

Según nos informa Eginardo, Carlomagno mandó coleccionar y escribir los “antiguos cantos bárbaros” de luchas y batallas. Eran éstos evidentemente cantos que trataban de los héroes de la época de las invasiones, de Teodorico, Ermanrico, Atila y sus guerreros, y que en parte habían sido elaborados ya anteriormente y convertidos en poemas épicos más o menos extensos. En la época de Carlomagno el poema épico no correspondía ya al gusto de las gentes distinguidas; entonces eran preferidos ya los poemas clásicos y eruditos. El mismo rey debió de sentir un interés puramente histórico por los antiguos cantos épicos, y el hecho de que los mandara escribir confirma sólo que estaban amenazados de desaparición. También, sin embargo, la colección de Carlomagno se ha perdido. La siguiente generación, la de Ludovico Pío y sus contemporáneos, nada quiso saber ya de esta poesía. La forma épica tuvo que adaptarse a los temas bíblicos y expresar el modo de ver del clero, para no desaparecer del todo de la literatura. Verosímelmente la colección mandada hacer por Carlomagno fue redactada por eclesiásticos; a juzgar por el *Beowulf*, los clérigos se habían ocupado ya desde antes de reelaborar historias de héroes. La poesía épica, sin embargo, tiene que haberse mantenido además junto a la literatura monacal de otra manera, más semejante a su forma primitiva, antes de que despertara a nueva vida en la épica cortesana y caballeresca. Tiene que haberse dirigido ante todo a un público más amplio que el de la poesía libresca de los eclesiásticos, y también que el del primitivo canto épico. La poesía épica fue expulsada de la corte y de las moradas de los señores; si se mantuvo, pues, en alguna parte, y realmente se mantuvo, sólo puede haber sido entre las clases inferiores. Mas solo ahora, en los siglos que corren del final de la época heroica al comienzo de la época caballeresca, se convirtió en popular. Pero tampoco en este tiempo se convirtió en lo que se llama “poesía popular” en el verdadero sentido de la palabra; siguió estando, por el contrario, en manos de unos poetas profesionales que, a pesar de su carácter popular, nada tenían en común con el pueblo que hace poesía de modo espontáneo e impersonal.

La “épica popular” de la historia romántica de la literatura no tenía primitivamente relación alguna con el pueblo. Las canciones encomiásticas y heroicas, de que proviene la epopeya, fueron la más pura poesía de clase que una casta de señores ha producido nunca. No eran ni compuestas por el pueblo ni por él cantadas ni difundidas, como tampoco estaban dedicadas al pueblo u orientadas según el modo de pensar popular. Eran pura y simplemente poesía artística y arte aristocrático; trataban de los hechos y aventuras de una aristocracia guerrera, adulaban su afán de gloria, reflejaban su amor propio heroico y sus conceptos morales trágico-heroicos. Además, no sólo se dirigían a esta aristocracia, único público concebible, sino que de ella misma salían, al menos al principio, los poetas. Los antiguos germanos tenían, desde luego, antes y aun en tiempos de esta poesía nobiliaria, una poesía comunitaria: fórmulas rituales, conjuntos, adivinanzas, máximas, y una pequeña lírica social, es decir, canciones de danza y de trabajo, así como cantos corales que ejecutaban en los banquetes y ceremonias fúnebres. Estas formas poéticas eran la propiedad comunal, en conjunto todavía no diferenciada, de todo el pueblo, sin que la recitación o ejecución en común constituyera un carácter imprescindible (63). Comparada con esta poesía colectiva, la canción encomiástica y heroica parece ser invención sólo de los tiempos de las invasiones. Su carácter aristocrático se explica por los trastornos sociales ligados con el triunfo de la invasión, los cuales iban a poner término a la relativa uniformidad de la situación cultural anterior. Así como a consecuencia de las nuevas conquistas, ampliaciones de las posesiones y fundaciones de Estados la estructura de la sociedad se conformó de manera más diferenciada, también junto a las formas comunales de poesía se desarrolló una poesía clasista, que verosímelmente procedía de los nuevos elementos de la nobleza. Pero esta poesía no sólo era propiedad particular de una clase privilegiada, que estaba cerrada al exterior y acentuaba su posición social característica, sino que era también, a diferencia de la primitiva poesía comunal, creación de poetas profesionales al servicio de la clase dominante.

Los primeros poetas que se distinguen personalmente en la época heroica y de las invasiones eran desde luego todavía guerreros y pertenecían al séquito del rey (64); al menos en el *Beowulf* intervienen de forma activa en la poesía los príncipes y los héroes. Pero pronto estos distinguidos aficionados y poetas de ocasión son sustituidos por poetas profesionales, que en adelante constituyen uno de los elementos indispensables de una corte principesca, y en la mayoría de los casos no son ya guerreros. El *skop*, es decir, el poeta áulico de los germanos occidentales y meridionales, se nos presenta desde luego como un profesional especializado. En cambio el *skald* áulico de los germanos septentrionales siguió siendo, a la vez que poeta de profesión, guerrero; y como hombre de confianza y consejero de los príncipes conserva rasgos característicos de los sabios y doctos cantores de la prehistoria. Tanto más notable resulta por ello que el concepto de la creación personal se desarrollase más en el *skald* que entre los cantores áulicos de los otros germanos, los cuales ejecutan canciones ya propias, ya ajenas, sin señalar la diferencia y sin que el público preguntara quién era el autor de las canciones. La alabanza de los oyentes va dirigida siempre a la ejecución. Entre los noruegos, por el contrario, el poeta y el ejecutante se distinguen claramente, se conoce y aun exagera el orgullo del autor, y se concede gran valor a la originalidad de la invención. Con las obras se conservan allí también los nombres de los autores,

fenómeno éste que en otras partes sólo se observa tras la aparición del clérigo que escribe. En el Norte esto está quizá en relación con el prestigio de que el poeta disfrutaba en cuanto guerrero.

Probablemente ya entre los ostrogodos había poetas profesionales. Casiodoro dice que en el año 597 Teodorico envió al rey de los francos, Clodoveo, un cantor y un arpista. Por la descripción de Prisco sabemos que tales cantores actuaban en la corte de Atila. Pero no está suficientemente claro en la información que poseemos si ya estos cantores ocupaban una verdadera posición oficial como poetas. Tampoco sobre la estimación que se concedía a la profesión de poeta entre los germanos de aquella época heroica sabemos nada seguro. Por una parte, se supone que los poetas y cantores pertenecían a la corte y mantenían una relación cordial con el príncipe; pero, por otra, se recuerda que, por ejemplo, en el *Beowulf*, los poetas no son citados por su nombre ni siquiera una vez, por lo que no debe de haber sido demasiado grande su prestigio. Lo que sabemos seguro es que en Inglaterra el poeta áulico tenía desde el siglo VIII una situación oficial (65), y esta institución debe de haberse establecido firmemente, más pronto o más tarde, entre todos los germanos. Sin embargo, no debió de durar mucho, pues pronto tenemos noticias de cantores errantes que van de corte en corte y de la casa de un señor a la de otro para entretener a la sociedad aristocrática. Este cambio no produce, sin embargo, consecuencias tan profundas como se podía creer; los poemas conservan su carácter cortesano, si bien los príncipes y héroes a los que van dirigidos son diferentes en cada ocasión. En todo caso el elemento profesional se acentúa más visiblemente en los cantores errantes que en los fijos y áulicos, cuya relación con la sociedad cortesana sigue siendo ambigua. Pero no debemos confundir al cantor cortesano errante con el juglar común, igualmente errante, pero desamparado, que encontramos más tarde. La distancia entre ambos tipos sólo se acorta cuando el cantor profano pierde el favor de la corte y tiene que encontrar su público por las esquinas de las calles, en las posadas y en las ferias.

Según el relato de Prisco, en las cenas de la corte de Atila a las canciones encomiásticas y guerreras seguían las representaciones cómicas de los payasos, a los que hemos de considerar, por una parte, como los herederos de los antiguos mimos, y, por otra, como los antepasados de los juglares medievales. Quizá al comienzo el género serio y el género cómico no estaban tan marcadamente separados como más tarde, cuando el cantor, en cuanto funcionario de la corte, se sentía cada vez más alejado de los mimos, para volverse a acercarse de nuevo a ellos al transformarse en cantor errante. Una de las razones principales de la crisis que hizo desaparecer a los cantores de corte en los siglos VIII y IX fue, además de la actitud hostil del clero (66) y de la decadencia de las pequeñas cortes (67), la competencia de los mimos (68). El noble poeta cortesano de las canciones heroicas desaparece al desaparecer los heroicos sentimientos de su público; pero la poesía heroica sobrevive a la época heroica y tiene más larga vida que la sociedad a que debe su origen. Al extinguirse la cultura nobiliaria guerrera, se transforma de poesía exclusivamente de clase en arte de todos. El hecho de que fuera posible sin más este desplazamiento de arriba abajo y que el mismo género de poesía pudiera ser comprendido y gozado por las clases altas y bajas casi al mismo tiempo. Sólo se puede explicar porque la distancia cultural entre señores y pueblo no era entonces, ni tampoco durante mucho tiempo. Tan grande como fue después. Los señores vivían, es verdad, desde el principio en una esfera distinta que el pueblo, pero su diferencia frente a las clases inferiores no había ocupado aún el primer plano de su conciencia (69).

La teoría romántica, que interpreta la poesía heroica como arte popular, fue en lo esencial sólo un intento de explicar el elemento histórico de la época heroica. El Romanticismo no se había dado cuenta todavía de la función de propaganda que desempeña el arte. La idea de que la nobleza guerrera de la gran época heroica pudiera tener un interés práctico en la poesía no fue sospechada por los románticos. En su "idealismo", éstos nunca hubieran admitido que, con su poesía, aquellos héroes sólo aspirasen a levantarse a sí mismo un monumento o realzar el prestigio de su clan, esto es, que pudieran tener un interés distinto del espiritual en la transmisión poética de los grandes acontecimientos. Y como, por otra parte, no podían sospechar que los poetas de las canciones de las crónicas -idea que sólo a nuestra época se le ha ocurrido-, no les quedaba otro camino que explicar el origen de los temas históricos de la épica por una tradición que tuviera su origen inmediatamente en los acontecimientos y pasara de boca en boca, de generación en generación, hasta que por fin se desarrollaba en la fábula competa de los poemas épicos. La perduración de las historias heroicas en los labios del pueblo era a la vez la más sencilla explicación de la existencia subterránea que la épica hubo de arrastrar entre sus dos apariciones manifiestas, a saber, la de la época de las invasiones y la de la época de la caballería. Por lo demás, el Romanticismo pensaba que también estos fenómenos -los poemas ya terminados- eran sólo etapas de una evolución completamente continua y homogénea. Lo que preocupaba a los románticos en orden a comprender todo este proceso no eran los momentos históricos aislados, sino el crecimiento ininterrumpido, la tradición viva de la leyenda.

Jacobo Grimm fue tan lejos en su misticismo folclorista que llegó a considerar inimaginable que una epopeya popular hubiera sido nunca "compuesta"; pensaba que se componía a sí misma, y se imaginaba su formación como la germinación y el desarrollo de una planta. El Romanticismo entero estuvo de acuerdo en que la épica heroica no tenía nada que ver con el poeta individual y consciente, que

ejerce su arte como una habilidad adquirida, sino que era la obra del pueblo ingenuo, que crea de manera inconsciente y espontánea. Los románticos explicaban la poesía popular, por una parte, como improvisación colectiva, y, por otra, como un proceso lento, continuo, orgánico, con el que era completamente inconciliable la idea de la existencia de saltos bruscos, deliberados, atribuibles a un individuo particular. Según los románticos, la epopeya popular “crece” a medida que la leyenda heroica va siendo transmitida de una generación a otra, y cesa de crecer cuando ingresa en la literatura. El término “leyenda heroica” designa aquí la forma en que la epopeya está todavía por completo en posesión del pueblo y a la que debe el poeta épico la mejor parte de su obra. Pero incluso en los casos en que se puede admitir la existencia de una tradición oral de los acontecimientos históricos, el problema no consiste en saber en qué medida utiliza el poeta el material tradicional, sino qué puede ser designado todavía como “leyenda” en este material. La idea de una tradición que fuera capaz de producir una narración épica larga y unitaria sin la cooperación de un poeta consciente y deliberadamente creador, y que pusiera a cualquiera en condiciones de narrar tal fábula, propiedad comunal del pueblo, de una manera completa y coherente, es completamente absurda. Una narración fijada y terminada, completa y unitaria, aunque sea todavía en forma tosca, no es ya una leyenda, sino un poema, y aquél que la cuenta por primera vez es el poeta (70). Como ha demostrado Andreas Heusler, es un grave error creer que los relatos heroicos comienzan por ir anónimamente de boca en boca, como leyenda informe, y son después recogidos por un poeta profesional y transformados en poema. Una leyenda heroica surge desde el primer momento como una canción, como un poema, y como tal es repetida y reelaborada ulteriormente. El poema épico es sólo una forma tardía, que en ciertas circunstancias elimina la primitiva redacción más breve, pero no es fundamentalmente distinta de aquélla (71). La leyenda realmente ingenua e iliteraria no consiste más que en motivos aislados, inconexos, episodios históricos sueltos flojamente trabados, leyendas locales breves y sin desarrollar. Tales son los elementos que pueden ser suministrados por el pueblo, el poeta popular impersonal, pero que nada contienen de lo que hace que una canción heroica sea una canción heroica y un poema épico un poema épico.

Joseph Bédier niega, con respecto a la épica francesa, no sólo la existencia de tal leyenda inmediatamente ligada a los acontecimientos históricos, sino incluso la existencia de canciones heroicas y toda razón para suponer que la redacción de las epopeyas fue anterior al siglo X. También para él como, desde el Romanticismo, para todos los investigadores de leyendas, el problema consiste en el origen de los elementos históricos de la epopeya. Si, como él subraya, nunca ha existido algo así como una leyenda que va desarrollándose espontáneamente, ¿cuál es el puente que une, a través de los siglos, los acontecimientos de la época de Carlomagno y la épica a él referente? ¿Cómo llegaron los motivos históricos a las *chansons de geste*? ¿Cómo llegaron a ser conocidas las personas y los acontecimientos del siglo VIII a los poetas de los siglos X y XI? Estas preguntas, piensa Bédier, todavía no han sido satisfactoriamente contestadas, pues la hipótesis de que las leyendas comenzaron a formarse ya entre los contemporáneos de los héroes es una respuesta para salir del paso, que resuelve mediante una construcción completamente caprichosa el problema de cómo los poetas tuvieron la idea de elegir para héroes de sus obras a personas históricas que ya entonces hacía varios siglos habían muerto (72).

La tradición oral había sido puesta en duda ya por Gaston Paris; pero él no pudo salvar la distancia temporal que media entre los acontecimientos históricos y los poemas épicos más que con las canciones heroicas de la teoría de Wolf y Lachmann (73). Bédier niega, como ya antes de él Pío Rajna (74), que hayan existido nunca tales canciones heroicas, por lo menos en lengua francesa, y piensa que los elementos históricos de la epopeya heroica han de atribuirse a la erudita aportación de los clérigos. Bédier intenta demostrar que las *chansons de geste* surgieron a lo largo de las vías de peregrinación, y que los juglares que las recitaban ante las multitudes reunidas junto a las iglesias de los monasterios eran, en cierta medida, los portavoces de los monjes. Pues éstos, dice, para hacer la propaganda de sus iglesias y monasterios ponían, sin duda, interés en divulgar las historias de los santos y de los héroes que allí estaban enterrados o cuyas reliquias se guardaban allí, y para este fin se servían, entre otras cosas, del arte de los juglares. Las crónicas de los monasterios contenían indicaciones sobre estas figuras históricas y fueron, según Bédier, la única fuente de la que pudieron proceder los fundamentos históricos de las epopeyas. Así, por ejemplo, la Canción de Rolando, en la que los monjes hacen de Carlomagno el primer peregrino de Compostela, debe de haber tenido su origen como una leyenda local en los monasterios del camino de Roncesvalles y debe de haber sacado su materia de los anales de estos monasterios (75).

Se ha objetado contra la teoría de Bédier que, en la Canción de Rolando, entre tantos santos y tantas ciudades españolas que se citan no se nombra ni al apóstol Santiago ni el famoso lugar de su sepultura, centro de peregrinaciones. ¿Dónde está la propaganda de la peregrinación, se ha preguntado, si el poeta no cita, justamente, el término del viaje? La objeción no es del todo contundente, pues posiblemente lo que nosotros poseemos es sólo una redacción del poema, pronto convertido en cosa universalmente estimada y en la que ya no existía ningún interés particular en citar el centro de peregrinación que era Compostela. Mas sea de ello lo que quiera, la huella de la mano clerical es tan

evidente en los poemas épicos franceses como inconfundible es el tono del juglar. Vemos reunidas en la misma obra todas las fuerzas que en los territorios de lengua alemana y anglosajona motivaron la caída del canto heroico desde las alturas de un arte cortesano hasta el nivel de lo popular. Estas fuerzas son el monacato y la juglaría, el poeta y el público de las más bajas capas de la sociedad, el interés eclesiástico y el gusto por lo conmovedor y picante que cada vez resaltan más en primer término. Bédier sabe muy bien que las peregrinaciones no explican todo ni mucho menos, e insiste en que, para comprender las canciones de gesta, son tan necesarias las cruzadas en Oriente y Occidente, los ideales y sentimientos de la sociedad feudal y de la caballería como el mundo intelectual de los monjes y el mundo sentimental de los peregrinos. Las canciones épicas son incompresibles in los peregrinos y sin los monjes, pero también son incompresibles sin el caballero, el burgués, el campesino y, sobre todo, el juglar (76).

¿Quién era y qué era propiamente este juglar? ¿De dónde viene? ¿En qué se diferencia de sus antecesores? Se ha dicho que es el cruce del cantor cortesano de la Alta Edad Media y del mimo de la Antigüedad (77). Desde la Antigüedad, el mimo nunca ha cesado de florecer. Cuando las últimas huellas por la cultura antigua ya estaban borradas, todavía los herederos de los antiguos mimos seguían circulando por el territorio del Imperio y entretenían a las masas con su arte sin pretensiones, sin selección, sin literatura (78). En la Alta Edad Media los países germánicos están inundados de mimos. Pero hasta el siglo IX los poetas y cantores de las cortes se mantienen completamente separados de ellos. Sólo cuando, a consecuencia del renacimiento carolingio y de la influencia clerical de la generación siguiente, los poetas y cantores cortesanos pierden sus oyentes aristocráticos y encuentran en las clases inferiores la competencia de los mimos, tuvieron, en cierta medida, que convertirse en mimos ellos mismos para poder mantenerse en la rivalidad (79). Y así, ambos –cantor y comediante- se mueven en los mismos círculos, se mezclan e influyen mutuamente, hasta que pronto ya no se pudieron distinguir. Entonces no hay ya un mimo ni un *skop*; sólo hay el juglar. Lo que en éste sorprende es, sobre todo, su riqueza de aspectos. El poeta aristocrático y especializado en canciones heroicas es sustituido ahora por el vulgar juglar, que ya no sólo poeta y cantor, sino también músico y bailarín, dramaturgo y cómico, payaso y acróbata, prestidigitador y domador de osos; en una palabra, el bufón público y el *maître de plaisir* de la época. Ha terminado la especialización, la distinción, la grave dignidad. El poeta cortesano se ha convertido en payaso público, y su degradación social ha influido sobre él de una manera tan revolucionaria y violenta, que ya nunca se recuperará del golpe. Pertenece, de ahora en adelante, a la gente desarraigada: vagabundos y ramera, clérigos fugitivos y estudiantes perdularios, charlatanes y mendigos. Al juglar se le ha llamado “el periodista de la época” (80), pero la verdad es que cultiva propiamente todos los géneros: la canción de danza como la de burlas, el cuento como el mimo, la leyenda de santos como la epopeya. Esta adquiere rasgos completamente nuevos en tal vecindad. En ciertos pasajes adquiere un carácter patético y efectista, al que era completamente ajeno el antiguo canto épico. Ya no es el tono bronco, de sublime patetismo, trágico-heroico, de la *Canción de Hildebrando* lo que persigue el juglar; pretende más bien entretener con la epopeya, y busca la expresión violenta, el efecto final, la agudeza (81). Comparada con los monumentos de la poesía heroica anterior, la *Canción de Rolando* revela en cada momento este gusto juglaresco más popular y tendente a lo picante.

Pío Rajna cuenta una vez que él pudo llegar casi hasta el fin de su investigación sobre la épica francesa sin haber tenido ocasión de escribir ni una sola vez la expresión “canto heroico”. Karl Lachmann, por el contrario, hubiera podido replicar que sin tal concepto no hubiera podido formular ni una sola tesis fundamental sobre la épica. El Romanticismo disolvió la épica en leyenda y canción, porque sus teóricos creían que en la épica de los poetas profesionales los poderes irracionales de la historia no destacaban con suficiente inmediatez. Nuestra época, por el contrario, atiende con preferencia tanto en la épica como en el arte en general, al saber consciente y aprendido, porque tiene más comprensión para el elemento racional que para el sentimental e impulsivo. Los poemas tienen su propia leyenda, su propia historia heroica. Las obras de la poesía viven no sólo en la forma que los profetas les dan, sino también en la que les atribuye la posteridad. Toda época cultural tiene su Homero propio, sus *Nibelungos* propios y su *Canción de Rolando* propia. Cada época se compone para sí estas obras al explicárselas conforme a su propio sentido. Pero las explicaciones se pueden entender mejor como un progresivo circunvalar la obra que como una aproximación en línea recta a ella. La última interpretación no es absolutamente “la mejor”. Todo intento de explicación en serio, realizado desde el espíritu de un presente vivo, profundiza y amplía el sentido de las obras. Toda teoría que nos muestra la epopeya heroica desde un punto de vista nuevo e históricamente real es una teoría útil. No se trata tanto de la verdad histórica, de “lo que ocurrió propiamente”, cuanto de ganar un acceso nuevo e inmediato al tema. La interpretación romántica de la leyenda y de la poesía heroicas ha puesto en claro que los poetas épicos, aunque eran artistas muy primitivos, todavía no podían disponer de su materia con total libertad y se sentían mucho más fuertemente ligados por una forma ya de antes inventada y transmitida que los poetas de tiempos posteriores. Por su parte, la teoría de las canciones reelaboró la composición abierta y acumulativa de los poemas épicos y abrió el camino para comprender de su carácter sociológico, al

indicar que su origen se encontraba en los cantos heroico-aristocráticos de alabanza y de guerra. La doctrina de la contribución de los clérigos y juglares iluminó, finalmente, por un lado, los rasgos populares y no románticos, y, por otro, los rasgos eclesiásticos y eruditos del género. Sólo después de todos estos intentos de interpretación se ha podido alcanzar una perspectiva que estima a la epopeya heroica como lo que se llama “poesía hereditaria” (82) y la coloca entre la poesía de arte, que se mueve libremente, y la poesía popular, que está vinculada a la tradición.

(Hauser; 1968:210-222)

- (63) Andreas Heusler: *Die altgerm. Dicht.*, 1929, p. 107; Idem, en Joh Hoops: *Reallex. d. germ. Altertumskunde*, I, 1911-1913, página 459.
- (64) Hermann Schneider: *Germanische Heldensage*, I, 1928, páginas 11, 32.
- (65) H.M. Chadwick: *The Heroic Age*, 1912, p. 93.
- (66) Koberstein-Bartsch: *Gesch. d. deutschen National-Lit.*, I, 1872, 5ª ed., pp. 17, 41-42.
- (67) Rudolf Koegel: *Gesch. der deutschen Lit.*, I, 1, 1894, p. 146.
- (68) A. Heusler, en *Reallexikon de Hoops*, I, p. 462.
- (69) W.P. Ker: *Epic and Romance*, 2ª ed., 1908, p. 7.
- (70) H. Schneider: *op. cit.*, p. 10.
- (71) A. Heusler: *Die altgerm. Dicht.*, p. 153.
- (72) Joseph Bédier: *Les Légendes épiques*, I, 1914, p. 152.
- (73) “Romania”, XIII, p. 602.
- (74) Pio Rajna: *Le origini dell'epopea francese*, 1884, pp. 469-85.
- (75) J. Bédier: *op. cit.*, III, 1921, pp. 382, 390.
- (76) *Ibid.*, IV, 1921, p. 432.
- (77) Wilhelm Hertz: *Spielmannsbuch*, 1886, p. IV.
- (78) Herman Reich: *Der Mimus*, 1903, passim.
- (79) Edmond Faral: *Les Jongleurs en France au moyen âge*, 1910, p. 5.
- (80) Wilhelm Scherer: *Gesch. d. deutschen Lic.*, 1902, 9ª. Ed., página 60.
- (81) *Ibid.*, p. 61.
- (82) H. Schneider: *op. cit.*, p. 36.