simbólicas y los matices que aporta el término, y *topos*, de *lamentationes*, son valiosísimos. Las *lamentationes* las defino entonces como el conjunto de expresiones verbales, corporales, naturales y espirituales, en las que, por contraste con el *planctus*, el sujeto manifiesta su preocupación o su aflicción por un determinado suceso y aun por los sucesos que podrían derivar del primero. Es decir, contiene una carga adicional de dramatismo al resaltar no solo la situación adversa presente sino las tragedias que podrían originarse a partir del hecho funesto presenciado. Si bien ambos *topos* se construyen poéticamente en las obras con recursos similares, el de las *lamentationes* se caracteriza por el uso predominante de los elementos dialógicos sobre los actanciales, al contrario de lo que sucede con el *planctus*; sin embargo, en ambos casos se constituyen monólogos o soliloquios líricos (Cobos, 1981).

Estos *planctus* han de tener, obligatoriamente, según Zumthor y Cobos, dos elementos fundamentales: uno *narrativo*, pues «todo monólogo aparece inmerso en el relato influyendo en el desarrollo de la acción narrativa en virtud de su potencia dramática» (Cobos, 1981, p. 77); y otro *lírico*, en donde aparece, sin excepción, alguna de las *formules lamentatoires* establecidas por Zumthor (1959, p. 226-ss.), que también mantiene Cobos. También le son esenciales al *planctus* dos elementos compositivos más: los *motivos*, que son «les diverses images ou idées complexes qui successivement sont exprimées» (*op. cit.*, p. 220); y las *fórmulas*, que son «l’expression typique de ces images ou idées, les “clichés”» (*loc. cit.*). Consideremos, entonces, un primer ejemplo en la *CR*.

El arzobispo Turpín interpela a Roldán y Oliveros sobre si tocar o no el Olifante: «“Ja li corners ne nos avreit mester, / mais nepurquant si est il asez melz. / Venget li reis, si nus purrat venger: / ja cil d’Espaigne ne s’en deivent turner liez...”» (*CR*, vv. 1742-1745)<sup>36</sup>. Se percibe la configuración de las *lamentationes* del arzobispo en tanto que su discurso se consolida no solo

---

<sup>36</sup> «“Ya no nos servirá para nada sonar el cuerno, no obstante es mejor hacerlo. Que acuda el rey y pueda vengarnos: los de España no deben volverse contentos.”»

como una exposición de las consecuencias de la lid, sino que presenta también el panorama oscuro que habría de ceñirse sobre ellos: «“Nostre Franceis i descendrunt a pied, / truverunt nos e morz e detrenchez. / Leverunt nos en bieres sur sumers, / si nus plurrunt de doel e de pitet; / enfüerunt en aîtres de musters, / n’en mangerunt ne lu ne porc ne chen.”» (*op. cit.*, vv. 1746-1751)<sup>37</sup>. No obstante el panorama, al final de la intervención del arzobispo alcanza a verse un poco de esperanza en el hecho de saber que serán, cristianamente, enterrados, llorados y honrados por sus compatriotas. El efecto principal que tienen las *lamentationes*, en la exhortación de Turpín, es, a través de la manifestación patética del duelo, persuadir al otro a actuar; como se comprueba en los versos que siguen al discurso, en la actuación de Roldán (vv. 1752-1758). Esto, además, se corresponde con la tercera función del *planctus* de Zumthor, en donde un personaje «. . . désire, par ce discours, enflammer le courage de ceux qui l’entendent, etc.» (Zumthor, 1959, p. 231). El autor, a un pasaje de este tipo, que no se ajusta completamente a los preceptos canónicos del planto, y que yo denomino aquí como *lamentatio*, lo llama *planctus rituel*. Consideremos otro semejante en el *PMC*.

En la tirada LXXVI, luego de conquistar Valencia, el poeta dice sobre la barba del Cid que «yal’ creçe la barba e vale allongando». No está de más recordar que la barba se consideraba como símbolo de virtud y virilidad —el *in barba virtus* agustiniano— y que el mesar la barba «. . . era un acto injurioso que algunos fueros castigaban con la misma pena que la castración» (Lacarra, 2015, p. 76). También es la barba —y las construcciones semejantes que la incluyen (e. g., «barba complida»)— un epíteto del Cid, que dice sobre ella: «“Por amor del rey Alfonso que de tierra me á echado, / nin echaré en ella tigera, nin un pelo non avrié tajado, / e que fablasen d’esto moros e christianos.”» (*PMC*, vv. 1240-1242). Aquí la expresión del dolor del Campeador ya no solo es espiritual, interna, sino física y aun pública y testimonial. El Cid decide dejar su barba intonsa como manifestación física de su *planctus* por el destierro del que es objeto y, además, para «... demostrar su fidelidad al rey y su voluntad de reconciliarse, ya que la barba intonsa era símbolo de duelo.» (Lacarra, 2015, p. 125). El Cid no solo quiere que su duelo sea visible, sino que sea objeto de testimonio, pues espera que todos hablen de ese acto de penitencia al que se somete, voluntariamente —característica esencial tanto del *planctus* como de las *lamentationes*—, para recuperar el favor real. Este es un recurso de exposición patética por excelencia, pues combina ambas manifestaciones dolorosas, físicas e internas, en una sola. Serían partes constitutivas de un *planctus rituel*, correspondientes, además, a los

---

<sup>37</sup> «“Aquí descabalarán nuestros franceses y nos encontrarán muertos y descuartizados. Nos llevarán en parihuelas sobre acémilas y nos llorarán con duelo y lástima; nos enterrarán en cementerios de monasterios; no nos devorarán lobos, cerdos ni perros.”»



*signes exterieures et interieures de la douleur* (Zumthor, 1963, pp. 66-67). Consideremos a continuación un *planctus* diferente en la *CG*:

«Ohi! grosse hanste, cume peises al braz!  
 Nen aidera a Vivien en l'Archamp.  
 ». . . Ohi! grant targe, cume peises al col!  
 Nen aidera a Vivien a la mort!  
 El champ la getad, si la tolid de sun dos.  
 »Ohi! bone healme, cum m'estunes la teste!  
 ». . . Ohi! grant broine, cum me vas apesant! (*CG*, vv. 716-727)<sup>38</sup>

Girard es enviado por Vivién para dar aviso a Guillermo de la derrota en Larchamp y pedir su ayuda. El caballero emprende su viaje y, en un accionar contrario a la investidura caballeresca, comienza a exponer el planto ya citado. Consideremos entonces sus elementos compositivos. De entrada, siguiendo la tipificación de Zumthor y Cobos, faltaría el elemento iniciador del planto: la muerte, real o aparente, de la persona. Sin embargo, la exposición patética es evidente, regular y lírica; además, se ajusta a los requerimientos, o partes, del *planctus*. Girard apostrofa, se lamenta, ora, considera y actúa. Los principales procedimientos compositivos que se emplean en este caso son la ecfónesis y la imagen, según Macrobio. Principalmente se construye el *planctus* de Girard sobre la derrota en Larchamp, y la suerte de Vivién, a partir de un apóstrofe *ad inanimatum*, también conocido como *ad arma*, junto con procesos de *amplificatio*. Sobre la dimensión de *planctus* de este pasaje dice François Suard que «por la figura metonímica de las armas significa la ruptura dolorosa del compañerismo de Vivién y Girard» (*ap. cit.* en Rubio, 1997, p. 98). Es una lamentación progresiva que desplaza al caballero completamente armado a la desnudez y la indefensión, aunque no total, pues al final llega a cumplir su misión con su espada desnuda «tote vermeille des le helt en avant, / l'escalberc pleine de foie et de sanc» (*CG*, vv. 733-734)<sup>39</sup>. Se emplea, finalmente, en este planto, la persuasión que indica Macrobio a través de la debilidad, la desgracia, la indignación, la causa, motivo, modo, y símil por paradigma, además de *eikon*: el *milites Christi* se convierte, sin alterar del todo su dimensión semiótica, en un *nuntius domini*. Este nuevo rol de mensajero en Girard será fundamental para el desarrollo no solo de la narración sino, claro, para la construcción del *pathos* en Guillermo.

<sup>38</sup> «“¡Oh gruesa lanza, cuán pesada eres para mi brazo! Contigo no ayudaré a Vivién en Larchamp. . . ¡Oh gran rodela, cuán pesada eres para mi cuello! Contigo no ayudaré a Vivién que está en peligro de muerte. ¡Oh, buen yelmo, cuánto me aturdes la cabeza! . . . ¡Oh gran cota, cómo me vas pesando!”» (*CG*, 1997, p. 98).

<sup>39</sup> «. . . roja desde el puño y la funda llena de hígado y de sangre» (*op. cit.*, p. 99).

Por supuesto, cómo no podía ser de otra manera, *pathos* engendra *pathe*, también en sentido contrario, y en unos versos más adelante, luego de recibir las noticias sobre Vivién, Guillermo manifiesta un breve *planctus* con la gestualidad propia, además, de las *lamentationes*: «Quant l'ot Willame, sin ad sun chef crollé, / *plorad des oilz*<sup>40</sup> pitusement et suéf, / l'eve li curt chalde juste le niés, / la blanche barbe moille tresqu'al baldré» (CG, vv. 1007-1010)<sup>41</sup>. Como vemos, los símbolos de la barba continúan en esta tradición, e. g. la barba blanca de Guillermo como la de Carlomagno. Además, reaparece uno de los elementos más característicos y frecuentemente empleados para representar el dolor: llorar de los ojos.

El gesto del llanto, así como las diferentes maneras en las que se puede llorar son, esencialmente, gestos físicos, observables, reconocibles y familiares. El rostro de quien llora es tan identificable como el de quien ríe. Ambos son gestos universales. A través del rostro compungido se manifiesta la idea de la tristeza; lo mismo la alegría en quien ríe. Como son gestos conocidos y aprehendidos socialmente, y crean *phantasmata* en la mayoría de personas, se consolidan entonces como un recurso gestual indispensable, además de dinámico, para la expresión de las *pathe* asociadas a las emociones, y a los lances patéticos que las provocan. Son excelentes maneras de inducir el patetismo. Este recurso resulta más eficaz cuando no solo se hace consciente de manera gesticular —i. e. a través del juglar en su interpretación— sino cuando también forma parte del momento concreto de contemplación artística, de la suspensión del tiempo: cuando hace parte de la *mise en présence* del cantar.

Con respecto a las prescripciones retóricas encontramos dos posiciones. La primera, evidente, es que *llorar de los ojos* es una forma pleonástica de la expresión *llorar* y, por lo tanto, se categoriza como solecismo. Autoridades como Quintiliano, Macrobio, Isidoro de Sevilla, o Matthieu de Vendôme la conciben como una forma que le resta gracia y vigor a la expresión y que, además, resulta superflua y entorpecedora; por lo tanto desaconsejan y censuran su utilización. No obstante, y esta es la segunda posición, se sabe que el empleo de una forma pleonástica puede, en la mayoría de casos, amplificar el concepto de la expresión. Este uso lo pudieron comprobar e imitar desde otra autoridad literaria —en el sentido doctrinal escolástico— fundamental: la Biblia. En la Vulgata se encuentran con frecuencia expresiones del tipo *ore loqui*, hablar por la boca; *videre oculis*, ver por los ojos; *mordent dentibus suis*, muerden con sus dientes, etc.; pleonasmos que encontraremos con frecuencia en la épica medieval románica.

---

<sup>40</sup> El subrayado es mío.

<sup>41</sup> «En cuanto Guillermo oye esto, sacude la cabeza, y manan de sus ojos lágrimas de piedad y ternura. Las lágrimas corren, calientes, a lo largo de la nariz y mojan la blanca barba hasta el cinturón» (CG, 1997, p. 108).

Dentro de las prescripciones macrobianas puede enmarcarse su uso bajo el procedimiento de la *amplificatio*, claramente, así como de la hipérbole y la ecfónesis. Resulta particularmente útil, además, dentro de la imagen —tanto aristotélica como macrobiana—, pues permite dotar la expresión de mayor fuerza patética. Refuerza la idea que quiere ser transmitida, la hace más viva, y le añade una dimensión trascendental —posible gracias a la posición narrativa en la que se ubique la fórmula— que la expresión simple no podría darle. A esto último hay que sumarle la intensidad adicional que puede tener si a la construcción pleonástica se le añaden otros complementos discursivos, como los adverbios. El ejemplo más claro de esta combinación lo vimos con el primer verso del *PMC*; y con una variación, igual de enfática y patética, en el verso 18, «plorando de los ojos [los y las burgueses], tanto avién el dolor».

«Llorar de los ojos» es una fórmula ampliamente empleada en la construcción del *planctus*, así como de las *lamentationes*, pues su fuerza patética es evidente. No solo lo es en un registro escrito sino, sobre todo, en uno oral, performático; y se diferencia, gracias a su amplificación, de otras formas de llanto que pueden encontrarse en estos cantares. En la *CR*, tras el episodio del guante caído del emperador —que hemos visto ya con otra función—, Ganelón se prepara para su embajada y nos dice el poeta: «La veïsez tant chevaler plorer, / ki tuit li dient: “Tant mare fustes, ber!”» (*CR*, vv. 349-350)<sup>42</sup>. Consideremos tres aspectos: primero, nos encontramos ante otro procedimiento macrobiano con intención patética, el *lector cernas*, cuando dice «la veïsez», que además tiene claras intenciones performáticas; segundo, estos caballeros lloran, digamos, superfluamente, solo lloran, y a esa expresión simple la acompañan de una sentencia, no es un llanto que haya afectado significativamente el *pathos*; tercero, aparece en boca de los compañeros de Ganelón otro motivo propio al *planctus*, el «tant mare fustes» (Zumthor, 1963, p. 69), que veremos con frecuencia acompañando los apóstrofes a los héroes caídos, pero, sobre todo, a los próximos a caer; es, además, un recurso de construcción anticipatoria, a manera de vaticinio. La solidez poética de estos versos, junto con los de la tirada anterior, permite que se construya patética y brillantemente el motivo de la traición en el cantar y se anticipe el desenlace funesto de dicha acción.

En unas tiradas más adelante, cuando se le asigna la retaguardia a Roldán, podemos encontrar el contraste en la forma de llorar del emperador que, además, acompaña con los símbolos rituales de una lamentación: «Li empereres en tint sun chef enbrunc, / si duist sa barbe e detoerst sun gernun. / Ne poet müer que des oilz ne plurt» (*CR*, vv. 772-773)<sup>43</sup>. Este tipo de

<sup>42</sup> «Allí veríais llorar a tantos caballeros, y todos le dicen: “¡En mala hora nacisteis, barón!”»

<sup>43</sup> «El emperador permaneció con la cabeza agachada, se alisó la barba y se torció el bigote. No puede evitar el llanto de sus ojos.»

llanto se diferencia de su construcción simple pues se configura como uno más sentido y callado, más reflexivo y solemne; es un llanto solo con lágrimas, sereno: es la expresión más íntima y patética de un alma afligida, como la del Cid en el primer verso del *PMC*.

Conviene mencionar, antes de continuar con el llanto asociado únicamente al lamento, que este tipo de fórmula pleonástica se emplea también para dar cuenta de un llanto solemne y apasionado como reflejo de una emoción tan grande que hace eco en el alma, en este caso una emoción positiva como lo es el júbilo y el alivio. En el *PMC* la podemos encontrar asociada a la alegría en el verso 2023, «[el Cid] llorando de los ojos, tanto avié el gozo mayor», y al alivio, en el verso 2863, «Lloravan de los ojos las dueñas e Albar Fáñez». Nótese, además, la solidez técnica, en materia poética, de la composición del *PMC*, en la que progresivamente el héroe, que pasa de la desgracia a la honra, se mueve del llanto a causa del dolor hacia uno a causa de la felicidad. El poeta del *PMC* también se vale del pleonismo para construir otras fórmulas patéticas, amplificadas, similares a las observadas de la Biblia, como: «de la su boca conpeçó de hablar» (v. 1456); «Sorrisós' de la boca Minaya Alvar Fáñez» (v. 1527); «Muchos días vos veamos con los ojos de las caras» (v. 2186); «Essora dixo el Çid: “Plazme de coraçón.”» (v. 1947); «El conde don Garçía en pie se levantava» (v. 3070); entre otros *pass*.

El encabalgamiento y la acumulación son características propias de la épica. El cantar puede amplificar o reducir ciertos episodios en función de su intención patética interpretativa. En el *PMC* la transición del héroe y la historia, como ya anotaba, pasa de la desgracia a la dicha. Sucesivamente las expresiones del dolor se transforman en alegría. De una manera similar, aunque contraria, ocurre en la *CR* con los *planctus*, pues «à mesure que l'on approche du dénouement de ce drame, le nombre et la longueur des *planctus* s'accroissent» (Zumthor, 1959, p. 234). Compárense, por ejemplo, los primeros plantos citados con la extensión del gran *planctus* lírico final de Carlomagno sobre Roldán, que «. . . particulièrement développé, reprend en une seule masse tous les motifs dispersés dans les *planctus* précédents : il marque un aboutissement et un climax» (*loc. cit.*). Zumthor y Cobos toman este planto —que se extiende, con su preludio narrativo, acumulaciones, monólogo lírico y final, de la tirada CCIII a la CCX de la *CR*— como modelo canónico tanto del *planctus* épico como del monólogo lírico, y exponen sus motivos e imágenes ampliamente. No será este el lugar para alabar la conocidísima grandeza poética y patética de este *planctus*, sin embargo, sí volveré a él como parte de mi estudio, digamos, de su planto gemelo, expuesto en los versos conservados del poema navarro de *Roncesvalles*. Veremos cómo la versión navarra no solo se ajusta a los diversos procedimientos retóricos que he expuesto, sino cómo lo hace también en

correspondencia con su modelo primario; me refiero al *planctus* lírico de Carlomagno por Roldán consignado en los versos 2887-2942 de la *CR*.

Comencemos, por supuesto, trayendo los versos del *Roncesvalles*<sup>44</sup>:

Como si fuese bivo començólo de preguntare:

*«Digádesme, don Oliveros, cavayllero naturale,  
¿dó deyxastes a Roldán? Digádesme la verdade.*

*. . . Dizímelo, don Oliveros, ¿dó lo ire buscar?*

Jo demandava por don Roldán a la priesa tan grande.

*Ja, mi sobrino, ¿dóz vos ire buscar?»*

*. . . Estonz alçó los ojos, cató cabo adelante,*

*vido a don Roldán acostado a un pilare,*

*como se acostó a la ora de finare.*

El rey quando lo vido, *oit lo que faze:*

*ariba alçó las manos por las barbas tirare;*

*por las barbas floridas bermeja sayllía la sangre.*

*Exa ora el buen rey oit lo que dirade.*

*Diz: «Muerto es mio sobryno, el buen de don Roldane.*

*Aquí veo atal cosa que nunca vi tan grande:*

*jo era pora morir, e vós pora escapare.*

*Tanto buen amigo vos me solíades ganare,*

*por vuestra amor ariba muychos me solían amare.*

*Pues vós sodes muerto, sobryno, buscar me an todo male.*

*Asaz veo una cosa, que sé que es verdade:*

*que la vuestra alma, bien sé que es en buen logare.*

*Mas atal viejo mezquino, ¿agora qué farade?*

*Oi é perdido esfuerço con que solya ganare.*

*¡Ai, mi sobrino, non me queredes fablare!*

*Non vos veo colpe nin lançada por que oviédes male;*

*por eiso non vos creo que muerto sodes, don Roldane.*

*. . . Sobryno, ¿por esso non me queredes fablare?*

*Pues vós sodes muerto, Françia poco vale.*

*Mio sobrino, ante que finádes, era yo pora morir más.*

<sup>44</sup> Todos los subrayados serán míos.

Atal viejo meçquino, ¿qui lo conseya rede?  
 . . . Con tal duelo estó, sobrino, agora non fués bivo.  
 ¡Agora ploguéis al Criador, a mi seynnor Jhesuxristo,  
 que finase en este logar, que me levase contigo!  
 Dizir me ías las nuevas cada uno cómo fizo  
 d'aquestos muertos que aquí tengo conmigo.»

*El rey quando esto dixo cayó esmortecido. (Roncesvalles, vv. 17-82)*

En los versos anteriores se expone el monólogo lírico de Carlomagno, en forma de *planctus*, por la muerte de Roldán. Con respecto a los procedimientos elaborados por Macrobio, en este planto podemos encontrar los siguientes: hipérbole, *amplificatio*, ecfónesis, *pass.*; *argumentum a minore*, vv. 36, 39, 53, 79; fortuna, en los versos omitidos sobre las conquistas de Carlomagno (vv. 54-76); indignación, v. 80; debilidad, desgracia, *pass.*; *locus*, vv. 27-29, 81; tiempo, vv. 22, 24, 42, 53; causa, motivo, razón, vv. 17, 30, 35, 38-40, 43, 45-52, 77, 80, 82; modo, vv. 17, 23, 27-32, 33, 35, 40-41, 45, 82; materia, 32, 45-46, 82; *sententiae*, paradigma, parábola, imagen, *pass.* También aparecen los siguientes: *adtestatio rei visae*, en los versos 28, 30, 35, 40, 45, pues el emperador comprueba con sus ojos —*ego oculis meis vidi*— la muerte y sus consecuencias; *exclamatio ex persona poetae*, vv. 17, 27, 30, 33, 82, pues el poeta interviene el relato y dirige la acción directamente; por supuesto, aparece nuevamente el apóstrofe al público por parte del poeta, a través de la figura retórica del lector *cernas*, en los vv. 30, 33; el recurso de la *addubitatio*, muy común en los plantos, también aparece aquí en boca del emperador, en los vv. 42, 53. Las correspondencias con el núcleo temático de su modelo originario, la *CR*, sin considerar un manuscrito específico, son evidentes. Sin embargo, aunque este planto retome y refunda los motivos y las imágenes del planto contenido en la *CR* —hecho que daría cuenta de la relevancia literaria de esta tradición y obra en particular, además de los profundos, diversos y complejos diálogos trans e intertextuales entre las literaturas románicas—, también sobresale por su originalidad en cuanto a su composición poética que privilegia y exacerba la función principal e inherente a todo *planctus* y *lamentationes*: la función patética. Esta variación se explica, además, porque el *Roncesvalles* navarro sigue una versión diferente de la leyenda rolandiana consignada en el manuscrito de Oxford; las fuentes de este cantar son principalmente de origen occitano, puesto que «. . . tanto el *Ronsasvals* como el *Rollan a Saragossa* provenzales se divulgaron por Cataluña ya a fines del siglo XII, como revelan ciertas alusiones del trovador Guilhem de Berguedá» (Riquer, 2009, p. 150). Recordemos que la fama de la *CR* se evidencia también en las múltiples versiones que de su núcleo temático se tienen, además de las refundiciones de temas o personajes secundarios. Así

como existe una versión escandinava en nórdico antiguo de la leyenda, la *Karlamagnús saga* (s. XIII), también está el *Romance de doña Alda*, romance castellano que amplía dramática y patéticamente, claro, la muerte de la prometida de Roldán, registrada en los versos 3705-3733 de la *CR* de Oxford (*op. cit.*, 149).

La relación con su modelo se evidencia en los siguiente motivos (irá primero el *Roncesvalles*, luego la *CR*): el emperador se desmaya: v. 82, v. 2890; Carlomagno predice la decadencia de su fuerza y valor: v. 43, v. 2902; se pregunta por cómo sostener su honor: vv. 37-39, vv. 2890, 2903; *ubi est* por Roldán: vv. 22 y 24, vv. 2912; *muerto es mio sobryno*: v. 34, v. 2920; la desolación de Francia: v. 51, v. 2928; el deseo de no continuar viviendo, o de preferir la muerte: vv. 36, 52, 77-79 (*Roncesvalles*), vv. 2915, 2929, 2936-2942 (*RC*); tirar de la barba: vv. 31-32, vv. 2930, 2943; encuentro con el cadáver de Roldán: vv. 27-28, vv. 2894-2895; llanto por la mesnada perdida: vv. 80-81, v. 2856. Consideremos ahora las particularidades de este *planctus*.

De entrada, los versos 17-22 del *Roncesvalles* son una innovación con respecto al original y tiene una clara, y potente, intención patética. El hecho de que el emperador se dirija primero a Oliveros, que yace muerto, y le demande por su compañero inseparable, Roldán, también muerto, y que no obtenga respuesta, claramente, funciona como preámbulo dramático, aun más, para el descubrimiento del cuerpo sin vida de Roldán. Las preguntas sobre el paradero de su sobrino, así como las razones por las que no le habla, se establecen aquí como *formules lamentatoires*; y alcanzan a establecerse como pequeños estribillos —claro, también con intención interpretativa, oral— que acompañan el desarrollo del *planctus*, de la misma manera en la que lo podía hacer un *heu, mihi misero!*

Otra innovación con una fuerza patética impresionante es la consignada en el verso 32: «por las barbas floridas bermeja sayllía la sangre». Aunque el emperador, en la *CR*, pueda expresar también su lamento halándose el cabello, además de la barba, (v. 2906), no sangra. La imagen poética que se construye aquí con las barbas del emperador que se manchan de sangre, como expresión física amplificadora de su dolor, hace que las pasiones que se movilizan en este *planctus* alcancen una dimensión e intensidad mayores, especialmente si recordamos la estima de la barba en la Edad Media. Es un dolor incontenible. Junto con las *formules lamentatoires*, las amplificaciones, y la renovación patética, el poeta del *Roncesvalles* logra crear un *planctus* que al mismo tiempo es un solemne llanto y una expresión magnánima de él. Consigue combinar, en un equilibrio retórico, la simpleza con la complejidad. Esta imagen de la barba florida cubierta de sangre recuerda maravillosamente la descripción del paisaje en donde yace Roldán —entre un *locus amoenus* y uno *terribilis*— en la *CR*: «de tantes herbes el pre truvat



les flors / ki sunt vermeilz del sanc de noz barons» (vv. 2871-2872)<sup>45</sup>. En el verso 78 encontramos una versión corta de la *prière épique* (Zumthor, 1963, p. 65). Y aparece nuevamente el lance patético inducido por agnición, que observábamos más arriba, en los versos 35 y 40; además se acompañan con la preocupación del emperador por su proyecto imperial, vv. 39, 42, 53, motivo propio de este *planctus* (Cobos, 1981, p. 82).

Mientras que en la *CR* el planto del emperador se desarrolla en intervalos (Cobos, *loc. cit.*), aquí lo hace de manera continua, encabalgada por los estribillos. Este monólogo alcanza su clímax cuando enfrenta al emperador con sus sentidos, en su experiencia física verificable, y sus emociones, el lugar del *pathos* en sí. Me refiero a los versos 44-46. Ya el emperador conducía, a través de su discurso, los interrogantes por el paradero de Roldán, su estado, y la razón por la que no le responde. En estos versos Carlomagno se enfrenta a dos realidades: la muerte real y la muerte aparente de su sobrino —en la *CR* ocurre al revés—. El emperador mismo reconoce esta dualidad y por ello se lamenta y vuelve a insistirle a Roldán para que le hable. Es un monólogo lírico que aumenta constantemente en tensión dramática y expresión patética sin ser interrumpido en su desarrollo; únicamente se detiene hacia el final, por voluntad del poeta, cuando luego de decir que el emperador se ha desmayado agrega: «Dexemos al rey Karlos, fablemos de ále. . .» (*Roncesvalles*, v. 83). Finalmente, en este mismo cantar, encontramos otro *planctus*, el del duque Aymón —personaje que no hace parte de la *CR* pero sí del ciclo carolingio, con su propia leyenda—, que al ver muerto a Rynalte, su hijo, «despeynós del cavayllo, tan grant duelo que faze» (*op. cit.*, v. 86). Su planto conserva la mayoría de correspondencias con los preceptos retóricos ya vistos, y establece otros, internos, con el planto anterior del emperador; *e. g.*, «Mas atal viejo meçquino sienpre avrá male» (v. 90), que se emparenta con los anteriores versos 42 y 53.

---

<sup>45</sup> «. . . encontró en el prado muchas plantas cuyas flores están bermejas de la sangre de nuestros barones.»

### **Ci falt la geste: Conclusiones**

La épica, especialmente la medieval, por sus características inherentes, y su profundo sentido comunitario, implica irrestrictamente una aproximación contextual que conduzca a una exégesis integral entre texto, voz y gesto. Un cantar de gesta, en tanto que celebración y conmemoración del espíritu común, no puede separarse de su esencial dimensión performática, lúdica. Recordemos que se tiene dentro de los placeres de la mesa, el juego y el carnaval. La épica es, ante todo, y por medio de los héroes y sus cuitas, un testimonio vital; una suspensión en el tiempo ordinario del sobrevivir orientada a la contemplación del vivir.

La elaboración poética, como pudimos comprobar desde Aristóteles a Matthieu de Vendôme, entre otros, no busca representar ejemplos particulares, individuales, nombres; la poética, en tanto que creación mimética, busca representar ideas, conceptos; y, muy especial y necesariamente, pasiones.

El propósito de elaborar literariamente los sentimientos, en un cantar de gesta, a través de diversos recursos retóricos y performáticos, no radica en mover a la audiencia a un accionar que no le corresponde; sino conducirla a un estado de contemplación poética de los hechos presentados, manifestados, en el momento de la interpretación. No consiste en ordenar directamente la conquista de territorios o la realización de grandes hazañas; sino a sentir, acompañar, el sentimiento de la búsqueda, la conquista y el hacer magnánimo. Su propósito — como establecen las prescripciones retóricas medievales, en su mayoría de origen aristotélico— consiste en emitir voces cargadas axiológicamente para que estas hagan eco y hogar en el alma de quien la escucha y recibe.

De la misma manera en que la voz movilizada —inspirada en un suspiro, en otro eco primigenio— busca morada, asimismo la audiencia busca, y encuentra, refugio en la voz hecha presencia. La mimesis, que no se limita a la composición retórica escrita, intenta generar espacios de mutuo reconocimiento. Los héroes también lloran, también mueren, también padecen; presenciar el relato de su llanto, padecimiento y martirio es una oportunidad de identificación y legitimación emocional, tanto individual como comunitaria. Carlomagno llora a su sobrino, así lo puede hacer también quien haya perdido al suyo. El Cid cae en desgracia y la recupera de la manera más valiosa para el cristiano medieval —a través de la fuerza y el derecho—, así mismo quien escuche su poema podría intentarlo. Al final del día el héroe, el emperador, aun el enemigo, lloran, se lastiman y mueren. Y está bien, no hay deshonra en expresar naturalmente la humanidad.

Para que un cantar de gesta sea completamente eficiente en su propósito divulgativo y legitimador necesita, claro, elaborar, transmitir, generar y amplificar sentimientos en su público destino. La elaboración poética del lamento —y las emociones, gestos y actitudes asociadas a él— son un excelente vehículo para hacerlo. Se logra, y lo han logrado, gracias al *planctus* y las *lamentationes*. No obstante a la aparente simpleza de elaborar un sentimiento, hemos evidenciado cómo —durante la composición, interpretación, transmisión y conservación de las obras— diversas técnicas han sido empleadas. Principalmente hemos considerado las retóricas de origen textual y otras de una mayor dimensión vocal.

Los principales procedimientos compositivos para elaborar poéticamente el lamento son el lance patético aristotélico, que induce las pasiones en el alma, y razón, de quienes escuchan, y leen las obras estudiadas. La función inherente al *planctus* es la patética; para provocarla han recurrido a las prescripciones retóricas de diversas autoridades que indican la mejor manera en la que se puede persuadir, patéticamente, a través del discurso elaborado y puesto en voz alta o por escrito. Recordemos, somos ante todo voz; y un texto no es más que la oportunidad para un gesto vocal (Zumthor, 1991).

Un gran número de estos procedimientos compositivos provienen de la tradición clásica y tardorromana; como se evidenció con Homero, Aristóteles, Virgilio, Quintiliano y Macrobio. También beben los compositores épicos de la tradición cristiana, a través de su teología, y su texto principal: la Biblia.

Los rétores medievales, expertos en las artes retóricas, redactarán diversos manuales para orientar la composición de los discursos; entre ellos, claro, las vidas de santos y los cantares de gesta que, como vimos, comparten varios elementos discursivos. Lo mismo las composiciones panegíricas y los monólogos líricos y narrativos. Todos expresados, finalmente, en la forma absoluta del *planctus* y de las *lamentationes*.

Conforme los cantares de gesta fueron compuestos, interpretados, puestos por escrito, y difundidos *per omnia terrarum*, la tradición compositiva —junto con sus prescripciones— aumentaría en volumen, diversidad y oportunidad de representación. Las mismas obras épicas se erigirían, en su punto de culminación, como *auctoritas* para la composición de otras de su mismo género. Esto lo pudimos comprobar claramente con la abundancia de correlaciones entre textos de una misma tradición literaria y aun vecina.

La expresión simbólica del *planctus* logra erigirse como una forma efectiva de persuasión patética gracias a que se construye desde la vulnerabilidad del héroe y está dirigida, asimismo, a la vulnerabilidad de quien la recibe. Es, como ya lo comprobaba Aristóteles con Homero, la mejor y más recomendada forma de mover el espíritu.

Conviene considerar otros exponentes del género épico medieval, tanto románicos, como latinos, y de otras tradiciones vecinas. La épica es el género universal por excelencia y los sentimientos, especialmente los dolorosos, son también un universal humano. Nos une el llanto, el dolor y la pérdida a nuestra forma más pura de expresión individual y colectiva. Finalmente, recordemos, la pasión no es inferior a la razón, y ambas cohabitan en el mismo cubículo del alma. Total, primero se llora; luego se razona. Primero se llora de los ojos, luego se habla bien y con mesura.

La pervivencia y recurrencia del *planctus* y de las *lamentationes* en los cantares de gesta es un campo que aún necesita exploración. También conviene ampliar el horizonte interpretativo de este motivo retórico. Zumthor solo consideró las muertes reales, Cobos consideró las aparentes, y aquí la consideramos prescindiendo de ella. Conviene también ampliar la dimensión del *planctus* a personajes tradicionalmente olvidados, como las expresiones de dolor que puedan expresar las mujeres —esto sí lo vemos en el *PMC*, pero escasea en la tradición francesa—, como Bramimonda o Alda, en la *CR*, o Guiburc, en la *CG*. También hay *planctus* simbólicos expresados a través de elementos no antropomórficos, *i. e.*, la naturaleza, los animales, el clima.

Considerar la importancia de las emociones y su composición poética en la literatura es un imperativo, pues nunca se cesa de componerlas y expresarlas. Especialmente requiere atención la elaboración e influencia del *planctus* en tradiciones épicas posteriores a las medievales, como las renacentistas —pensemos, por ejemplo, en un estudio del *planctus* en las épicas de la conquista de América—.

También, cómo no, en literatura comparada, o, mejor, en una poética comparada, considerar el influjo del *plancto* medieval en otras expresiones literarias, como la novela y el teatro. No en vano Pierre Corneille escribió *Le Cid* (1637), solo por mencionar un gran ejemplo de tantos, y Jules Massenet escribió su ópera homónima, estrenada en 1885. Esta mención no es al azar, pues una de las arias más dramáticas, potentes y hermosas, de la ópera mundial es, precisamente de *Le Cid*, «*Pleurez, pleurez, mes yeux*».

Si bien *plázme de coraçón* haber contribuido al estudio del *planctus* y las *lamentationes* en la épica medieval románica, desde una poética del lamento, me parece pertinente ampliar no solo el horizonte interpretativo a otras obras épicas, sino, y como asunto imperioso, hacerlo hacia una poética del patetismo.

En un *tempus terribilis* como el nuestro, donde escasean los *locus amoenus*, y la expresión libre y pasional se regula y censura, más que nunca conviene recordar que somos, ante todo, seres compuestos de *pathe*, y manifestarlas es un imperativo; más que nunca

---

conviene suspender el tiempo real del sobrevivir, intentarlo al menos, y contemplar el tiempo del vivir.

Más que nunca conviene llorar de los ojos, sonreír de la boca, agradarnos de corazón, y sentir con el alma; dar fuera el salto, besar de los labios, y dar el grito de la boca como grito resistencia, como testimonio vital. Total, la pasión no es menos que la razón; y en la poesía, *merci* M. Zumthor, anida la posibilidad de que algún día una sola palabra lo diga todo.

## Referencias

- Alvar, C. & Alvar M. (Eds.). (1991). *Épica medieval española*. Cátedra.
- Aristóteles. (1999). *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe por Valentín García Yebra*. (Trad. de Valentín García Yebra). Gredos. (1.<sup>a</sup> ed. 1974)
- Aristóteles. (2002). *Retórica. Edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de Arturo E. Ramírez Trejo*. (Trad. de Arturo E. Ramírez Trejo). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Auerbach, E. (2022). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental (posfacio de Edward W. Said)*. (Trad. de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, 2.<sup>a</sup> ed. 2014). Fondo de Cultura Económica. (1.<sup>a</sup> ed. alemana, 1942; 1.<sup>a</sup> ed. española, 1950)
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Paidós.
- Beowulf* (Armando Roa Vial, Trad.). 2006. Grupo Editorial Norma.
- Berthelot, A. (2006). *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*. Presses universitaires de Rennes.
- Boutet, D. (2012). The *Chanson de geste* and Orality. En *Medieval oral literature* (Karl Reichl, Ed.) (pp. 353-369). De Gruyter.
- Cantar de Guillermo* (Joaquín Rubio, Trad.). (1997). Gredos.
- Cantar de los Nibelungos* (Emilio Lorenzo Criado, Trad. y Ed., 14.<sup>a</sup> ed.). (2022). Cátedra. (1.<sup>a</sup> ed., 1994)
- Cantar de Valtario* (Luis Alberto de Cuenca, Trad.). (2012). Rey Lear S. L.
- Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro. Texto original, traducción, introducción y notas por Martín de Riquer*. (2003). (Trad. y Ed. De Martín de Riquer). Acantilado.
- Cobos, E. (1981). El monólogo lírico en la literatura medieval francesa. *Anales de la Universidad de Murcia* (pp. 57-92). Letras.
- Curtius, R. E. (2017). *Literatura europea y Edad Media latina* (Tomos 1-2). (Trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre). Fondo de Cultura Económica. (1.<sup>a</sup> ed. alemana, 1948; 1.<sup>a</sup> ed. española, 1955)
- Deyermond, A. (1987). *El «Cantar de Mio Cid» y la épica medieval española*. (Ed. de Jaume Vallcorba). Sirmio.
- Deyermond, A. (1999). La épica. En *Historia de la literatura española 1. La Edad Media* (pp. 65-101). Ariel.

- DuBois, T. A. (2012). Oral Poetics: The Linguistics and Stylistics of Orality. En *Medieval oral literature* (Karl Reichl, Ed.) (pp. 203-224). De Gruyter.
- Düring, I. (2005). *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. (Trad. y Ed. de Bernabé Navarro). Universidad Nacional Autónoma de México. (1.ª ed. española, 1980; 1.ª ed. alemana, 1996)
- Faral, E. (1924). *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. Editorial Síntesis.
- Garci-Gómez, M. (1975). «Mio Cid». *Estudios de endocrítica*. Editorial Planeta.
- Gómez, F. (1989). Terminología genérica en la *Estoria de España* alfonsí. *Revista de Literatura Medieval*, 1, pp. 53-75.
- Harris, J., & Reichl K. (2012). Performance and Performers. En *Medieval oral literature* (Karl Reichl, Ed.) (pp. 141-202). De Gruyter.
- Hilty, G. (2006). *Íva-l con la edat el coraçón creçiendo. Estudios escogidos sobre problemas de lengua y literatura hispánicas* (Ed. Itziar López et al.). Iberoamericana-Vervuert.
- Hilty, G. (2010). La *Cantilena de Santa Eulalia*, aspectos lingüísticos y literarios. En *Santa Eulalia, mito y realidad: figuración y hermenéutica del texto* (José Miguel Lamalfa Díaz, Coord.) (pp. 13-24). Universidad de Oviedo.
- Isidoro de Sevilla. (2004). *Etimologías. Edición bilingüe*. (Trads. José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero). Biblioteca de Autores Cristianos.
- Jousse, M. (1969). *L'anthropologie du geste*. Les Éditions Resma.
- Jousse, M. (2004). *Études de psychologie linguistique: Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs* (Gabriel Beauchesne, Ed.). Archives de philosophie. (1.ª ed., 1925)
- La Chanson de Guillaume* (Tomos 1-2). (1950). (Publicado por Duncan MacMillan, Société des Anciens Textes Français). Éditions A. & J. Picard & Cie.
- Lacarra, E. (2015). *Poema de Mio*. Penguin Clásicos.
- Lejeune, R. (1954). Une allusion méconnue à une *Chanson de Roland*. *Romania*, 75(298), pp. 145-164.
- Lida de Malkiel, M. R. (1959). Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (13), pp.17-82.
- López E., F. (1979). *Introducción a la literatura medieval española* (4.ª ed.). Gredos. (1.ª ed., 1952)



- Macrobio. (2009). *Saturnales. Edición, introducción y notas de Francisco Mesa Sanz.* (Trad. de Francisco Mesa Sanz). Ediciones AKAL.
- Menéndez, R. (1974). *La epopeya castellana a través de la literatura española.* Espasa-Calpe.
- Menéndez, R. (1991). *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas.* Espasa-Calpe (1.ª ed., 1921)
- Mesa, F. (2009). *Introducción.* En *Saturnales. Edición, introducción y notas de Francisco Mesa Sanz.* (pp. 13-73). Ediciones AKAL.
- Poema de Mio Cid* (Eukene Lacarra Lanz, Ed.). (2015). Penguin Clásicos.
- Riché, P. (1999). *Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge. Fin du v<sup>e</sup> siècle–milieu du x<sup>e</sup> siècle.* Picard.
- Riquer, M. de. (2009). *Los cantares de gesta franceses.* (Trad. María Reina Bastardas). Gredos. (1.ª ed. española, 1952; 1.ª ed. francesa, 1957)
- Rychner, J. (1955). *La chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs.* Société de publications romanes et françaises (sous la direction de Mario Roque).
- Roncesvalles* (Martín de Riquer, Ed.). (2003). En *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro. Texto original, traducción, introducción y notas por Martín de Riquer.* (pp. 397-403). Acantilado.
- Rubio, J. (1997). *Cantar de Guillermo.* Gredos.
- Serés, G. (2019). *Historia del alma. Antigüedad, Edad Media, Siglo de Oro.* Galaxia Gutenberg.
- Zumthor, P. (1959). Étude typologique des *planctus* contenus dans *La Chanson de Roland.* En *La Technique littéraire des Chansons de Geste. Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)* (pp. 219–236). Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Zumthor, P. (1963). Les *planctus* épiques. En *Romania, tome 84, n.º 333* (pp. 61-69).
- Zumthor, P. (1989). *La letra y la voz de la «literatura» medieval.* (Trad. Julián Presa). Cátedra. (1.ª ed. francesa, 1987)
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral.* (Trad. M.ª Concepción García-Lomas). Taurus. (1.ª ed. francesa, 1983)
- Zumthor, P. (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media.* (Trad. Alicia Martorell). Cátedra. (1.ª ed. francesa, 1993)