

LA EPICA ROMANCE A LA LUZ DE LA EPICA INDOEUROPEA

por

FRANCISCO RODRIGUEZ ADRADOS

Cada día resulta más claro que para comprender las obras literarias o de pensamiento o cualquier otro fenómeno cultural, hay que salirse de ellas y contemplar en torno el panorama en que nacen y son comprensibles. El estudio comparado —genético y no— de la literatura es una adquisición definitiva. Pues bien, en pocos casos es más necesaria esta colaboración interdisciplinar que cuando se trata del estudio de la épica románica medieval, que es nuestro tema de hoy.

En realidad este estudio ha comenzado hace tiempo, pero pienso que puede y debe ser ampliado y profundizado y que el momento actual es muy indicado para ello. El estudio de la épica medieval, tanto francesa como castellana, comenzó con la afirmación de sus orígenes germánicos, tesis de la que don Ramón Menéndez Pidal ha sido el más lúcido exponente¹. Parece que esta tesis no es hoy combatida seriamente por nadie², pero apenas se han sacado las consecuencias, que incluirían lanzarse a un estudio histórico-comparativo. Y, un tanto contradictoriamente, don Ramón, que combatía la tesis de los «individualistas» franceses, estudiosos de los valores originales de los poemas y no de los tradicionales, insistió de una manera sin duda excesiva en el carácter propiamente castellano, fundamentalmente histórico, del *Poema de Mio Cid*. Un autor como Leo Spitzer³ pudo objetar que se trata más de una obra de arte y de ficción que de una auténticamente histórica y señalar la concordancia de ideales entre los viejos poemas alemanes y el *Mio Cid*. Otros varios autores han sostenido estas mismas ideas⁴.

Ahora bien, el comienzo de la consideración de la épica francesa y castellana —de las que aquí me ocupo— dentro del marco general de la épica, arranca de puntos de vista nacidos en el estudio de otras literaturas y luego generalizados. Me refiero fundamente a dos áreas de investigación, conexas entre sí.

¹ Cfr. «Orígenes de la épica castellana», en *La épica castellana a través de la historia española*, Madrid, 1959; «Los godos y la épica española», Madrid, 1956.

² Cfr. W. MBETTMANN: «Altspanische Epik», en K. VON SEE: *Europäische Heldendichtung*, Darmstadt, 1977, pp. 309 y ss.

³ «Sobre el carácter histórico del Cantar de Mio Cid», *NRFH*, 2, 2, 1948, pp. 105-117.

⁴ Cfr., p. ej., W. KIENAST: «Zur Geschichte des Cid», en K. VON SEE: *Europäische Heldendichtung*, Darmstadt, 1978, pp. 321-335, así como la bibliografía en A. D. DEYERMOND: «Mio Cid Scholarship, 1943-1973», en «*Mio Cid*» *Studies*, Londres, 1977, pp. 26 y siguientes.

La primera es el estudio de la épica tradicional de carácter fundamentalmente oral, ligada al uso de un lenguaje formulario y, aunque en esto se ha insistido menos, a temas o motivos fijos. Es bien sabido que aquí la iniciativa procede de un filólogo clásico de la Universidad de California en Berkeley, Milman Parry, que a partir de su tesis *L'épithète traditionnelle dans Homère, Essai sur un problème de style homérique* (París, 1928), concibió los poemas homéricos como obras compuestas oralmente sobre la base de una tradición épica que contaba con un amplísimo stock de fórmulas de valores métricos fijos que eran susceptibles de combinarse variamente para crear nuevas obras. Parry, discípulo de Calhoun y Lindforth, estudiante también en París y dependiente de la gran tradición alemana, tenía precedentes, como C. Rothe⁵, que ya habló de un «gemeinsames Versgut» de los aedos, K. Meister⁶ y K. Witte⁷, que relacionaron la variedad formal homérica con el metro. Pero fue él quien llevó el análisis más lejos y sacó las consecuencias dentro de las corrientes unitarias de la investigación homérica en los años veinte: nos presenta un poeta, Homero, que compone sus dos grandes poemas sin ayuda de la escritura y utilizando un repertorio tradicional de fórmulas.

De todas maneras, hay que decir que las ideas de Parry, desarrolladas en una serie de trabajos recogidos por su hijo Adam Parry en un libro *The Making of Homeric Verse*⁸, son menos simplistas de lo que deja ver este breve comentario. Y que es lástima que su detalle apenas llegara al conocimiento de aquellos que, en las literaturas germánicas y en las románicas, han intentado aplicar su teoría a poemas como el *Beowulf*, la *Chanson de Roland* o nuestro *Cantar*. En realidad, las ideas de Parry se han abierto paso en el mundo de la crítica literaria a través sobre todo del libro de su discípulo Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, cuya primera edición es de 1960. Lord continuó el trabajo de Parry en relación con la épica popular yugoslava: pues hay que apresurarse a decir que Parry vio una confirmación de sus teorías sobre Homero en la tradición viva de esta épica popular, que él recogió en sus estancias en Yugoslavia en los años treinta y que sólo ahora se está publicando⁹. Pues bien, el libro de Lord, el único que realmente se difundió fuera del ámbito de la Filología Clásica, da prácticamente por sabidos los hallazgos de Parry y se contenta con señalar la existencia en los poemas yugoslavos de cosas semejantes, aunque estudiadas superficialmente: fórmulas con un nombre propio que ya abarcan el primer hemistiquio, ya el segundo, ya el verso entero (de 10 sílabas); sistemas en que manteniéndose un verbo se cambian los sujetos o al revés; economía, según él completa o casi completa, que impide la existencia de dos fórmulas equivalentes métricamente; teoría de que la poesía o es oral o es literaria y no hay casos de transición.

No se puede negar la existencia, tanto en Parry como en Lord, de un cierto mecanicismo. Aunque a veces se encuentran en ellos cauciones en contra y valoraciones estéticas, el lector saca a ratos la impresión de que lo que se proponen reconstruir es un simple juego con las piezas de un rompecabezas, algo que tiene poco que ver con la poesía. Ni se puede ocultar que esta impresión ha dificultado mucho la difusión de sus ideas y su utilización fecunda. Al menos,

⁵ *Die Bedeutung der Wiederholungen für die homerische Frage*. Berlín, 1890.

⁶ *Die homerische Kunstsprache*, Leipzig, 1921.

⁷ En PAULY-WISSOWA, VIII, 2213-2247, 1913.

⁸ Oxford, 1971.

⁹ Cfr. *Serbo-croatian Heroic Songs, III, The Wedding of Smailagić Meho*, ed. y trad. por A. B. Lord, Harvard, 1974.

la lectura de la obra de Parry habría dado materiales para progresar en el sentido de dar al sistema formulario un valor menos absoluto, de estudiar su renovación y su utilización al servicio de valores propiamente literarios. Pero ya digo que esa obra se difundió poco. Precisamente lo que aquí me propongo es hacer ver que dentro de la investigación homérica se ha avanzado precisamente en este sentido y que éste es un progreso que debería revertir en la investigación de la épica indoeuropea no griega: india, eslava, germánica, románica, entre otras.

Pero antes de entrar en este tema he de mencionar, por lo menos, la segunda área de estudios que ha influido y deberá seguir influyendo en el campo que ahora nos interesa. Me refiero a los estudios de épica general que arrancan del estudio de los mitos, de los temas y la mentalidad épicas, de la relación de este género de poesía con un tipo de sociedad. Independientemente de las relaciones de tipo genealógico es evidente, en efecto, la comunidad, cierto que parcial, del tipo de sociedad y de los ideales nobiliarios entre las antiguas sociedades indoeuropeas como la homérica o la de la India primitiva, de un lado, y las de Europa medieval, de otro. De un tercero, pueden señalarse diversas sociedades desde las de los pueblos de las estepas de Asia central a los árabes del desierto, que ofrecen notables coincidencias. Las ofrecen, también, en el hecho de crear esos productos literarios que son los poemas épicos.

Aquí fue el pionero, pienso, un medievalista inglés, H. M. Chadwick, quien ya en 1912 publicó su *The heroic Age*¹⁰. Hay que añadir su gran obra *The Growth of Literature*¹¹ y, entre múltiple bibliografía, la obra de un helenista, C. M. Bowra, *Heroic Poetry*¹² y la de R. Finnegan¹³. Obras como éstas han estimulado a su vez la creación de una amplia bibliografía especializada. Y conectan, naturalmente, con los estudios de los sistemas formularios y de la composición por «temas». Imposible estudiar nuestra épica sin tener en cuenta todo esto.

Y, sin embargo, la verdad es que, quizá por la razón aducida en primer término, no se ha tenido en cuenta demasiado. Voy a dar, de todas maneras, unos datos que por otra parte no aspiran en modo alguno a ser completos, antes de volver a tomar el hilo donde lo dejé y ofrecer una panorámica de los nuevos progresos en este campo: progresos que autorizan a su vez, pienso, a proponer un programa de trabajo en el campo de las literaturas románicas. Pues creo que es inexcusable que el estudio interno de la épica románica se fecunde con la aplicación de puntos de vista interdisciplinarios que la conectan con la épica en general. En realidad, ya se viene haciendo, se trata tan sólo de una continuación y una profundización. Pero hay un estadio o fase intermedia entre la épica románica y la general: aquellas tradiciones épicas de las que deriva, a saber, en primer término la germánica, en último la épica indoeuropea. Un estudio sincrónico debe completarse con uno diacrónico; y el estudio diacrónico da una base, precisamente, para insistir en las características propias de cada uno de los estadios sucesivos, incluido el de las que aquí nos interesan. Este estudio científico no hará otra cosa que precisar ese parentesco general entre todos estos poemas que salta a la vista. Séame permitido, en este contexto,

¹⁰ Nueva ed. de 1967, Cambridge.

¹¹ Publicado en unión de N. K. CHADWICK, vol. I, Cambridge, 1932; II, Cambridge, 1936.

¹² Londres, 1952.

¹³ *Oral Poetry*, Cambridge, 1977.

mencionar la notable traducción de la *Iliada* de don José María Aguado¹⁴ en que el poema griego es vertido con fraseología cidiana y el Pelida, por ejemplo, se transforma en Pelidez.

Pero volvamos a los trabajos sobre el estilo oral o formulario en el *CMC*. A partir de un estudio de R. H. Weber sobre la dicción formular en las baladas españolas ya de 1951¹⁵ se ha ido acumulando bibliografía, casi siempre trabajos de corta extensión que suelen tratar más bien temas particulares o marginales: señalo los nombres de Menéndez Pidal¹⁶, R. Hamilton¹⁷, A. D. Deyermund¹⁸, O. R. Ochrymowicz¹⁹, L. P. Harvey²⁰, K. Adams²¹, J. M. Aguirre²², M. Chaplin²³, J. J. Duggan²⁴, Th. Montgomery²⁵. Con esto quiere decir que nadie ha emprendido un estudio de conjunto del sistema formulario que subyace al poema, aunque se ha tratado de evaluar su extensión, ver su reflejo en las irregularidades métricas o en los problemas textuales, etc.

En realidad puede decirse que la línea principal de los investigadores, sin rechazar por supuesto los elementos formulares, por lo demás conocidos desde antiguo, mira con cierta desconfianza, en la práctica, las ideas de Parry y Lord. Esto puede deducirse, por ejemplo, de la lectura de las páginas relativas al poema en la *Historia de la Literatura Española*, de J. L. Alborg²⁶, o en la nueva edición de la *Historia de la lengua española*, de Rafael Lapesa²⁷. Dan la bibliografía, pero insisten en los riesgos mecanicistas de la teoría oralista y en el cuidadoso uso de lenguaje, el gusto y el tino en el manejo del mismo por parte del autor del *Cantar*. Con razón, evidentemente, en esto.

Pero en realidad hay aquí una contraposición que creo que no es justa: se basa en una concepción superada e incompleta de la teoría oralista (que, por otra parte, luego veremos, no presupone un oralismo absoluto, éste es otro prejuicio). Por conocimiento incompleto de la misma, sobre todo en su aplicación a Homero, y por datar ese conocimiento de estadios primitivos de la misma, produce, como antes anticipé, un rechazo.

Lo mismo habría que decir en relación con los dos trabajos más importantes, que yo sepa, que se ocupan del material formulario y tradicional del *Cantar*.

¹⁴ Madrid, 1935.

¹⁵ *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley-Los Angeles, 1951.

¹⁶ «Fórmulas épicas en *Poema del Cid*», *R. Phil.*, 7, 1953-54, pp. 261-67; sobre una fórmula concreta; «Los cantores épicos yugoslavos y los occidentales. El *Mío Cid* y dos refundidores primitivos», *BRABLB*, 31, 1965-66, pp. 195-225.

¹⁷ «Epic Epithets in the Poema de Mío Cid», *Rev. Litt. Comp.*, 36, 1962, pp. 161-178.

¹⁸ «The Singer of Tales and medieval spanish Epic», *BHSt.*, 42, 1965, pp. 1-8; y su *rapport* en *Mío Cid Studies*, cit., pp. 30 y ss.

¹⁹ *Aspects of Style in the Romances juglarescos of the carol. Cycle*, Iowa, 1975.

²⁰ «The metrical irregularity of the *CMC*», *BHSt.*, 40, 1963, pp. 137-143.

²¹ «The yugoslav model and the text of the *PMC*», *Med. Hisp. Stud. presented to R. Hamilton*, Londres, 1976, pp. 1-10.

²² «Epica oral y épica castellana: tradición creadora y tradición repetitiva», *R. Forsch.*, 80, 1968, pp. 13-43.

²³ «Oral-formulaic Style and the Epic: a progress report», *Med. Hisp. Stud.*, cit., páginas 11-20.

²⁴ «Formulaic Diction in the *PMC* and the Old French Epic», *Forum for modern Lang. Studies*, 10, 1974, pp. 260-269.

²⁵ «The *PMC*: oral art in transition», en DEYERMOND, *ob. cit.*, pp. 91-112.

²⁶ Vol. I, Madrid, 1972, p. 75.

²⁷ Madrid, 1980. Cfr. también «La lengua de la poesía épica», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1967.

De un lado, el muy valioso trabajo de E. Kullmann²⁸. Es, evidentemente, un trabajo que por su fecha cae antes de la difusión de las ideas que comentamos, pero que anticipa numerosos rasgos del estilo oral (repeticiones de encargos o mensaje, símiles, paralelismos y antítesis, uso de fórmulas y epítetos en diversos contextos, alteración de relato y discursos, etc.). Pues bien, no se llega al conocimiento mismo de un sistema formulario usado luego con finalidades literarias. Y se hace una falsa distinción respecto a Homero: se nos dice (p. 40) que en el cantar los epítetos no son fijos como en Homero, aunque hay excepciones. Pues bien: Parry hizo ver que frente a 40 epítetos fijos, propios de héroes determinados, Homero presenta 61 genéricos, comunes a varios héroes. La proporción del *Cantar* es aproximada.

El otro trabajo a que me refiero es el muy importante libro de E. de Chasca *El arte juglaresco en el Cantar de Mío Cid*²⁹. Aquí se estudian ya diversos sistemas formularios, sobre todo los epítetos del Cid, el rey Alfonso y otros: excelente investigación de cómo la elección de la manera de nombrarlos no es mecánica, sino de acuerdo con la intención del poeta en cada pasaje. Esto es muy justo, pero se basa en una crítica de la teoría de Parry-Lord en una fase aún no desarrollada de la misma. Lo que hace De Chasca es seguir exactamente el camino que debe proponerse. Pero se trata de un estudio parcial que debería tener como base una catalogación del uso formulario del total del poema, como se ha intentado con Homero. En puntos diversos (fórmulas de recapitulación, de movimiento apresurado, de descripción del paisaje, de *verba dicendi*, etc.) esta laguna se deja sentir mucho más todavía.

Por lo que respecta a la épica francesa, las nuevas ideas penetraron, sobre todo, a partir del excelente libro de J. Rychner, *La Chanson de Geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, de 1955³⁰. La mayor parte del libro se refiere a las técnicas de composición, sobre todo para lograr una continuidad y unidad a base de repeticiones y referencias. Pero se da ya una relación de los temas o motivos, en realidad próximos a los de Homero, el *Cantar* y otras epopeyas. Y, sobre todo, se comparan algunas de estas escenas en la *Chanson de Roland* y otros poemas franceses, haciendo ver la unidad fundamental del sistema formulario, por ejemplo, en las escenas sucesivas se describen el combate con lanzas entre dos caballeros. Es algo muy interesante que no se ha hecho en lo relativo a la épica española, aunque, una vez más, sería necesario establecer el sistema formulario de base para ver después como opera en las escenas particulares.

Hay en Francia otros estudios de este tipo más avanzados que los españoles: así, el de P. Zumthor, «Etude typologique des planctus contenus dans la Chanson de Roland»³¹. Estudios como éste anticipan en cierto modo lo que se ha hecho respecto a Homero en fecha reciente, como veremos. Pero, insisto, pueden y deben perfeccionarse, pues son un tanto impresionistas y sin la base documental debida. De todos modos, el paralelismo con los procedimientos de la epopeya castellana es palpable. Y si, de un modo por lo demás apresurado, comparamos con la griega, encontramos una menor economía en los sistemas formularios románicos, aunque en parte las diferencias dentro de éstos son gramaticales o dialectales o de transmisión, sin demasiada incidencia literaria.

Tenemos, de otra parte, algunas estimaciones sobre la proporción de elemen-

²⁸ «Die dichterische und sprachliche Gestalt des Cantar de mío Cid», *R. Forsch.*, 45, 1941, pp. 1-65.

²⁹ Madrid, 1967.

³⁰ Publicado en Ginebra.

³¹ En *Les techniques littéraires des Chansons de Geste*, París, 1959, pp. 219-235.

tos formularios en nuestras epopeyas: se evalúan, para el CMC, entre el 20 y el 30 por 100, algo más para la *Chanson de Roland*³². Son cifras bajas respecto a Homero, para el cual Parry postulaba entre el 80 y el 90 por 100. Son por lo demás datos no demasiado fiables, ni los unos ni los otros: dependen de lo que se entienda por fórmula, cuestión hoy muy debatida. De todos modos, que el coeficiente formulario sea más bajo aquí que en Homero (o en los poemas yugoslavos, Lord postulaba un 50 por 100 de repeticiones de hemistiquios y un 25 por 100 de versos completos) es comprensible.

Este es, aproximadamente, el estado en que nos encontramos: una cierta aceptación general de la existencia en la épica románica medieval de una técnica de composición formularia y oral junto a una cierta desconfianza en el mecanicismo de la teoría y una falta de estudios completos y sistemáticos. Un cierto aislamiento, también, respecto a la dirección en que transcurre la investigación en otras literaturas.

No resulta inútil, llegados a este punto, según pienso, echar una ojeada a lo que sucede en el campo germanístico: pues si hay una relación entre nuestra épica y la indoeuropea, de la que hemos de hablar al final de esta exposición, sólo a través de la germánica puede haber tenido lugar.

Aquí fue, como es sabido, F. R. Magoun, Jr., quien, ya en 1953, lanzó la teoría en la investigación de la épica anglosajona, el *Beowulf* sobre todo³³. Estudiando los 50 primeros versos de este poema, halló que sólo 13 dejan de estar repetidos en todo o en parte dentro de la poesía anglosajona: esto equivale a un 70 por 100 de repeticiones en un corpus de unos 30.000 versos. En realidad, Magoun avanzó más que los estudiosos de la épica románica, en cuanto que señaló —bien que sólo a manera de ejemplos— la existencia de sistemas como los griegos o yugoslavos, con fórmulas de igual tipo en que una palabra se sustituye. Avanzó también en cuanto que mostró, con el ejemplo de los cinco primeros versos del poema, cómo las fórmulas se han combinado en forma original. Y habló de la gradual constitución de los sistemas formularios, de su historia (aunque en esto le había precedido ya Parry).

Magoun fue seguido por otros estudiosos, como R. P. Creed³⁴, R. E. Diamond³⁵ y por estudios del propio Magoun. Pero, sobre todo, el reciente libro de R. Zanni sobre el *Heliand*³⁶ hace avanzar estos estudios en un sentido especialmente interesante. Pues señaló la comunidad de fórmulas entre el *Heliand* y el *Beowulf*, hasta el punto de que a veces dos fórmulas del primero dan un verso del segundo, y estableció la existencia de un corpus formulario sudgermánico: a veces las fórmulas conservadas en antiguo inglés fueron modificadas en antiguo sajón mediante expansiones o alteraciones diversas. Las fórmulas reaparecen a veces también en el *Edda*; incluso, parece, en antiguo alto alemán. En definitiva, existe una tradición germánica común, luego ramificada, de dicción formularia.

En el campo del germánico falta todavía muchísimo por hacer y, de otra parte, no han faltado críticas, aquí también, al mecanicismo de la teoría. Pero es claro que todo esto constituye un nuevo apoyo a las ideas sobre el origen

³² Cfr. DEYERMOND, *ob. cit.*, p. 31.

³³ «Oral-formulaic Character of Anglo-Saxon narrative poetry», *Speculum*, 28, 1953, páginas 446-503.

³⁴ «The answer System in Old English Poetry», *Speculum*, 32, 1957, pp. 523-528.

³⁵ «The Diction of the signed poems of Cynewulf», *Phil. Quart.*, 38, 1959, pp. 523-528, etc.

³⁶ *Heliand, Genesis und das Altenglische*, Berlín, 1980.

de la epopeya románica en la germánica. Sólo aquí se encuentra un caudal de fórmulas comparable: no en la poesía latina, que conserva sólo (y eso en poesía culta, como Virgilio), huellas mínimas, heredadas literariamente de los sistemas formularios. Se impone un estudio de detalle. En realidad, ya don Ramón señaló el paralelismo entre la métrica de nuestro CMC y ciertos tipos de métrica germánica. El *Beowulf* es un buen ejemplo. Cada verso tiene dos hemistiquios, cada uno con dos sílabas tónicas y un número indefinido de breves; las primeras presentan aliteraciones, lo que recuerda las asonancias del CMC no sólo al final de verso, sino de primer hemistiquio, y hechos de la épica yugoslava. Por otra parte, los precedentes germánicos de la épica francesa pueden defenderse ahora con nuevos argumentos³⁷.

Nos movemos, como se ve, en un vasto dominio poco explorado: todo apunta, sin embargo, a la progresiva transformación de los sistemas formularios, que las nuevas lenguas que se crean revisten de una nueva forma lingüística y que pueden ser tomados en préstamo, también revestidos de una nueva forma lingüística, por los hispanorromanos a los godos o los galorromanos a los francos, por ejemplo. Claro que todo esto habría que elaborarlo en detalle. Y habría que enlazarlo con la existencia, hoy por todos aceptada, de una antigua épica indoeuropea, heredada por los diversos pueblos en que el indoeuropeo se diferenció. De ello hablaremos.

Pero antes convicne que recuperemos el programa que nos habíamos trazado: que apuntemos brevemente a la evolución histórica de la teoría de Parry-Lord en manos de las nuevas generaciones de estudiosos, sobre todo en el campo homérico. De aquí se partió, aquí hay que volver para recuperar los contactos a veces perdidos. En un campo de estudios tan vasto, es preciso, cada poco, echar una mirada a los progresos de ésta u otra parcela y ver si métodos análogos a los experimentados en una pueden ser fructíferos, como parece, en el cultivo de las demás.

En realidad, como ya decía más arriba, en los mismos escritos de Parry pueden encontrarse cosas que rompen el monolitismo de un sistema formulario unitario y cerrado. Estudió, por ejemplo, los casos en que la operación de la analogía creó fórmulas equivalentes³⁸. O la modificación de las fórmulas o su yuxtaposición, a veces al precio de faltas de prosodia. O sea: para él el sistema formulario con que opera Homero es un todo cerrado, pero admite que tiene una historia, que se ha creado gradualmente; con lo cual no era difícil sacar la conclusión de que también Homero pudo modificar fórmulas anteriores. De la misma manera, Parry admite que (con sólo tres excepciones) las fórmulas no son equivalentes: es decir, que en un mismo espacio métrico una misma cosa sólo puede expresarse mediante una misma fórmula. Cuando hay duplicados, afirma, ello se debe a creaciones secundarias por analogía o por un arrastre tradicional, dentro de una fórmula más amplia. Pero esto equivale, otra vez, a aceptar la posibilidad de una evolución.

En suma, Parry admite un estadio inicial de fórmulas únicas y no equivalentes, estadio ya alterado en la época en que Homero empezó a componer. Según él, Homero, de todos modos, elegía sus fórmulas sólo por constricción del espacio métrico: éste es el mecanicismo que justamente se le ha criticado.

³⁷ Cfr. M. WEHRLI: «Germanische und christlich-Karolingische Heldendichtung», en VON SEE, *op. cit.*, pp. 203-210; A. KUHN: «Ueber den Ursprung und Charakter des westgermanischen Heldenepos», *ibid.*, pp. 233-251.

³⁸ *The making...*, pp. 175 y ss.

También Lord afirmaba la no equivalencia de las fórmulas de la épica yugoslava³⁹ y explicaba los ejemplos que pueden proponerse de que en un mismo espacio métrico hay dos fórmulas posibles, aludiendo a razones de búsqueda del paralelismo o del quiasmo o de búsqueda de un determinado *sound pattern* (una aliteración o-a, o-a, por ejemplo). Aunque la verdad es que podría decirse que en estos casos hay fórmulas equivalentes entre las cuales se elige por criterios literarios.

Había, pues, aquí, abierto un camino hacia la interpretación de que el poeta oral elegía entre las fórmulas igual que todos elegimos entre las palabras o los grupos fijos de éstas sobre la base de la sintaxis, la semántica, la intención literaria. Este camino fue seguido desde muy pronto, 1933, en un trabajo de Calhoun. Entre otras cosas, señaló que no puede hacerse distinción entre fórmulas de dos o tres palabras o de un hemistiquio o de un verso o de un grupo de versos y que al aumentar su extensión se hace más probable que su uso sea consciente y deliberado. Señaló también que la repetición de un mismo verso, por ejemplo, el *χειρὶ τε μιν κατέραξε ἔπος τ' ἔφατ' ἐκ τ' ὀνόμαξε* «le (la) acarició con su mano, habló y pronunció su nombre» en contextos muy diferentes, crea un matiz diferente del mismo: es el que pone un toque emotivo al comienzo de la despedida de Héctor y Andrómaca. Yo añadiría que aquel otro verso «marchó silencioso a lo largo de la orilla del mar estruendoso» es muy distinto cuando se dice de Crises desairado por Agamenón o de Príamo que viene a pedir a Aquiles el cadáver de su hijo. Señala igualmente Calhoun que escenas típicas como el ofrecimiento de una comida al huésped empiezan por iguales fórmulas, pero lo que sigue varía según la intención del poeta. En resumen: no hay repetición mecánica de las fórmulas, que se combinan en variaciones infinitas, de acuerdo con la intención de cada pasaje.

Este punto de vista ha sido repetido luego varias veces y aplicado con ejemplos a la interpretación de pasajes concretos, en los que se hace ver cómo las fórmulas del antiguo *stock* se modifican y combinan libremente al servicio de la intención poética de Homero.

Quiero referirme, para poner unos ejemplos, a la disertación de H. Patzer, *Dichter und poetisches Handwerk im homerischen Epos*⁴⁰. Aquí se especula muy detalladamente sobre los criterios, ya técnicos, ya estéticos, de la elección entre las fórmulas. Y se ejemplifica muy bien con la escena de la armadura de Patroclo, *Il.*, 14, 130-154: por oposición a otras fórmulas de decir, en principio posibles, se comienza con una de un dáctilo, *ὣς φάτο*, que destaca la importancia del sujeto y su papel en la acción que va a seguir. También se insiste en las diferencias entre los distintos ejemplos de este tipo de escena y otras derivadas. De una manera no disímil, Kirk⁴¹ ha ejemplificado en dos pasajes⁴² cómo ciertas fórmulas tradicionales han sido modificadas y ensambladas libremente al servicio de determinadas intenciones poéticas.

El estudio de la evolución del sistema formulario ha progresado mucho dentro de la bibliografía homérica. Son especialmente importantes el libro de Hoekstra y el de Hainsworth. Hoekstra⁴³ estudia las fórmulas recientes, que

³⁹ Cfr. *ob. cit.*, pp. 50 y ss.

⁴⁰ Heidelberg, 1972.

⁴¹ *Homér and the oral Tradition*, Cambridge, 1976.

⁴² *Od.*, 13, 78-92, vuelta de Odiseo; *Il.*, pp. 288-303, Hípooco muerto por Ajax cuando intenta llevarse el cadáver de Patroclo.

⁴³ A. HOEKSTRA: *Homeric Modifications of formulaic Prototypes*, Amsterdam, 1969;

descubre con criterios lingüísticos: violación de las reglas del uso de la digamma, introducción de la *-n-* efelcística, creación de peculiaridades prosódicas, lingüísticas o estilísticas. Todo esto ocurre cuando se renuevan las fórmulas declinándolas o conjugándolas, introduciendo una palabra reciente, dividiéndolas mediante la inserción de una palabra, trasladándolas de lugar en el verso, creando encabalgamientos. Por su parte Hainsworth ha insistido en que no todo Homero es formulario y en que los límites de la fórmula son difíciles de trazar; y habla de las fórmulas móviles, de sus expansiones, sus separaciones (tipo ἐπιγθονίων ... ἀνδρῶν), en suma, de su flexibilidad.

El ideal sería, pues, hacer un catálogo total de fórmulas, pero con profundidad cronológica, y a partir de aquí, señalar los criterios de elección y la adaptación a las intenciones del poeta en cada lugar de su obra. Se rompe, pues, en definitiva, con el mecanicismo, con la concepción de los poemas como simple obra de marquería. Los poetas épicos tradicionales trabajan con fórmulas (entre otros elementos), como nosotros trabajamos con palabras y grupos de palabras, tipos oracionales, etc. Son al tiempo un dato a respetar, al tiempo un instrumento que puede manejarse para crear bien una obra de arte, bien un simple centón. El ver cómo un poeta trabaja a partir de sus materiales es ver cómo crea, penetrar en sus intenciones.

Hay, en suma, que crear modelos evolutivos, frente a los cuales destaca la originalidad de los poetas creadores. Modelos evolutivos dentro de la epopeya castellana y, un paso más atrás, de la románica, y, un paso todavía atrás, de la germánica, y, así, hasta llegar a la indoeuropea. En cada fase se imponen los nuevos temas, las nuevas estilizaciones, las nuevas formas.

Hay que pensar que la radical, brutal oposición, que propugnaba Lord (y que sin duda estaba en la intención de Parry) entre poesía oral y poesía literaria, negando radicalmente toda transición, se está evaporando. Sea que Homero dictara sus poemas, como quiere Lord (y como propone Deyermond⁴⁵ para el CMC), o que los escribiera, como quieren Adam Parry, Wade-Gery, Bowra, Dirlmeier y Lesky, entre otros, o que los compusiera oralmente, como todavía piensa Kirk y sostiene otra vez últimamente M. S. Jensen⁴⁶, no hay diferencia radical entre la composición oral y los comienzos de la composición literaria. Hesíodo, los *Himnos* homéricos, Arquíloco, otros poetas más son en buena parte formularios. Era poesía que se transmitía mediante el canto y era compuesta para éste: en qué momento y por quién se fijaba por escrito es relativamente secundario. La escritura da fijeza (relativamente), pero hay interacción entre los textos orales y los escritos, y los primeros, de otra parte, no siempre se improvisan, sino que se preparan adecuadamente y luego se recitan. Ni puede separarse entre el uso oral y el literario de las fórmulas por criterios puramente cuantitativos⁴⁷. En la épica medieval es bien claro que la técnica oral se combina de algún modo, desde el comienzo, con la fijación escrita. El argumento de las dificultades que promueve un oralismo puro (en Deyermond y otros) debe abandonarse.

Así, un inventario de las fórmulas, un estudio de su evolución y de sus posibilidades de combinación y modificación debe estar en la base de todo es-

cfr. también *The sub-epic stage of the formulaic Tradition*, Amsterdam, 1969, sobre arcaísmos e innovaciones en las fórmulas de los *Himnos* homéricos.

⁴⁴ *The Flexibility of the Homeric Formula*, Oxford, 1968.

⁴⁵ *The Singer of Tales*, cit.

⁴⁶ *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*, Copenhagen, 1980.

⁴⁷ Sobre todo esto, cfr. FINNEGAN, *ob. cit.*, pp. 69 y ss.

tudio con finalidades estéticas, individualistas. También, de todo estudio con finalidades históricas, tendente a fijar unas etapas evolutivas desde precedentes incluso remotos. Pero no sólo se trata de fórmulas: también, como he dicho, de «temas» o motivos con frecuencia asociados a ellas. Algo se ha hecho sobre esto, como he dicho, en el campo del románico; para el eslavo remito a un trabajo de H. Braun⁴⁸; ya he señalado alguna bibliografía sobre el griego. Pero, evidentemente, queda muchísimo por hacer. Y también sobre el tema de la composición en general: pese a haber quedado desbloqueado en griego, al pasar de moda las teorías analíticas, resurge de cuando en cuando en románico, con las nuevas teorías analíticas de Hill y de Menéndez Pidal. En relación con el *Beowulf*, también aquí una vez más, el trabajo realizado últimamente sobre la poética homérica puede servir de modelo.

La verdad es, de otra parte, que la existencia desde el siglo pasado de concordancias de los poemas homéricos, obra de Ebeling y otros, facilitó la obra de Parry (que, por lo demás, pese a lo que pueda parecer a primera vista, sólo da unas muestras de los sistemas formularios homéricos), mientras que en el terreno del románico, del germánico, del eslavo (y, añadido, del indio) se ha trabajado siempre sin concordancias, es decir, con instrumentos imperfectos. Pero ahora la situación ha cambiado. Por lo que respecta al *CMC*, la concordancia publicada por F. M. Waltman⁴⁹ facilita enormemente la tarea; y también para la épica francesa tenemos nuevos instrumentos.

Naturalmente, no es la intención de este trabajo trazar un inventario de las fórmulas del *CMC* ni explorar su cronología o la originalidad del poeta que creó las fórmulas más recientes o que las ensambló, al lado de elementos no formularios, para formar una obra de arte. Esto sería el tema de un libro. Pero aun así pienso que pueden decirse unas pocas cosas, a manera de ensayo.

La métrica de nuestro poema (y la de la *Chanson de Roland* y la germánica primitiva y la eslava) es mucho más simple que la homérica y da lugar a sistemas formularios menos sofisticados, aunque cabría decir que todavía quedan cosas por explorar en estas métricas medievales y recientes. Claro que la afirmación de Deyermond⁵⁰ de que la irregularidad métrica del poema es difícilmente conciliable con la definición de las fórmulas por Parry como expresiones únicas en un determinado contexto métrico es, en cierto modo, exacto, pero debe ser sometido a puntualizaciones.

Primero, la métrica del *CMC* no es irregular más que si consideramos como regular un modelo diferente: tiene una regularidad propia. De otra parte, la tesis de que ni en Homero ni en la épica yugoslava hay fórmulas equivalentes es una exageración de Parry y Lord: sea cual sea su origen, que eso no importa en este contexto, las hay, y entre ellas se elige por razones literarias. No hay, pues, diferencias esenciales.

Pero sí hay matizaciones. No hay duda de que en el *CMC* y el resto de la épica románica es mayor el número de fórmulas equivalentes: véase la gran variedad, por ejemplo, de fórmulas H^1 (primer hemistiquio), H^2 (segundo) y de verso completo para denominar al Cid. Las posibilidades de elección por criterios literarios (y sintácticos, de composición, etc.) son, pues, mayores. Claro que no es lo mismo el Cid que cualquier otro personaje o tema susceptible de expresión formulario: pero también ésta es materia de estudio importante. Por

⁴⁸ «Die serbokroatische Volksepik», en VON SEE, *ob. cit.*, pp. 376-384.

⁴⁹ Univ. of Pennsylvania, 1972.

⁵⁰ *Ob. cit.*, p. 32.

otro lado, métricamente no hay duda de que son equivalentes, puesto que son del tipo H¹, fórmulas como *fabló mio Cid* y *fabló mio Cid Ruy Díaz*; el por qué se elige una u otra será motivo de investigación literaria. Lo notable es que el hemistiquio H¹ puede, también, presentar fórmulas que son simplemente *mío Cid Ruy Díaz* o *mío Cid don Rodrigo*. O sea: en un mismo espacio métrico pueden entrar ya fórmulas equivalentes, ya una de éstas como segunda parte de una fórmula compleja (*fabló*+sujeto, por ejemplo). Todo esto debe ser objeto de estudio, pero desde el principio da testimonio de una gran libertad, de un lenguaje formulario evolucionado. La multiplicidad de fórmulas métricamente equivalentes se reencuentra, como dije, en la épica francesa.

Por otra parte, una larga serie de rasgos puestos de relieve en la investigación del sistema formulario homérico encuentran clara correspondencia en nuestro *Cantar*. Por ejemplo: la existencia de «series» (*fabló Martín Antolínez*) o bien *mío Cid*, *mío Cid Ruy Díaz*, *el rey don Alfonso, Minaya, el rey...*; *grado al Criador, a Dios, a Christus, a Santa María, a ti, señor Padre*. El desplazamiento de fórmulas: raramente *mío Cid*, fórmula inicial, pasa al final; raramente *mío Cid el de Bivar*, fórmula H², pasa a H¹ y sobre ella se crea otra H¹ única (1830, *mío Cid el de Valencia*).

O véase lo que ocurre con la fórmula *cauallos | graessos e corredores*: puede variarse con *cauallos | buenos e corredores* (3582), puede desplazarse al comienzo de verso (1968), puede abrirse en dos (*cauallos en diestro, gruesos e corredores*, 2010) pueden combinarse estos procesos (*cauallos... fuertes e corredores*, 2573).

Existe también, como en Homero y otros poemas, conjugación y declinación de fórmulas: son equivalentes un Nom. y un Ac. inicial *Mío Cid* y *a mio Cid*, pero el Voc. es *Cid*. Y hay equivalencias: Nom. *el Cid*, Voc. *ya Cid*. De igual modo tenemos fórmulas conjugadas: por ejemplo, *alegre es (era, fue, va)* +sujeto.

Todo esto testimonia que el sistema formulario del *PMC* es complejo: comprende no sólo fórmulas H¹, H² y del verso entero (a veces combinación de H¹ y H², a veces expansión), sino otras que ocupan parte de un hemistiquio o parte de los dos. Y están sometidas a duplicaciones y a alteraciones diversas. Incluso a combinaciones. *Mandolos suir mio Cid, el que en buen ora nasco* (1004) es combinación de varias fórmulas: *mandó*+sujeto (por ej., 1570 *mando mio Cid*, 1787 *mandó mio Cid Ruy Díaz*); *mandó*+infinitivo (510 *mandó partir*, 1263 *mandolos venir*); fórmula H² *el que en buen ora nasco*; y fórmulas verbo+*los ferir* (*yban los ferir*, e *yva los ferir*, etc.).

Naturalmente, se trata de establecer niveles cronológicos dentro del sistema y de ver cómo es utilizado: en esto último ha apuntado cosas importantes De Chasca. Se podrían añadir muchísimas, por supuesto. Piénsese, por ejemplo, en los varios contextos de *maravillosa e grand* (montaña, ganancia, riqueza, batalla) y las asociaciones que esto introduce. Y la base de comparación aumentaría si, como ya se ha intentado en francés, se buscaran bases formularias más amplias que nuestro poema, comunes a toda o parte de la épica castellana.

Claro está, yendo más lejos habría que extender la comparación a la épica francesa y la germánica y aún más allá. Al crearse nuevas lenguas, existe la posibilidad de traducir a éstas las antiguas fórmulas: la fórmula conservada en griego como μέγα κλέος y en ai. con su equivalente fonético estricto *mahi śravas* es en lat. *magna gloria*; el *devās amṛtās*, «dioses inmortales», del ai. es θεοί

ἀθάνατοι, en gr., *diu immortales* en lat. En los libros de M. Durante⁵¹ y de R. Schmitt⁵² pueden encontrarse muchos más ejemplos de este tipo.

Por supuesto, hay que insistir, como ya hemos venido haciendo, en las diferencias entre los distintos tipos de épica popular. Uno de los errores que se han cometido en este campo a partir de Parry, es el de tratar de meter toda la épica en un modelo único y mecánico. Dirlmeier⁵³ y Kirk⁵⁴, entre otros, han insistido en las notables diferencias que hay entre Homero y la épica yugoslava. No hay que forzar las cosas ni olvidar lo que hay de evolución y de adaptación. Y esto no sólo en las fórmulas y su manejo, también en los temas y motivos a que antes nos hemos referido.

Pero, con todo, una cierta unidad general es innegable. Lejos de nosotros intentar negar los rasgos nacionales, medievales y cristianos de obras como el *CMC*; pero hay que situarlos en un entramado tradicional muy antiguo. De algún modo, la épica indoeuropea que produjo la épica griega primitiva, así como la india, germánica y eslava (por no hablar de otras), tuvo suficiente vitalidad para crear en sucesivos momentos históricos nuevas y grandes obras. Se acepta generalmente que los grandes poemas castellanos y franceses (y lo mismo los griegos) fueron precedidos de otros menos extensos; los eslavos, salvo dos excepciones conocidas y muy particulares, no alcanzaron nunca gran extensión. Toda una tradición subterránea encontró en determinadas situaciones históricas el estímulo para aflorar y desarrollarse. La cultura medieval, en los nuevos reinos creados tras la caída del Imperio Romano, tiene unas características aristocráticas y heroicas no disonantes con las que estaban en la base de los antiguos poemas. Por eso se produjo ahora una nueva floración de la vieja tradición.

Chadwick, Bowra y otros —ya mencionamos antes sus obras— han insistido en estas características comunes de la épica; en nuestro caso nos referimos a la de los pueblos indoeuropeos. Me refiero ahora más concretamente a características relativas al tipo de sociedad a que se dirigen, a sus modelos de acción y de creencias: algo que hay que sumar a los puntos de vista formales hasta aquí expuestos. Especialmente interesante, para tomar en consideración un dominio histórico menos conocido, es lo que nos dice de la época heroica de la India el libro de N. K. Sidhanta⁵⁵. La épica crece en el seno de estas nuevas y diversas sociedades: absorbe sus datos históricos y da una visión idealizada, mítica, del pasado.

El anacronismo le es consustancial: tanto en el caso de Homero como en el de la epopeya germánica o la francesa. Incluso la nuestra es menos histórica y con más elementos fictivos de lo que se ha dicho. En los *Nibelungos* hallamos mezclados temas históricos más o menos deformados, relativos a la caída de la casa real de los burgundios en el siglo v y con la intervención de personajes históricos (por otra parte, de fecha diferente) como Atila (Etzel) y Teodorico (Dietrich von Bern), de temas míticos como la muerte del dragón y de otros cristianos. Esto es lo común y general. ¿Para qué repetir las incongruencias de Homero o las de la *Chanson de Roland* o las de las *bylinas* rusas y la épica yugoslava?

Pero los elementos históricos están utilizados al servicio de una idea heroica y de temas argumentales que en definitiva son coincidentes, de remoto

⁵¹ *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, Roma, 1966.

⁵² *Dichtung und Dichtersprache in idg. Zeit*, Wiesbaden, 1967.

⁵³ *Das serbokroatische Heldenlied und Homer*, Heidelberg, 1971.

⁵⁴ *Ob. cit.*

⁵⁵ *The heroic age of India*, Londres, 1929.

origen, aunque puedan enlazarse de varias formas y faltar unos u otros. Si vamos a nuestro Cid, sin negar sus rasgos históricos, vemos claramente que sus hazañas han sido objeto de canto y se han seleccionado e idealizado conforme a antiguos esquemas de la epopeya indoeuropea. Tenemos el tema del guerrero de la frontera (como en el caso de los Pandávas en la India, de Digenís en el poema bizantino, de los héroes serbios): es un desterrado como los Pandávas que gana honor y gloria, un héroe superior que ha sufrido injusticia por obra de reyes más fuertes, igual que Aquiles o Sigfrido o Arjuna. Hay la humillación y el triunfo y todo en medio de una expedición que une a los más fuertes de los héroes. Hay, aunque la epopeya se interrumpa antes, la sombra de la catástrofe que ha de seguir —la pérdida de Valencia— como en el caso de Aquiles. Aunque esté narrada en el poema, así en el caso de los héroes servios vencidos en la batalla de Kossovo o de Roldán.

Ni faltan la desmesura del héroe con su rey, como en el caso de Aquiles. Lo que no es negar, naturalmente, la inserción de la obra en una nueva época, unas nuevas circunstancias y un nuevo pensamiento.

Así, la épica románica está a caballo entre la antigua tradición indoeuropea — es fácil echar una mirada a la *Chanson de Roland* y ver que esos rasgos igual se encuentran en ella— y el mundo medieval y cristiano. En realidad, la épica germánica, que conocemos desde fecha algo anterior y que hay que suponer que deriva directamente de dicha épica indoeuropea, se anticipa ya al reunir estas mismas circunstancias. No podía ser de otro modo.

Es notable, en definitiva, el rodeo a través del cual la épica indoeuropea ha llegado a nuestras culturas medievales e incluso, en el caso de los eslavos, a época moderna. Lo ha hecho por una vía popular, por más que a partir de un momento dado se haya producido la contaminación con temas literarios. El camino más lógico habría sido, parece a primera vista, aquel que lleva de la épica homérica a la épica culta de Virgilio y sus continuadores. Pero esta tradición quedó momentáneamente rota: se reanudó con la épica renacentista. En tanto, los tiempos favorecían más la continuidad de la antigua épica popular de los indoeuropeos a través de sus pueblos sucesores, aquellos que los romanos llamaban bárbaros: los germanos, los eslavos, también los celtas, de los que aquí no hemos tenido ocasión de ocuparnos. La vuelta atrás de los tiempos, en un cierto sentido, hizo posible el rebrote de los antiguos géneros populares, ante todo la épica.

Y con esto ha llegado el momento, creemos, de cerrar nuestra exposición con algunas referencias a esta épica indoeuropea de que venimos hablando. Es bien sabido que su existencia fue propugnada ya desde 1853 por Adalbert Kuhn, con su famosa recuperación de una fórmula indoeuropea, la de la «gloria inmarcesible», que en griego es ἀφθιτον κλέος y en sánscrito es śrávas áksitam. Es un tema que últimamente ha vuelto a ocupar la atención de los indoeuropeístas: quiero aludir, de una parte, a los artículos recogidos por R. Schmitt en su *Indogermanische Dichtungssprache*⁵⁶; de otro, al libro de este mismo autor *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*⁵⁷; de un tercero, a un trabajo de W. Meid, «Figura e funzioni dei poeti nella primitiva cultura indoeuropea»⁵⁸, en que propone nada menos que una estratigrafía de la épica indoeuropea; y

⁵⁶ Darmstadt, 1968.

⁵⁷ Wiesbaden, 1967.

⁵⁸ En *Palentologia linguistica*, Milán, 1977, pp. 67-89.

finalmente, al libro ya citado de M. Durante de 1976, sobre la prehistoria de la tradición poética griega.

Los resultados de toda esta bibliografía son más o menos coincidentes. Tienen en cuenta el desarrollo de la investigación de las fórmulas, que afecta no sólo a las lenguas hasta aquí mencionadas, sino también al celta y al indio. Sobre éste quiero señalar, concretamente, el libro de R. K. Sharma⁵⁹, que recoge y amplía estudios anteriores sobre fórmulas, metáforas, elementos paralelísticos y similares en el *Mahābhārata* y la poesía india en general. Tienen en cuenta, junto con los progresos de la etimología, los realizados sobre la dicción formularia y, también, sobre la composición por temas o escenas típicas. También en el libro de Gonda sobre las repeticiones en el *Veda*⁶⁰ se halla interesante material.

Para comenzar por éstas, me gustaría llamar la atención sobre el hecho de que algunos tipos de composición que ahora se descubren como indoeuropeos se hallan en toda la épica posterior, incluso en la medieval. Así, los «Ausfreihlieder» o poesía correlativa de que ha hablado R. Schröder⁶¹ sobre la base del *Veda* y de poemas nórdicos: ¿quién no recuerda cosas comparables en el *CMC*? O los comienzos pidiendo la atención del público, que reconstruye H. H. Schaefer⁶² sobre la base de los *gāthās* del *Avesta* y el *Volospá* nórdico. ¿Quién no recuerda, también en este caso, los bien estudiados paralelismos del *CMC*? (*óid lo que fabló*, etc.)⁶³.

Aparte de esto, se puede llegar a penetrar en la antigua épica indoeuropea por la comunidad de una serie de procedimientos formales, desde las comparaciones a los paralelismos y antítesis, a las repeticiones (por ejemplo, encargo de un mensaje y ejecución de éste), al mismo juego de relatos y discursos, a la comunidad de las escenas típicas, etc. Por supuesto, también a la comunidad de motivos e ideales, como ya se ha dicho.

Pero se ha trabajado sobre todo mediante la comparación de fórmulas, ya literarias, ya «en traducción», que nos hacen reconstruir antiguas unidades elementales. Son fórmulas, sobre todo, referentes a la «gloria» (gr. κλέος), al valor o al ímpetu del héroe (gr. μένος), a sus hazañas, a su ascendencia divina. Se hallan en griego, en antiguo indio, en avéstico, en germánico, en celta; y han producido los nombres propios compuestos a base de nociones de este tipo que se han difundido en diversas lenguas indoeuropeas. Hablan de gloria, de valor, de protección divina, de carros, de caballos. Pero tenemos también otras fórmulas que se refieren a los dioses «dadores de bienes», a Zeus o *Dyaus*, llamado «padre», al Sol «que todo lo ve», a la «ancha» tierra, etc. Y hay fórmulas sacrales, de oración («óyeme...»), entre otras). Otras, todavía, se refieren a las armas o caballos, como los nombres.

No es cuestión de detallar aquí más: baste lo dicho y la referencia a la bibliografía arriba aludida para hacer ver que nos hallamos, sensiblemente, en el mismo ambiente de la épica que nos ha sido transmitido a través de las diversas lenguas indoeuropeas. Tenemos el mismo juego de hombres y dioses en una sociedad guerrera patriarcal y aristocrática, en la cual el valor y la gloria son los conceptos preeminentes. Y tenemos elementos formales que se han transmitido,

⁵⁹ *Elements of Poetry in the Mahābhārata*, Berkeley, 1964.

⁶⁰ J. GONDA: *Stylistic Repetition in the Veda*, Amsterdam, 1959.

⁶¹ En *Indogermanische Dichtersprache*, cit., pp. 177-186.

⁶² «Ein indogermanischer Liedtypus in den Gāthās», *ibid.*, pp. 61-82.

⁶³ Cfr. DE CHASCA, *ob. cit.*, pp. 196 y ss., 215 y s.

ya literalmente, ya en «traducción» o en imitación que nunca se aparta radicalmente de los puntos de partida originales.

Otra vía seguida por la investigación es la de buscar la concepción del poeta sobre sí mismo y sobre la poesía que produce. También aquí hallamos concordancia en torno a idea de la inspiración divina, del poema como cosa «construida», del «hilo» de los cantos, de la vía o camino de la poesía, del carácter sacral de ésta y el poeta. Los hallazgos logrados por vía de comparación etimológica concuerdan con los deducidos de la comparación de las sociedades. No es tan diferente, si se estudia la cosa, el papel de los juglares en nuestras sociedades medievales (recuérdese el libro de don Ramón sobre *Poesía juglaresca*, Madrid, 1957) del de los cantores germánicos, o eslavos, o griegos, o indios antiguos. Sobre todo esto disponemos hoy de un arsenal abundante de datos.

Hemos, así, de aceptar desde la más antigua épica indoeuropea, la existencia de juglares o cantores que poseían un depósito de temas y leyendas, de ideales tradicionales, de modelos de composición, de fórmulas. Con todo esto componían oralmente y estos poemas se transmitían por igual vía. Pero todo este repertorio se modificaba gradualmente y se escindía y renovaba en nuevas tradiciones. En Grecia y en Germania vemos algo de esos estratos sucesivos, en otros lugares tenemos ante nosotros los resultados de los mismos. Llegó también el momento del juego entre la tradición oral y la escritura y el de la transmisión de la épica a pueblos diferentes a los románicos en el caso de los germanos.

Los géneros literarios originales, todos orales, como son la épica, la lírica, el mito, la fábula, el proverbio, son los más duraderos y vivaces. Han dado lugar, ciertamente, a productos literarios evolucionados en época de cultura avanzada. Y estos productos literarios han dejado huella en la tradición que ha seguido. Pero en los niveles populares y sobre todo en fechas y zonas menos afectadas por esos avances culturales de ciertos pueblos, los antiguos géneros han seguido viviendo y, a veces, han producido frutos sobresalientes. Esto es lo que ha pasado con la épica, pero no sólo con la épica.

Ciertamente, el estudioso de los poemas épicos de una determinada edad ha de estudiarlos dentro de esa edad y de esa literatura. Han dejado en ellos huellas profundas. Pero no hay que olvidar, al propio tiempo, el punto de vista de la literatura general y comparada. Sólo sobre el telón de fondo del panorama general que la mismo ofrece puede, por contraste, estudiarse la originalidad de una obra determinada.

Pienso que los tiempos están maduros para un estudio intensivo, desde ambos puntos de vista, de nuestra épica medieval románica. El impulso dado por Parry y sus continuadores sufrió una cierta detención debido a los excesos mecanicistas de sus puntos de partida. Hoy esto se ha superado. Un poema, oral o no, es una obra de arte y como tal debe ser estudiado. Pero hemos de conocer el inventario de fórmulas, temas, ideas, modelos de composición de que su autor partía. Hay un trabajo previo que hacer, que hoy es más fácil gracias a las concordancias y otros instrumentos auxiliares. A partir de ahí, hay que trabajar como siempre se ha trabajado: con atención a los valores estéticos, literarios, ideológicos. Conjuntando la atención a la forma con la atención al contenido: imposible separar lo uno de lo otro.

Un obstáculo grave se encuentra, esto no puede negarse, en que nuestro tiempo y nuestras capacidades son limitadas y oscilamos entre penetrar en un

campo amplísimo que dominamos mal y limitarnos a uno reducido que nos es familiar, pero que impone limitaciones a la interpretación. Así son las cosas y no pueden evitarse. Mi intención hoy ha sido, un poco desde fuera de la especialización propia de la épica románica, señalar aquello que en otros campos puede ser útil para favorecer la investigación de la misma.