

Puede parecer terriblemente presuntuoso ofrecer un título tan amplio, tan básico, tan decimonónico, a este Congreso de especialistas. En el caso de otras literaturas, sería probablemente innecesario, hasta impensable, disertar sobre tal tema; pero en los estudios hispánicos han operado algunos factores, que luego definiré, que nos crean un problema singular. En lo hispánico, será mejor que sean extranjeros los que hagan este nuevo enfoque, esta recapitulación sobre los orígenes, aunque también será mejor, como Vds. verán, que estos extranjeros no sean franceses, por unas razones que se harán patentes y que de ningún modo son deshonrosas para ellos. El nuevo enfoque se hace necesario, se impone, tanto por el natural transcurso del tiempo y evolución de las opiniones, como por el peso de las últimas investigaciones debidas a los estudiosos de Europa y de América. Se trata de enfrentarnos con la tarea de rehacer, reconstruir un muy sólido edificio de crítica establecida y de historia literaria, de carácter casi canónico, sagrado; edificio que podemos llamar *grosso modo* el del tradicionalismo, que se construyó en el siglo pasado y que se mantiene bastante firme hoy, en lo hispánico, mucho tiempo después de haberse abandonado o modificado en otros países. En el centro de este edificio está el género épico y baladístico, pero el nuevo enfoque tiene que ver con otros géneros de verso también, y de alguna manera afecta también a la prosa. Mi reconstrucción—hablo en primera persona para cargar con la responsabilidad total, aunque somos muchos los que ahora pensamos así, no sólo miembros de lo que se ha llamado en Estados Unidos, creo con sentido algo peyorativo, la “British School”—será francamente elitista; terminaremos construyendo un castillo o a lo menos una buena mansión burguesa, no una casita pueblerina habitada por analfabetos.

Verán Vds. que lo que voy a decir tiene que ver con la cambiante relatividad de la teoría literaria: con lo que se selecciona como meritorio, con lo que se enseña a los estudiantes acerca de la naturaleza de los textos y sobre su autoría y origen, con el panorama que a consecuencia de esto se presenta al describir una cultura literaria. Hay consecuencias, quizá, hasta para la idea que una nación se forma sobre sí misma. Vds. comprenderán al instante que todo esto es un terreno peligroso, pues voy a invadir en parte el territorio de Américo Castro y por eso pisar, con sumo cuidado, la frontera de la política contemporánea. Pero esto también podrá servir para recordarles la contemporaneidad de los estudios medievales, que creo de especial importancia en el caso de España—y con esto seguramente estaría plenamente de acuerdo don Américo. Una ponencia de este tipo sirve también para recordar a todos que con cada generación cambia la teoría literaria dominante. Es peligroso enseñar a los estudiantes, o hacer constar en un libro básico de historia literaria, ninguna ortodoxia vi-

gente. En lo literario, todo son verdades relativas, no absolutas. Todos podemos trazar, en nuestras diversas disciplinas, en la historia del arte, en la filología y lingüística, los efectos del romanticismo de principios del xix, los reajustes post-románticos de fines de siglo, la impronta de la filología alemana, del positivismo francés de este siglo. Todos podemos marcar el momento en que los especialistas freudianos, junguianos, marxistas, sociólogos, estructuralistas, semanticistas y otros, han arrojado nueva luz sobre los textos antiguos, primero—es natural—en forma extremista, luego de una manera más equilibrada que ha enriquecido permanentemente nuestros estudios. Dentro de esta serie de reinterpretaciones sin fin, de cambios en los objetos y métodos de la investigación, podemos señalar algunos momentos de auténtica revolución. Entre aquéllos que me importan de manera especial, podemos señalar el de la Generación de 1898, que aseguró el continuado triunfo del tradicionalismo, el de 1908 cuando salen a luz los primeros tomos del *Cantar de mio Cid* de D. Ramón Menéndez Pidal y—extraña coincidencia—de *Les Légendes épiques* de Joseph Bédier, *España en su historia* de Américo Castro en 1948, *The Singer of Tales* de A. B. Lord en 1960.

Lo que defino como tarea necesaria para los estudios hispánicos medievales no pasa realmente de ser una simple modernización, una adopción de actitudes usuales desde hace tiempo en otros países. Para mis propósitos, el más importante de estos otros países es desde luego Francia. Lo que voy a decir parece dejar asombrados a españoles y a hispanistas, pero en el país vecino ello pasaría sin hacer levantarse ceja alguna. No se trata de nacionalismos, pues mis ideas más alarma e incomprensión causan en un país que no tiene textos medievales propios, digo en Estados Unidos. Pero al definir esta tarea me conviene ser muy humilde. No olvido nunca una observación que hace años me ofreció uno de los mejores científicos de Cambridge. A mí como profano que había expresado sorpresa sobre el hecho de existir tantas controversias en la ciencia, me dijo que “Los progresos en las ciencias dependen sobre todo de las personalidades de quienes los hagan.” Si esto puede decirse de unos estudios que nosotros, humanistas, consideramos—quizá equivocadamente—como basados en hechos comprobables, en experimentos siempre repetibles, entonces ha de encerrar una lección útil en los asuntos indemostrables con los que nosotros tenemos que ver. Mis ideas son minoritarias; pueden llegar a ser mayoritarias, no sé; pero existe la certeza de que serán borradas por las de las nuevas generaciones, por las mareas de *-ismos* venideros cuyas olas se están formando ya en el horizonte.

Se complica el argumento sobre nuestros textos medievales porque tenemos solamente dos tipos de testimonio en que basarnos: los conocimientos generales que poseemos de la cultura medieval, con analogías útiles fuera de

España—sobre todo con Francia, como digo, aunque hay quien no cree que sean analogías; y los propios textos. En el caso de éstos nos enfrentamos en España con otro problema, pues los daños y la incuria han causado pérdidas relativamente mayores que en otros países. Lo que no tenemos, lo que nunca podremos descubrir, es la declaración terminante del autor: que yo, nacido en Toledo, de tal historial, compuse este poema en el año X, para mi mecenas Y, utilizando como fuentes Z, con la siguiente intención, y ajustando mi expresión a estas normas. Los autores medievales no dicen esto acerca de sí mismos, ni acerca de sus coetáneos. No comienzan sus obras con el prefacio justificatorio del tipo que estamos acostumbrados a encontrar en la literatura del siglo xvi para acá. En tal incertidumbre acerca de muchos aspectos básicos de los textos medievales, no es sorprendente que se dediquen tantas investigaciones a dichos aspectos, aun siendo éstos muchas veces externos o preliminares, esto es, que sólo preparan el terreno para el estudio de los aspectos internos del texto como tal. Es como si *Hamlet* fuera anónimo, aislado y fragmentario, y a falta de documentación sobre el teatro de 1600, se considerara como una exposición de las cosas raras que hacen los estudiantes durante las vacaciones al tener libertad para recorrer el castillo familiar. Exagero, sin duda; pero muchas veces en lo medieval trabajamos así a oscuras.

Última palabra prefatoria. Hay problemas especiales en la aproximación a las cosas de España. En el mapa europeo, sí, son distintos los españoles; lo saben ellos, y saberlo les hace ser a la vez orgullosos e inquietos. Pero en cuanto al grado de diferencia, y por qué, la gran controversia que inició en 1948 Américo Castro (o quizá Unanuno, desde 1895, o Ganivet, desde 1896) continúa. Esta diferencia ha permitido a los medievalistas españoles hablar de las posibles analogías con Francia y otros países y comentar: "Sí, puede ser, pero ya saben Vds., nosotros somos distintos; lo que Vds. los franceses y alemanes e italianos e ingleses ven como analogías—a veces con razón, considerando el internacionalismo de gran parte de la vida y cultura medievales—realmente no son tales. Nuestra épica no es como la francesa; etcétera." Yo creo que la España medieval cristiana no es tan distinta como les gusta pensar a los españoles, y que muchas de las similitudes sí son válidas, y que lo digan los extranjeros imparciales. Creo, por ejemplo, que a Juan Ruiz se le puede explicar—en el grado en que se pueda "explicar" a Juan Ruiz—totalmente dentro de la tradición y del mundo latinocristianos, incluso si resulta que Juan Ruiz es aquel Juan Rodríguez de Cisneros que nació y pasó muchos años en la España musulmana; por tanto, creo que el capítulo 9 de *España en su historia*, en que se trata de la ideología de Juan Ruiz, es el menos convincente de ese gran libro. Empezar a aplicar lo que llamo estas analogías europeas a los textos medievales es, creo, una parte importante de nuestro cometido. Hay esfuerzos preparatorios de gran valor, como, por ejemplo, en fecha reciente, lo que escribió Alan Deyermond acerca de "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature," el de los *romans* al estilo francés, género para el que propone Deyermond, con reservas, el nombre "libros de aventuras."¹ En asunto de analogías

europeas, se me ocurre decir que como los españoles de hoy parecen querer ser buenos europeos, con el materialismo de la sociedad consumidora y el Mercado y el catolicismo postconciliar y todo, puede que éste sea un momento realmente propicio para decir algo sobre estos parecidos. En la nueva España de hoy, me parece también que van a perder importancia los últimos destellos del gran debate noventaoyochentista, para ser sustituidos por una mayor serenidad.

Empiezo hablando de la épica, pues es allí donde más se necesita recapitular, allí donde las teorías están más fuertemente atrincheradas, y allí donde hay más peligro de provocar las pasiones nacionales, visto el orgullo especial que hay en toda épica como posesión de la comunidad. Que la teoría tradicionalista, ahora neotradicionalista, haya durado tanto en España, se debe sobre todo a la vida milagrosamente larga de don Ramón Menéndez Pidal, nacido en 1869 y muerto en 1968; a la calidad de su pensamiento y a la fuerza de sus libros, y a la excelencia de los discípulos que él formó, entre ellos Américo Castro, Dámaso Alonso y Rafael Lapesa. Como me dedico ahora—inevitablemente—a poner en tela de juicio una teoría y unos datos que han sido muy suyos, y como en alguna reseña se me ha acusado de faltar al respeto debido al maestro fallecido, quiero declarar que reverencio a don Ramón como máximo hispanista y hombre de letras europeo, y que me honré sobremedida al ser invitado a pronunciar, a modo de necrología, una conferencia sobre su vida y obras en Londres en 1970. Al nacer D. Ramón en 1869, hacía solamente cuatro años que había salido la *Histoire poétique de Charlemagne* de Gaston Paris. Después, el joven D. Ramón conoció al viejo maestro francés, y está claro que D. Ramón le debió mucho, tanto en su formación general como en los métodos y actitudes. Gaston Paris continuó, resumió y refinó las ideas de los románticos propiamente dichos. Para ellos, la épica y la balada eran los productos más importantes de las naciones europeas en una fase temprana de su desarrollo, por ser nacionales, por ser obra colectiva, por ser "naturales" en el sentido de ser *Naturpoesie*, *Volkspoesie*, viejísimos, noblemente primitivos, fuertemente espirituales; en ellos, dice Grimm, se ve a los pueblos que comienzan su vida, fundiendo historia y poesía en una creación que llamamos epopeya. Gaston Paris al refinar estas ideas concretó la noción de las *cantilenaes*, breves canciones épico-líricas contemporáneas con los sucesos históricos de los siglos viii y ix en el imperio carolingio, *cantilenaes* que él creía fueron ensambladas por los juglares en el siglo x para formar las *chansons de geste*, de las cuales los textos manuscritos posteriores son refundiciones. Todo esto, desde luego, concordaba con el pensamiento de entonces sobre Homero y el *Nibelungenlied*. En 1887 Pio Rajna añadió a esto el esencial germanismo de la épica francesa, haciendo retroceder con este propósito las *cantilenaes* hasta una épica merovingia plenamente germánica, cuyas huellas, pensaba, se podían rastrear en la prosa latina de Gregorio de Tours y otros. Para fines del xix todo esto constituía una serie de artículos de fe: la larguísima continuidad de la épica, su relación directa con los acontecimientos

históricos en ella narrados, su creación por juglares que eran del “pueblo,” su transmisión y representación en forma oral. Era inevitable que al publicar D. Ramón su primer libro en 1896 participase plenamente de este tradicionalismo romántico y lo aplicara, con ideas más refinadas que las de Milá, a *Los Siete Infantes de Lara*. En este libro se reconstruye a base de las crónicas una épica perdida, se distinguen versiones temprana y tardía del poema, y se coloca la narración en un preciso contacto con acontecimientos supuestamente históricos de la segunda mitad del siglo x. Gaston Paris reseñó el libro con gran aprobación, aunque haciendo una reserva fundamental, a la que volveré. En 1908 comenzó D. Ramón a publicar la gran edición del *Cantar de mio Cid*, y en 1910 publicó en francés *L'Épopée castillane* en el que aplicó a España el tradicionalismo francés y lo arguyó con enorme rigor. Allí donde Rajna había supuesto el germanismo de la épica francesa, supuso D. Ramón el germanismo de la épica española, naturalmente de los visigodos. Espero que no resulte injusto observar aquí una ligera ironía, pues D. Ramón empleaba ideas francesas, ideas sobre Francia, para hacer valer la independencia española en cuanto a actitud y a desarrollo histórico; el resultado me parece que no está completamente libre de cierta competencia nacionalista, bien comprensible—y esto es en sí una cuestión interesante—en el decenio después de 1898. Pero ya en 1908, publicaba Joseph Bédier los dos primeros tomos de *Les Légendes épiques*, en los que destruye sin piedad la teoría tradicionalista, insistiendo en la creación relativamente tardía de las *chansons de geste* en el ambiente especial del siglo xi, en el poeta individual como personalidad creadora, en el origen de muchas *chansons* en una colaboración entre monjes y poetas en los santuarios que jalonaban las rutas de peregrinación, en el carácter francés (no germano) de la épica francesa, etcétera. En el transcurso de pocos años, los estudios franceses aceptaron como verdades casi indiscutibles las ideas de Bédier. Los pocos que han mantenido el viejo tradicionalismo, refinado con el tiempo—Lot, Fawtier, Louis, Lejeune, Rychner—resultan excepciones en una casi unanimidad algo inquietante, aunque en años recientes se nota cierta evolución del pensamiento.

El tiempo fue benévolo con D. Ramón. Encontró en la historia lingüística pruebas del *estado latente* de algún rasgo fonético, documentado solamente muy tarde en la escritura, y otras semejanzas con que apoyar su idea del estado latente de la poesía heroica, que hubiera existido en forma oral durante siglos para aflorar en los manuscritos sólo en fecha tardía. En 1959 su magnífico libro sobre la *Chanson de Roland*, con traducción francesa un año después, lleyó la contienda a las puertas de París. Era un buen momento, después del libro de Rychner (1955) y en el mismo año que vio la publicación de *The Singer of Tales*, pues en varios aspectos los oralistas refuerzan y continúan el tradicionalismo. Pero he aquí que en 1965, en una de sus últimas publicaciones, D. Ramón da a conocer su reacción ante los estudios de Lord, expresando unas reservas muy importantes en cuanto a la aplicabilidad de sus datos a la épica medieval románica. Digo esto para mostrar que,

aunque su teoría neotradicionalista quedaba para entonces esencialmente anticuada a nivel europeo, D. Ramón tomaba en cuenta, y reaccionaba ante las ideas nuevas. Volvió a afirmar sus verdades, pero reconsiderándolas, sin caer ni a los 95 años en el mero automatismo.

El éxito tan largamente continuado pide más que la sencilla longevidad. Apoyaba a D. Ramón una escuela brillante, tanto en lingüística e historia como en el campo literario. La ayudaban quizá—es asunto delicado—los hábitos de conformismo que a partir de 1939 se adueñaban inevitablemente de la vida intelectual española, empobrecida, aunque desde luego D. Ramón no era de ningún modo franquista y había sido despojado—nota de gran honor para él—de la presidencia de la Academia al terminarse la guerra civil. Dentro de España, parece que no se leía a Bédier, y no surgió ningún Bédier español. A Ubieto Arteta, quien en 1957 se atrevió a proponer alguna idea heterodoxa sobre el *Poema de mio Cid*, le trató D. Ramón con bastante dureza, y a Peter Russell, quien en 1952 y 1958 publicó estudios importantes del mismo tono en inglés, ni le contestó. También—y es un deber muy grato decirlo en esta Universidad de Toronto—me parece que los trabajos de Erich von Richtshofen, conocidos en libros en español a partir de 1954, no recibieron nunca en España la atención que merecen: ahí están datos de la mayor importancia, sobre toda acerca de las similitudes paneuropeas de los temas épicos y sobre lo mucho que tienen en común las técnicas estilísticas de las diversas épicas nacionales y latinas, tanto clásicas como medievales. Con nuevos argumentos en sus últimos años, insistió D. Ramón en la composición del texto existente del *PMC* alrededor de 1140, hasta pasando a ver en él una versión más temprana todavía, de 1110 o 1105; insistió igualmente en la relativa—no total—historicidad del poema, en la composición por un juglar, o mejor dicho por dos juglares sucesivos, que poco debieron a fuentes cultas; etcétera. Recordemos, sin embargo, que en 1913, en la edición popular de su texto del *PMC*, D. Ramón había reconocido varios indicios someros de influencia estilística francesa en el poema, y que en *Poesía juglaresca* había dejado un espacio, muy pequeño, para posibles influencias cultas sobre la épica a través de contactos entre clérigos y juglares.

Ahora bien: buena parte del neotradicionalismo de D. Ramón, que él llegó por fin a definir en términos lo bastante amplios para que abarcaran, por ejemplo, el género escrito de las crónicas, me parece que sigue teniendo su verdad incuestionable. Es la parte que tiene que ver con la historia literaria después de la épica. Resulta un hecho que en España las épicas fueron redactadas en prosa en las crónicas, a partir de 1270; que se compusieron los romances a base de fragmentos épicos y de narraciones cronísticas; que los dramaturgos del Siglo de Oro hicieron obras con los materiales de los romances y de las crónicas impresas, empleando también mucho el verso de romance. Esto es, hubo una fuerte tradición de temas, formas y detalles, desde la épica del siglo xiii hasta el teatro del xvii. Esto ciertamente es notable; es una tradición larga y fuerte, auténticamente nacional; y es distinto de lo que pasó en otros países. Esta tradición sí indica un poderoso espíritu conservador, y una

admirable capacidad para desarrollar y recrear el mismo material básico. Tampoco hay la menor duda acerca de la oralidad y el tradicionalismo del romance en grandes partes del territorio hispánico desde el siglo xvi hasta nuestros días. Pero esta exposición del tradicionalismo, perfectamente aceptable, es llevada en ocasiones a unos extremos que casi llegan a autoparodia. En 1946 saludó Dámaso Alonso la versión moderna del PMC debida a Luis Guarner como una nueva refundición, y en un trabajo de 1947, y de nuevo en su largo estudio necrológico de Pidal publicado en 1970, incluyó en la tradición "tradicionalista" no sólo los romances de Rivas y otros románticos, sino también los textos y estudios del propio D. Ramón, en los que los viejos temas pueden, "gracias a él y a su escuela, obtener aún una relativa popularización en nuestra época."²

Aun sin el adorno tardío de D. Dámaso, la teoría neotradicionalista comenzaba ya a tener sus aspectos exagerados. Así como Rajna pensaba encontrar el rastro de la épica merovingia en los detalles pintorescos que narra Gregorio de Tours, D. Ramón en su libro *Reliquias de la poesía épica española* (1951) incluyó al lado de extractos en prosa del siglo xiii, de poemas que muy razonablemente se pueden hipotetizar, pasajes en prosa árabe y latina tomados de textos históricos de los siglos tempranos. Estos, creía D. Ramón, habían sido incorporados a las crónicas partiendo de cantos heroicos sobre Witiza y Rodrigo, la invasión de 711, etcétera. Imprime una viva narración tomada de la *Chronica* de Alfonso III (alrededor de 880) en la que se cuenta la victoria de Pelayo en Covadonga, justificando el origen de esto en un canto vernáculo en los siguientes términos:

La sola suposición que cuenta con máxima verosimilitud es que aquí el lenguaje prosaico y la brevedad informativa de la crónica se animan, se dilatan y organizan a causa de resumir una composición poética del género de aquellos cantos tradicionales que . . . eran preceptuados por San Isidro como parte esencial en la educación de los jóvenes: "Praecinere carmina maiorum, quibus auditores provocati ad gloriam excitentur." Los cantos históricos eran, pues, un género literario existente en la alta Edad Media, y es preciso suponer que existía uno sobre Covadonga. (pp. xxxi-ii)

Pero el razonamiento de D. Ramón es defectuoso, y su debilidad no se remedia por *ese pues* y *ese es preciso suponer*. El pasaje en cuestión es animado, sí, pero carece de motivos y fraseología épicas usuales, tiene fuerte tono eclesiástico y varias notas bíblicas; es a todas luces un pasaje de origen culto.³ Para el tradicionalismo había otras implicaciones en la actitud de D. Ramón: que tenemos aquí una versión latina de un poema vernáculo que, en lengua romance, era continuación de los *carmina maiorum* (es de suponer que en lengua gótica) mencionados por Isidro, parecidos quizá al *Ludwigslied* alemán, esto es, una prueba más del germanismo continuado de la épica románica; quizá también, que como según la teoría tal épica debió surgir en la propia época del acontecimiento, he aquí una prueba de la historicidad de Covadonga. Lo mismo se podría decir de otros textos supuestamente de origen épico en la parte primera de las *Reliquias*. Tales defectos no se deben a nin-

guna aberración personal de D. Ramón, sino que son inherentes a la misma teoría tradicionalista que tanto pide a nuestra fe en textos perdidos y que tiene que suponer una retroactividad casi infinita de la creación poética en los idiomas vulgares. Está además claro, y en otras literaturas se acepta, que los *clerici*, en latín, utilizando fuentes bíblicas y clásicas y latinomedievales y su propia imaginación, eran bien capaces de componer narraciones muy vivas, episodios, historias y poemas, sin tener recurso a fuentes hipotéticas en verso vernáculo. La pretensión pidaliana de que existiera una épica sobre Rodrigo igualó todo lo que habían pretendido los románticos franceses y alemanes acerca de las *chansons de geste*.

Por otra parte, conduce a extrañas conclusiones la insistencia de los tradicionalistas en la historicidad de la épica, en la creencia de que las épicas conservan una buena medida de memoria histórica porque tal eran el deber y la intención de los juglares, en la casi coetaneidad de las primeras versiones de los poemas con los acontecimientos al parecer en ellos narrados. Razonaba D. Ramón que como tantos detalles del PMC eran demostrablemente históricos—aunque según las últimas investigaciones, ese "tantos" ha de rebajarse algo⁴—era peligroso declarar que la acción principal de los cantares segundo y tercero (las bodas de las hijas del Cid y lo que ellas acarrearón) era una invención literaria; pero así parece, ahora, que es.⁵ Que fuesen aceptadas estas confusiones como verdades incuestionables por los estudiosos no sólo en España, sino en los estudios hispánicos casi universalmente, durante tres cuartos de siglo, se debe a la enorme autoridad de D. Ramón en la exposición de sus argumentos, a su cuidado por el detalle, y a su estilo tan llano y convincente; se debe también—no lo niego—a la coherencia general de la teoría. Pero también es la consecuencia de dos hechos tristes: que muy pocos leían a Bédier y a sus sucesores, y que hasta fecha reciente pocos eruditos francófonos se interesaban por los textos del antiguo español ni por las obras críticas españolas (hay excepciones notabilísimas, como Le Gentil, Lecoy, Horrent y Aubrun). De pasada, advierto que en libro tan importante como es *Les Origines des chansons de geste*, de Italo Siciliano (1951, traducción de libro publicado en italiano en 1940), no se menciona a escritor español ni a obra española, y hay muchos casos parecidos. Es como si al dicho desgraciado de Gaston Paris, "L'Espagne n'a pas eu d'épopée" —que luego enmendó Paul Meyer en la segunda edición de la *Histoire poétique de Charlemagne* (1905)—los españoles e hispanistas hubiesen contestado "La France n'a pas d'érudition." Ya ven Vds. que en tal situación, no es improcedente afirmar que los británicos y otros pueden desempeñar un papel especial, pues no se hallan comprometidos por lealtades nacionales en el debate.

La teoría tradicionalista sobre la épica y el romance, que ella considera como género central, tiene consecuencias para las actitudes frente a otros géneros. Es aquí donde quiero comenzar ofreciendo indicios del nuevo enfoque. Nunca se ha pretendido que las obras del mester de clerecía fuesen otras cosas sino creaciones de poetas individuales por medio de la escritura. Se sabe ahora que el verso

de cuaderna vía es importación de Francia, exactamente de la misma manera que el endecasílabo y la nueva sensibilidad renacentista es importación de Italia; debemos un estudio preliminar de este fenómeno, primordial, a Brian Dutton.⁶ El primer poeta de la nueva escuela, Berceo, empleó modelos latinos en gran parte de su trabajo. Su mejor poema, los *Milagros*, se sabe desde hace tiempo que se basa libremente en una colección de milagros marianos en prosa; pero hemos tenido que esperar hasta 1971 una edición en la que el texto español esté acompañado por los originales latinos, con estudio detallado de los procedimientos de composición, trabajo que también le debemos a Dutton. Se descubrió en la Biblioteca Nacional de Madrid, en 1970, un manuscrito importante de los mismos milagros latinos, por un americano que estaba de visita: otro indicio, quizá, de la relativa falta de curiosidad por lo latino y por las fuentes de Berceo, entre españoles. Siguiendo una tradición agradable, fue hace tiempo costumbre creer que Berceo era un sencillo cura pueblerino que escribió al nivel humilde de sus feligreses. Ayudaban a crear esta impresión los pintorescos símiles rústicos, la abundancia de diminutivos y el uso frecuente del *topos* de la modestia, pero esto no debía despistar a nadie. Ahora resulta, siempre según Dutton, que Berceo era probablemente notario del abad de San Millán, y que él y otros del mester de clerecía habían adquirido su formación literaria de los maestros franceses en el *studium* de Palencia, fundado en 1208, y que los poemas de Berceo contienen cierta dosis de retórica “de escuela” aprendida en los autores clásicos del *curriculum* y en la instrucción normal de la gramática latina.⁷ Las obras de Berceo pueden muy bien haber tenido la finalidad de ser recitadas ante peregrinos u otra gente laica, contexto en el que tendrían mucha naturalidad, pero el propio Berceo no era “pueblo,” no era ningún sencillo cura de aldea, sino un hombre culto cuya formación por maestros franceses, en latín, es el factor más importante de su vida literaria. Otros trabajos recientes, especialmente los de Dana A. Nelson, aumentan la probabilidad de que Berceo fuese autor del *Libro de Alexandre*, o que por lo menos este poema saliese también, de manera bastante directa, de la escuela de Palencia; debe mucho a Gualterio de Châtillon, y contiene una narración del típico errabundeo del estudiante por Francia, Italia y España. El *Fernán González* de hacia 1250 tiene tema épico pero es único al estar compuesto en cuaderna vía. Todavía parece aceptarse por todos que Pidal tenía razón al declarar que el poema es una versión monástica de un cantar popular de cierta antigüedad; pero en realidad no hay prueba de ello, y considerando su tono fuertemente eclesiástico, su uso de fuentes cultas identificables—el *Alexandre*, dos poemas de Berceo, dos crónicas latinas, el *Liber Regum* vernáculo, para no hablar de su interés tan extenso en la historia de los reyes godos—más vale considerarlo como expansión vernácula de un texto latino, sea en verso o en prosa. En su libro de 1976, el belga L. Chalon cree que al aparecer la historia de Fernán González bajo otra forma en la *Crónica de 1344*, se debe a una refundición del poema de 1250, no a una refundición juglaresca del cantar popular, como creen los

tradicionalistas.⁸ El *Libro de Apolonio* depende de una obra clásica tardía y es culta por definición.

En asunto de la lírica hispánica de los primeros siglos, está claro que los tradicionalistas pisan terreno mucho más firme. Siempre el pueblo ha cantado, sin necesitar instrucción en ello por hombres letrados o de clase cortesana. Este canto lírico no pide la escritura para su composición ni para su transmisión, y en todo país la lírica bien puede haber tenido raíces populares. Pero como siempre, los tradicionalistas exageran sus aspectos populares aun cuando es evidente que esta lírica existe para nosotros solamente en las formas refinadas que crearon los poetas y músicos de las cortes. De las grandes colecciones de poesías y canciones del tipo llamado “tradicional,” el de los mozárabes parece seguir más de cerca sus raíces populares, en parte porque los trocitos de dos y cuatro versos son tan modestos, en parte porque sus sentimientos son tan sencillos, y en parte debido a su uso de rasgos conocidamente antiguos como la asonancia. Si todos los poemitas mozárabes pre-existen a las muwassahas árabes y hebreas y son independientes de ellas es otra cuestión, y estas muwassahas están compuestas en árabe o hebreo clásico, de expresión muy pulida. Es posible que los poetas de las muwassahas llegaran a componer sus propias jarchyas en la manera de la jarchya mozárabe auténticamente popular, igual que Lope y Tirso, y antes de ellos Gil Vicente, pudieron componer admirables canciones de acuerdo con los viejos modelos, sin caer en la trampa del pastiche. Este procedimiento puede, como dice Deyermond, describirse como el de un poeta culto que se asocia libremente con la tradición, que entra a formar parte de ella;⁹ pero también es el acto de un poeta que opta por dignificar lo que era antes canción *pop*. Cuando la misma jarchya se utiliza por dos poetas de muwassaha, en formas algo distintas, se hace más probable que una canción pre-existente haya sido adaptada dos veces, pero aun esto no es seguro, pues se cantan de modos muy diversos los trozos aprendidos por Rosina en la lección de música del *Barbero de Sevilla*, y se adapta diversamente en la misma lengua una oda de Horacio. Ahora, en número reciente de *La Corónica*, ofrece la señorita Boreland una analogía, y por tanto un contacto posible, entre una jarchya y un poema provenzal.¹⁰ No dudo que las jarchyas tienen mucho en común con la lírica temprana de otras partes de Iberia y de Occidente; pero no tenemos que hacer remontar todo esto en la Península más allá de los siglos medievales, citando, como hace D. Ramón, a las *puellae gaditanae* de la época de Cicerón, como arquetipos de la tradición.

Las cantigas gallego-portuguesas de fines del siglo *xii* y del *xiii* pertenecen a una escuela poética que era probablemente la mejor y más productiva fuera de Provenza. Las tendencias del tradicionalismo, con su insistencia en lo nativo y popular, ha hecho que la atención se haya cifrado en las *cantigas d'amigo*, estudiándose mucho menos las de otros tipos que al parecer eran igualmente apreciados en la época (pues tenemos 471 *cantigas d'amigo*, pero unas 600 *d'amor* y 400 *d'escarmio* y *maldezir*, más otras 100 *pastorelas*, *albas*, etcétera). Se sabe que alguno de los poetas era *jograr*, esto es, *juglar* de profesión, pero los otros cabe su-

poner que eran en su gran mayoría cortesanos, y uno de los mejores era Dom Dinis, rey de Portugal (1261-1325). El hecho de que muchos poemas llevan nombre de autor, o bien, si esto no es verdad en sentido estricto, que se asignan nombres de supuestos autores, indica cierto orgullo en la composición y una autoría conscientemente individual que separa todos los poemas del dominio de la anonimidad popular. Muchas de las *cantigas d'amor y d'escarnio* tienen claros antecedentes en Provenza. Que los poetas nativos, estimulados por la literatura de Provenza, hayan escuchado la canción popular de su región y hayan sacado de ella modelos para sus maravillosas *cantigas d'amigo* es notable; que su producto, que conocemos en los grandes *cancioneiros* colectivos del siglo xv, sea tan bueno, se debe al ejercicio de la sensibilidad cortesana en materia que antes era canción y quizá baile rústicos. No creo que el elegante simbolismo de *As froes do meu amigo / briosas van no navio sea pop*, ni que palabras como *la virgo, la dona virgo*, sean palabras básicas de pueblecillo. Si la ambientación sigue siendo resueltamente rural, ello no ofrece prueba alguna de la composición popular: la fuente, el bosque, las riberas del mar y del río no tienen necesariamente más carácter popular que la ambientación convencional de los poemas pastoriles del xvi, sin perder por ello, claro está, un ápice de su encanto. Algo parecido se podría decir de la lírica castellana "de tipo tradicional," con la añadidura de que ella no se documenta hasta muy tarde, en un momento cuando, de nuevo, comenzó a interesarse por ella la corte de los Reyes Católicos, que emplearon a 40 cantores en palacio. Hasta los motivos y símbolos de supuesta procedencia folklórica no pueden citarse como prueba del carácter popular de esta lírica, pues siempre han estado presentes igualmente en las composiciones cultas.

Vengo, pues, a los detalles del nuevo enfoque que creo necesario en los estudios de la épica. Primero: en las lenguas románicas la épica no tiene conciencia histórica ni mentalidad historicista, ni por sentido del deber, ni por principio estético. He aquí un punto en el que creo que D. Ramón y todos los románticos y tradicionalistas se han equivocado. Si la historia histórica proveía buenos materiales para un drama, para una ejemplaridad literaria, desde luego un suceso histórico podía emplearse como tema de poema, pero las más veces tanto en España como en Francia era suficiente una especie de pseudo-historia, una narración de caballeros y de cortes, de guerras, de odios y venganzas y amores, vagamente ambientados bajo un reinado histórico. Si desde el punto de vista histórico abundaban los imposibles y anacronismos, poco importaba. Tengamos presente el hecho de que también en la literatura más culta, en latín, de crónicas y hagiografías y poemas, abundaban igualmente los imposibles y anacronismos, así que podemos decir que en la Alta Edad Media contaba para bastante poco el rigor historicista tal como nosotros lo entendemos. Tampoco me parece que debamos admirar al *PMC* por el contenido histórico que, según D. Ramón, pueda tener; al contrario, yo admiro al *Poema* en parte porque su pseudo-historia es contada con gran maestría en cuanto a personajes, lugares e itinerarios, etcétera, y llega a ser elemento

esencial del verismo humano del texto. Sobre esto, como principio artístico, insisto mucho. Los numerosos capítulos que en las crónicas regias se dedican al Cid se deben más que nada al hecho de que la **Estoria del Cid*, con redacción del poema en prosa y añadidura de leyendas pías, compuesta en Cardaña, revestía tanta autoridad; y como se cuenta a la larga la narración totalmente fabulosa de Bernardo del Carpio, y como Alfonso X reservó su prosa más fina para la narración sobre Dido, está claro que los criterios históricos tales como nosotros los entendemos no eran los de Alfonso al hacer su magna compilación. Este asunto de la historicidad de la épica española está vinculada a cuestiones de fechas y fuentes. A D. Ramón le gustaba decir que la épica francesa pasó por un largo período de evolución oral desde su creación en tiempos carolingios, período durante el cual esta épica se apartó de sus raíces históricas y fidelidad a los hechos, operándose una creciente novelización. Puede ser, y ya sé que el muy nutrido grupo de oralistas americanos unen su voz a la de Pidal. Pero se puede demostrar en las crónicas y leyendas eclesiásticas del mismo período, de Francia y de Italia, que la leyenda latino-eclesiástica de Carlomagno evolucionaba a una velocidad parecida, en forma escrita. Decía D. Ramón que en Castilla el intervalo entre suceso histórico y poema épico era menor, y por tanto la épica castellana se aferraba más a los hechos históricos. Sabemos ahora que en esto exageraba Pidal, en parte suponiendo fechas tempranas para los textos conservados, en parte suponiendo poemas tempranos perdidos, casi coetáneos con sucesos de los siglos x y xi. Creo ahora que el verismo de la épica castellana se debe al gusto y a la mentalidad nacionales más que a supervivencia alguna de recuerdos históricos o al sentido del deber histórico. En este aspecto la diferencia entre Francia y España es más aparente que real. En Francia, Carlomagno, Guillermo de Orange y otros eran héroes consagrados, de campañas anti-"paganos," legendarios ya en la tradición eclesiástica y por tanto popular, al comenzar la boga del género de las *chansons de geste* largas y escritas por los años de 1100. En los sucesos de 1072 y en el Cid de la historia, se franqueaban a poetas castellanos hechos y personajes heroicos equivalentes a los de Francia, cuando se compuso por primera vez la épica escrita y larga en los años alrededor de 1200.¹¹ Este ajustar de fechas acarrea consecuencias importantes para las fuentes del *PMC*. Creo que no hay problema en explicar la presencia en el poema tanto de material histórico como de mucha pseudo-historia de carácter verosímil, sin tener que apelar a una tradición poética no documentada que en la hipótesis tradicionalista y oralista hubiera arrancado de la propia vida del Cid. Le habrán dado al poeta sus materiales las historias escritas, los documentos legales, las listas de los archivos, probablemente una tradición eclesiástica ayudada por una tradición de familia. El verismo del *PMC*—superior al de los demás textos épicos—es a la vez principio estético y resultado natural de los hábitos anímicos del hombre de derecho, pues tal, abogado o notario, creo que fue el autor. Hay cierta lógica al buscar entre hombres formados en el derecho los autores de textos tempranos. Por una parte, en el

PMC hay muchos datos en favor de esto: la manera de contar las bodas, la escena de la corte, muchos detalles y mucha fraseología técnica. Por otra, los abogados eran la única clase culta, acostumbrada a expresarse en el pergamino tanto en latín como en romance (y que a menudo en su vida profesional adaptaba del uno al otro), muy viajera, y libre del prejuicio eclesiástico en contra de la exaltación de los héroes laicos y en contra de la asociación con los juglares. Creo, como Vds. saben, que Per Abad fue autor del *PMC* en 1207, y abogado. Dutton cree que Berceo era notario del abad de San Millán. He aquí que en 1972 opina Aebischer que “Turolodus” también se formó en el derecho.¹² En 1975 publiqué un estudio de las fuentes que tuvo Per Abad en dos escritores clásicos para los episodios de Castejón y Alcocer.¹³ Como no hay rastro de traducciones vernáculas para esas fechas, ni del uso de estas fuentes clásicas por algún autor francés que el español pudiera conocer, hay que concluir que el poeta conoció los originales latinos, o en textos completos o en forma de extractos. Nuestro poeta no era meramente semiculto, como notario, sino culto de verdad, en latín literario. Desde entonces vengo trabajando en otras fuentes del *PMC* en francés y en latín carolingio—fuentes nunca indagadas por tradicionalistas y oralistas, pues ellos no creen en la posibilidad de su existencia. La fecha de 1207 es punto clave para todo esto. En un artículo importante de este año, Roger Walker estudia la inspiración que para el maravilloso episodio de Corpes encontró Per Abad en la francesa *Chanson de Florence de Rome*, compuesta unos pocos años antes. En dos ensayos míos que pronto se publicarán, hay estudios de otras fuentes parecidas. Les recuerdo que mientras para 1140, un poeta español apenas pudo conocer otra *chanson de geste* que el *Roland*, versión “O” o similar, para su composición por los años de 1200 podía tener a su disposición una extensa gama de *chansons* y de *romans*, pues el gran período productivo de éstos es el de los tres últimos decenios del siglo *xii*, y es también el período de las nuevas universidades de Francia e Italia, con sus programas de estudio revolucionario tanto en el derecho como en los autores del *curriculum*. En ese período se habrá formado un Per Abad, nacido quizá por los años de 1170, y habría viajado o estudiado algo en Francia, cuya lengua—se ve por el uso que hace de fuentes francesas—dominaba; lo cual es más verosímil que suponerle residente permanentemente en Burgos, a pesar de la presencia en la ciudad de una colonia de *francos* y de cierto ambiente cultural francés, del que muy poco sabemos. El nuevo enfoque, pues, tiene que ver con un autor individual y culto, que tenía o en la memoria o en su mesa de trabajo una extensa gama de poemas, episodios y detalles de poemas franceses, y de algunos textos en latín clásico y medieval, con que ir formando su propio poema. Así, creo, son los poetas: gente que ha leído y escuchado mucho, y cuya propia obra en diferentes medidas es reflejo de ese leer y escuchar. Aquí no hay nada misterioso, nada revolucionario. En cuanto al estilo y a la narración, tenía nuestro poeta en la épica francesa un modelo desde hacía mucho tiempo establecido y conocido en muchas regiones de Europa: modelo de los más nobles,

que bien valía la pena imitar, y superar, en una maravillosa creación donde campea la propia personalidad del autor novel y donde se expresa un espíritu castellano muy diferente del francés.

Si hubo tradición de canto épico oral en castellano, no lo sé; es posible, hasta probable; pero no es necesario suponerlo para explicar el nacimiento del estilo épico en el *PMC*. Si hay porcentaje muy alto de hemistiquios formulaicos en el poema, lo cual es cierto, ello se debe al hecho de que la retórica de la épica románica existente, la francesa, es así, aunque desde luego el poeta castellano ha seleccionado y ha añadido mucho de propio numen. Afirmar esto es separarme netamente de los oralistas, pero les recuerdo que en 1974 salió un extenso estudio de M. Herslund, oralista cien por cien, que escribe:

Or, après examen, il paraît que la rhétorique du jongleur, auteur du *Cid* . . . est la même que celle qu’on trouve dans la chanson de geste. Et la conclusion à en tirer, à mon sens la plus probable, est que le jongleur espagnol (ou plutôt ses devanciers espagnols . . .) a appris son métier par des jongleurs français. (Lo subrayado es de Herslund.)¹⁴

Esto queda perfectamente probado en el análisis detallado que sigue, de casi 50 páginas. En realidad, Herslund no hace más que demostrar detalladamente lo que habían dicho en el siglo pasado Bello, Milá y otros, y lo que han dicho en nuestros tiempos Riquer¹⁵ y varias veces von Richthofen, por ejemplo:

Debiera estar fuera de duda que, dondequiera que el autor del *Cid* echa mano de artificios épicos, tenía presente como modelo la técnica de los autores épicos franceses. Y esta afirmación es aplicable (con excepción de los motivos de la narrativa oriental) casi absolutamente tanto al material prestado como a la forma del *Poema*. Con los materiales épicos el poeta toma también generalmente las formas de expresión del modelo francés.¹⁶

Vemos, pues, que al proponer mis ideas me uno a una tradición larga y autorizada. D. Ramón, máxima autoridad también, apenas puede decirse que represente la opinión mayoritaria, a pesar del dominio que han ejercido sus trabajos y a pesar de la importancia que ellas siguen teniendo para todos nosotros.

Hay algo más, muy necesario, que decir. El poeta de *Mio Cid* no tenía nada de servil en su imitación. No se proponía sencillamente componer una *chanson de geste* en castellano, sino una obra nueva e independiente. A sus colegas galos les venció en verismo literario, en la ambientación doméstica y rutinaria, en el realismo geográfico; su comprensión de la motivación humana era muchísimo mayor que la que se encuentra en la típica *chanson de geste*; su sentido de la grandiosidad feudal y cristiana era menos fuerte que la de sus coetáneos franceses, pero su sentido del legalismo que gobierna los asuntos humanos y el funcionamiento del Estado constituye ampliamente un contrapeso de ello; en la fuerza de la palabra poética iguala y muchas veces supera a los poetas franceses. Digo esto repetidas veces, pues parece que hay peligro de que se crea que una corrección acerca de la historicidad del poema, acerca de su natividad y calidad popular, sea un ataque al valor literario y nacional del *Poema*. Pero no: verlo como

la obra de un individuo culto y sensible, que sabía exactamente lo que estaba haciendo y que se erguía orgullosamente frente a la literatura francesa, es un aumento tanto de las calidades del poema como de la dignidad nacional.

No niego la importancia de los estudios de los oralistas sobre materiales conocidamente orales: han venido a enriquecer nuestras investigaciones y nuestra sensibilidad poética. Pero advierto que el propio Pidal, en 1965, explicaba sus reservas sobre las teorías de Lord al ser aplicadas éstas a la épica románica medieval. D. Ramón no había excluido nunca la posibilidad de que entrase para algo la escritura en la transmisión de la épica, y en cuanto a la presentación de los poemas, parece haber creído que se realizaba partiendo de un texto que el juglar sabía más o menos de memoria, quizá ayudándose con el manuscrito. En 1965 escribía que no creía en la improvisación oral de poemas complejos de hasta 4000 versos, y prefería concebir una memorización más bien exacta y una presentación en la que se improvisaba sólo para ayudar a una memoria defectuosa. De Chasca en su libro de 1967 (segunda edición, 1972) es, creo, el único oralista que se ha enfrentado abiertamente con D. Ramón en esta dificultad; concluye reafirmando la pura teoría oralista y rechazando las reservas de Pidal. En 1976 Charles Faulhaber discute todas las opiniones en un estudio muy bien documentado y admirablemente imparcial, concluyendo con una serie de dudas y preguntas que yo me tomo muy a pecho, e indicando la posible dirección de los estudios futuros.¹⁷ Yo intentaré luego satisfacer a Faulhaber, pero tengo que decir claramente que no creo en la improvisación original, creadora, de nuestros textos, ni en su representación totalmente improvisada; ni creo que los textos escritos de Francia y de España sean apuntes tomados durante una representación, ni textos escritos al dictado de la memoria de juglares. Les recuerdo que el único indicio que sobre esto en España tenemos aparece en el *explicit* del *PMC*: *el romanz es leído*, es decir, leído por uno—quizá juglar, quizá presentador (“performer”) de otro tipo, que lee en alta voz para un auditorio, teniendo delante el *libro*, el manuscrito. Se ha observado muchas veces que el sistema formulaico, aun si se creó primero para una poesía oral preliteraria, tiene igual utilidad para el poeta que compone escribiendo, para el poeta culto que escribe una obra en el pergamino para que tenga cierta permanencia y alcance una difusión nacional en una serie de copias. La fórmula oral entra entonces a formar parte de un nuevo sistema de expresión, de una retórica en la que no faltan elementos cultos, entre ellos los estudiados por Garcí-Gómez en 1975.¹⁸ Nada más natural. En porcentaje menor que en la épica, las fórmulas están presentes en obras de clerecía, en la prosa de las crónicas y del *Zifar*,¹⁹ en el latín medieval, en los textos escritos de muchos países. Pero he aquí que muchas de las fórmulas épicas españolas se aprendieron de los poetas franceses: oralmente, escuchando, dice Herslund; por medio más probable de la escritura, y escuchando lecturas, diría yo. Otras muchas fórmulas tienen origen culto, con precedentes en la Biblia, en Salustio, en el latín medieval, en el lenguaje de los fueros latinos

y vernáculos. Tal es, por ejemplo, el origen de gran parte de las parejas o binomios, así que en pasaje casi ritual de un diploma de 1171,

Cum solaribus populatis et non populatis, pratis et paschuis, cum molendinis et piscariis, montibus et fontibus cultis et incultis, cum ingressibus et regressibus, ut habeatis et possideatis . . .²⁰

suena como si fuera ensamblaje de hemistiquios poéticos, como amontonamiento de fórmulas épicas. No sólo eso, sino que muchos de estos binomios se parecen exactamente a los de la épica: *populatis et non populatis* corresponde a *yermo e poblado*, *cum ingressibus et regressibus* a *exidas y entradas*, etcétera. Creo que nadie podrá pretender que aquí el lenguaje jurídico haya adoptado frases de la épica multiseccular, pues alguna de estas frases remonta al derecho romano imperial, o a la Biblia. Seguramente, el uso de estas fórmulas *post factum* en la poesía vernácula ha de separarse de su origen culto, pero no desatenderlo completamente. Creo que este aspecto no ha sido explorado en los poemas conocidamente orales, como los yugoeslavos.

Hasta las estructuras métricas del *PMC* se pueden analizar en términos de una imitación de los diversos sistemas franceses, tanto para la medida del verso como para la asonancia y la tirada. Pero el sistema castellano no corresponde, desde luego, al sistema silábico de los decasílabos y alejandrinos franceses, sino que tiene base acentual, es decir, imita el sistema francés tal como éste es apreciado, escuchado por un oído español, sin servilismo y con mucho éxito. Este notable experimento se equipara con el de Dante al escribir la primera *terza rima* o con el de Boccaccio al escribir la primera *ottava rima*, adaptadas ambas al español por Boscán y Garcilaso. Así vive una literatura, tomando, empezando, evolucionando, asimilándose elementos extranjeros, construyendo a veces obras maestras que trascienden sus modelos y fuentes.

Esta manera de enfocar el *PMC* se habrá de extender a los demás fragmentos y temas épicos que conocemos sólo en forma de prosa. No niego que hubo poemas ahora perdidos, aunque en cantidad menor de la que pretenden los pidalistas, pues alguna refundición resulta ser otra cosa,²¹ y la existencia de poemas sobre, por ejemplo, el Abad Juan de Montemayor me parece muy discutible. No hay certeza alguna de que estos otros poemas sean de fecha anterior al *PMC* de hacia 1200. La *Crónica Najerense* de hacia 1160 resume varios posibles episodios poéticos, pero éstos bien pueden haber figurado en textos latinos, no vernáculos; ya en 1928, en un trabajo casi olvidado, Entwistle restauró unos 60 versos de un *carmen* latino sobre la muerte de Sancho II, partiendo de los hexámetros visibles en la prosa de la crónica. La investigación iniciada por Salvador Martínez es de sumo interés en este campo.²²

Creo que la composición de obras literarias propiamente dichas, escritas, en las lenguas vernáculos, empezó algo tarde en España, por razones del “retraso cultural” que estudia brevemente Deyermond en su *Historia literaria* de 1971, y que los esfuerzos de los tradicionalistas por asignar fechas tempranas a los textos, y a multiplicar el número de éstos, se debe a una especie de competencia nacionalista—

perfectamente comprensible—y a una noble ilusión romántica. En este retraso no hay nada deshonesto para los españoles. Recuérdense palabras de Francisco de Medina en 1580:

No es gran maravilla, que aviendo tan poco que sacudimos de nuestros cervizes el yugo con que los bárbaros tenían opressa a la España, i aviendo los buenos espíritus atendido con más fervor a recobrar la libertad de la patria, que a los estudios de las ciencias liberales, que nacen i se mantienen en el ocio, . . . que no esté desbastada de todo punto la rudeza de nuestra lengua.

Empezando tarde en el arte literario, los españoles aprendieron de Francia, siendo los franceses incuestionablemente los grandes inventores de los siglos XI y XII: en la política, en las cruzadas, en el papado y el monasticismo, en la espiritualidad, en las artes plásticas y literarias. La influencia francesa se extendió poderosamente por Italia y Alemania, hasta por Escandinavia. Se renovó política y culturalmente Inglaterra por la conquista normanda. En la Península Ibérica, es fuerte esta influencia en muchos aspectos de la cultura, sobre todo a lo largo del camino francés desde Navarra hasta Santiago, y en los monasterios tanto cluniacenses como benedictinos. Se reformó la iglesia española bajo Alfonso VI mediante personal francés. Cuando los pueblos hispánicos, tras las luchas del siglo XII contra moros y entre sí, tuvieron tiempo para los artes de la paz, a Francia volvieron la mirada. Ya en 1898 lo dijo Gaston Paris al reseñar el primer libro de Menéndez Pidal, y el hecho no deja de tener cierta ironía agradable.²³ Se podrá buscar en el reinado de Alfonso VIII, después de la derrota de Alarcos y durante la preparación de la campaña que había de terminar con Las Navas (1212), con una renovación del espíritu militar, factores que por esos años habrán estimulado la composición de la épica literaria, y más allá, bajo el reinado de Fernando III y las grandes campañas en Andalucía. Esto se ha intentado ya, en un librito poco conocido de Fradejas.²⁴ Se podrán buscar en la fundación de la escuela de Palencia, en 1208, con ayuda de maestros franceses, otros estímulos literarios, y en la reforma cultural de la iglesia española, a raíz del Cuarto Concilio Laterano de 1215,²⁵ otros estímulos para la literatura vernácula. Para los que pudieran creer que insistir en la importancia de esta influencia francesa es una afrenta a la dignidad nacional, recordemos la análoga influencia de Italia durante el Renacimiento, influencia que nadie hoy consideraría como funesta o traidora. Reafirmo entre tanto mi admiración por lo que se produjo en España después de recibirse desde fuera el estímulo inicial. El *PMC* no se puede confundir con una obra francesa, como tampoco se puede tomar a Cervantes por italiano.

Llego, pues, a unas conclusiones. Estoy lejos de querer adoptar, en mi nuevo enfoque, la totalidad de ninguna teoría de las que han creado los eruditos para “explicar” el nacimiento y desarrollo de escuelas poéticas en Francia o en otro país, pues considero que cada una de ellas, si se toma como totalidad, es en parte errónea o inaplicable. No creo que tuviese razón Bédier en los estudios épicos, pues no comprendo cómo pudiera resultar nada valioso de una colaboración entre monjes y juglares, y en su gran mayoría los

cultos a los santuarios épicos en los monasterios e iglesias parecen ser posteriores a la difusión de los poemas, y esto es el caso tanto en España como en Francia e Italia. Creo que Delboulle fue a unos extremos inaceptables cuando trató en 1970 de buscar orígenes latinos para toda la lírica romántica, aunque sí hay relaciones con lo latino que los tradicionalistas no quieren aceptar.²⁶ No creo que dos escritores recientes tengan toda la razón de su parte: Salvador Martínez que quiere ver detrás de la épica romántica un género latinomedieval, algo así como para Francia escribieron hace tiempo Tavernier, Chiri y Wilmotte, y Garcí-Gómez, quien quiere hacer depender el lenguaje épico de la retórica clásica. No creo que un interés regio ni monástico ni genealógico baste de por sí para explicarnos gran cosa acerca del *PMC* y otros textos. Pero por otra parte, tampoco están todos totalmente equivocados. Cada uno tiene algo que decirnos sobre el ambiente cultural del poeta, épico, narrativo o lírico. Seguramente no hay ninguna “explicación” que debamos buscar para desvelar el secreto de la creación de un poema, menos aun de un género entero. Ya lo dijo muy bien Siciliano.²⁷ Son muchos los factores que forman al literato: es solamente la explicación confiada, demasiado simplista y universal la que se equivocará *a priori*. Mi nuevo enfoque tiene que ver, pues, con un rectificar de equilibrios, un llenar de vacíos que heredamos de otras generaciones tan dominadas por la teoría tradicionalista, una actualización de acuerdo con las normas de otros países. No es un enfoque simplista, sino que tiene bien presentes las complejidades humanas. Tenemos que investigar la retórica y el latín tanto clásico como medieval, y por cierto también lo bíblico, en la cultura hispánica; tenemos que estudiar mucho más las relaciones con Francia, hemos de tener presentes las tradiciones y enseñanzas eclesásticas, tan olvidadas por el tradicionalismo, no accidentalmente sino por exclusión deliberada. Tanto en latín como en lengua vernácula, el lenguaje del derecho es una importante influencia formativa. Tenemos que leer lo que escriben los franceses y otros sobre la épica y demás géneros franceses. Aminoraremos, espero, la distancia, la neta distinción, entre lo “culto” y lo “popular,” recordando que lo que hay son *poetas*, a quienes halaga necesariamente—¿cómo no?—una difusión popular de su obra. Un programa más bien modesto, creo, que no se propone sino investigar lo que ya es adquisición normal en la historia literaria de otros países y que importa para la justa apreciación de la cultura de los países hispánicos. Habrá subproductos útiles, pues la exaltación de lo popular, lo nativo y lo supuestamente histórico por los tradicionalistas, y en fecha reciente, la hipotética arqueología preliteraria por los oralistas, han conducido al descuido de otras cosas. En 1975, como he dicho, escribe apasionadamente Deyermond sobre la falta de atención prestada a los *romans* españoles, en verso y prosa, género importante pero que, siendo cortesano, inspirado muchas veces en el extranjero y abiertamente antihistórico, caía fuera de los intereses tradicionalistas. La falta de estudio del latín medieval en España ha sido lamentable, como dijo Keith Whinnom en 1967.²⁸ Aunque en su gran historia de la literatura en los años 1860 Amador de los

Ríos concedió a esto un lugar importante, tal actitud quedó relegada al olvido, casi, con el triunfo de las ideas de Milá. En obras como la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, en la *Garcineida* y en el cancionero goliardo de Ripoll, los españoles tienen obras maestras: ¿es que no quedan en las bibliotecas de España otras obras de igual valor, desatendidas por estar en latín y por no convenir a los instintos de los tradicionalistas? Nunca han mostrado los españoles un justo orgullo en aquella extraordinaria Toledo del siglo

xii, cuando la ciudad era casi la capital de la Europa intelectual, cuando allí se tradujeron y diseminaron las obras de la ciencia griega y musulmana. Es solamente, concluyo, gracias a alguna aversión nada saludable, cómo una extraña teoría derivada de los románticos ha podido relegar estas cosas a un limbo de extranjeridad, de latinidad, quizá de heterodoxia y de falta de naturalidad normal. Desde allí hemos de rescatarlas.²⁹

University of Cambridge

¹ A. D. Deyemond, *HR*, 43 (1975), 231-59.

² Los trabajos se reúnen en el tomo II de las *Obras completas* (Madrid, 1973), pp. 99, 150 y 172.

³ El Dr. G. R. West analiza los motivos bíblicos y litúrgicos del pasaje en su tesis doctoral de la Universidad de Londres (1975: inédita), "History as Celebration: Castilian and Hispano-Latin Epics and Histories, 1080-1210 A.D.," pp. 398 y ss.

⁴ Véase por ejemplo mi estudio "Literary Sources of Two Episodes in the *Poema de mio Cid*," *BHS*, 52 (1975), 109-22, traducido como el capítulo 5 de mi libro *Estudios cidianos* (Madrid: Planeta, 1977).

⁵ Creo que tal es la opinión general de hoy. La fuente francesa de varios aspectos del episodio de Corpes es estudiada en un artículo muy importante de Roger M. Walker, "A Possible Source for the *Afrenta de Corpes* Episode in the *PMC*," *MLR*, 72 (1977), 335-47. Añado analogías y fuentes para otros episodios y detalles en el capítulo 6 de *Estudios cidianos*.

⁶ "French Influences in the Spanish *mester de clerecía*," *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker* (Madrid, 1973), 73-93.

⁷ "The Profession of Gonzalo de Berceo and the Paris MS of the *Libro de Alexandra*," *BHS*, 37 (1961), 137-45. La presencia de la retórica "de escuela" en las primeras obras del *mester de clerecía*, y la manera en que ésta se aprendió, es tema de la tesis doctoral de Mr. Peter Such, de Cambridge.

⁸ L. Chalou, *L'Histoire et l'épopée castillane du Moyen Age* (Paris, 1976), p. 561.

⁹ *A Literary History of Spain: I, The Middle Ages* (London, 1971), p. 9; en la versión española (1973), p. 31.

¹⁰ "Ambiguity—and Troubadour Influence?—in the Thirteenth-century *Kharja*," *La Corónica*, 5 (primavera, 1977), 77-84.

¹¹ No repito aquí las razones que me llevan a creer en la composición del *PMC* alrededor de 1200, quizá en el mismo 1207 que se dice en el manuscrito. Para un resumen, ver mi edición del *PMC* de 1972, pp. xxxii-iv (pp. 40-1 de la versión española). Agréguese a esto las opiniones concordantes de M. Criado de Val (1970), T. Riaño (1971), A. Ubieto Arteta (1973) y otros datos míos (1973); el trabajo de Walker mencionado en la nota 5 apoya fuertemente esta fecha.

¹² P. Aebischer, *Préhistoire et protohistoire du 'Roland' d'Oxford* (Bern, 1972), pp. 272-3.

¹³ Véase la nota 4.

¹⁴ M. Herslund, "Le *Cantar de mio Cid* et la chanson de geste," *Revue Romane*, 9 (1974), 69-121. Este estudio, excelente, parece haber circulado poco entre los especialistas del tema. Mi cita está en las pp. 71-2.

¹⁵ M. de Riquer, "Bavieca, caballo del *Cid Campeador*, y Bauçan, caballo de Guillaume d'Orange," *BRABLB*, 25 (1953), 127-44: "El autor del *CMC* tenía ante los ojos una versión de la *Chanson de Roland* que en este punto [la fuente del verso 20] se hallaba más próxima a la tradición manuscrita de Venecia* y de París que de la de Oxford"; y "Conocía bien la epopeya francesa. En su biblioteca particular, o en la del monasterio o de la corte a que estaba adscrito, figuraban, sin duda alguna, varios manuscritos de *chansons de geste* que podía leer en su lengua original" (p. 144).

¹⁶ *Estudios épicos medievales* (Madrid, 1954), pp. 284-5.

¹⁷ "Neo-traditionalism, Formalism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic," *Romance Philology*, 30 (1976-77), 83-101.

¹⁸ "*Mio Cid*": *Estudios de endocrítica* (Madrid, 1975), especialmente las pp. 254-300.

¹⁹ Véase el capítulo 6 del libro de R. M. Walker, *Tradition and Technique in "El Libro del caballero Zifar"* (London, 1974).

²⁰ M. Férotin, *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos* (Paris, 1897), p. 95.

²¹ El caso de la refundición del *Poema de Fernán González* se ha mencionado ya. La supuesta refundición juglaresca del *Poema de mio Cid* es probable que nunca existiera; lo que hubo fue una versión en prosa hecha en el monasterio de Cardaña para que formara parte de la **Estoria del Cid*, en el siglo xiii (quizá muy pocos años antes de 1272), versión incorporada luego a los materiales del equipo de cronistas de Alfonso X. Véase Colin Smith, "The *Cid* as Charlemagne in the **Legenda de Cardaña*," *Romania*, 97 (1976), 509-31, esp. las pp. 510-11.

²² El "*Poema de Almería*" y la *épica románica* (Madrid, 1975).

²³ "L'influence de l'épopée française se manifeste, en dehors de ces emprunts de poèmes entiers, par nombre de traits disseminés dans tous les *cantares*... Cette influence, Milá ne la nie pas, mais il pense qu'elle a pu s'exercer sur une production épique d'ailleurs indépendante. C'est ce qu'on aura peine à admettre si l'on considère que la production épique a commencé en Espagne à un moment où l'épopée française existait depuis longtemps et était dans toute la force de sa pleine floraison, et qu'aucun fait historique ne paraît y avoir été célébré avant l'introduction de nos chansons de geste," *Journal des Savants* (junio de 1898), "Deuxième article," p. 322.

²⁴ J. Fradejas Lebrero, *Estudios épicos: El Cid* (Ceuta, 1962). Llamo la atención sobre las sugerencias, originales y útiles, de Fradejas, cuyo libro parece ser muy poco conocido por los estudiosos del tema.

²⁵ D. W. Lomax, "The Lateran Reforms and Spanish Literature," *Iberoromania*, 1 (1969), 299-313.

²⁶ "A propos des origines de la lyrique romane: tradition 'populaire' ou tradition 'cléricale'?", *Marche Romane*, 30 (1970), 13-27.

²⁷ "D'autre part, lorsque nous surprenons Turol en train de décrire un cheval comme l'avait fait Isidore de Séville ou en train d'arrêter pour Charles le soleil qui s'était arrêté pour Josué, même en admettant que Turol ait puisé directement aux sources, nous n'avons qu'une seule conséquence à en tirer: Turol utilisait des réminiscences littéraires et des souvenirs bibliques. Réminiscences et souvenirs qui peuvent nous renseigner sur la *culture* du poète et qui, utilisés comme de simples moyens d'expression, comme des matériaux de construction secondaires, n'ont rien à nous révéler ni sur la genèse du poème, ni sur l'origine du genre poétique," *Les Origines des chansons de geste* (Paris, 1951), p. 134; lo subrayado es del autor.

²⁸ *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion* (Exeter, 1967).

²⁹ Quiero expresar mi profundo agradecimiento a D. Xavier Agenjo Bullón, de Madrid, por su amabilidad y atenciones al corregir el texto de esta ponencia.