



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAestrÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

**EL ARTE NARRATIVO DE LOS JUGLARES DE LAS CANCIONES DE GESTA
Y DE LOS NARRADORES DE LA *VULGATA*.
HERENCIA PARA LOS *CANTARI* ITALIANOS DEL '300 Y '400**

TESIS

Que para optar por el grado de
MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

VERÓNICA NÁJERA MARTÍNEZ

TUTORA

Dra. MARIA PIA ZANARDI LAMBERTI LAVAZZA

PROGRAMA DE MAestrÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

UNAM

Ciudad Universitaria, CD. DE MÉXICO,

junio 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
Capítulo I.....	6
LA CABALLERÍA: FORMACIÓN, DESARROLLO Y PRESENCIA	6
EN LAS FUENTES LITERARIAS	6
1.1. Definición de caballería.....	6
1.2. Transformaciones sociales, políticas y religiosas que dan origen a la caballería	7
1.3. La caballería: nacimiento y desarrollo.....	9
1.4. La caballería en las fuentes literarias	13
Capítulo II.....	16
LA CANCIÓN DE GESTA, PRIMER ANTECEDENTE NARRATIVO DE LOS CANTARI ITALIANOS DEL '300 Y '400	16
2.1. La materia histórico-caballeresca de los cantares de gestas	16
2.2. Los cantares de gesta, un espectáculo vivo y cotidiano.....	18
2.3. La duración de las sesiones de recitación, aspecto determinante en la composición de las canciones de gesta	23
2.4. Las funciones del narrador juglaresco	25
2.4.1. Función metanarrativa.....	26
a) Prolepsis, analepsis y repeticiones	27
b) Transiciones explícitas con función didascálica	36
2.4.2. Función comunicativa	38
2.4.3. La función ideológica.....	41
Capítulo III.....	50
EL CICLO BRETÓN, SEGUNDO ANTECEDENTE NARRATIVO DE LOS CANTARI ITALIANOS DEL '300 Y '400	50
3.1. La conformación del ciclo bretón.....	50
3.2. La presencia del principio estilístico de la <i>amplificatio</i> medieval en la narración entrelazada del ciclo de la <i>Vulgata</i>	56
3.3. El principio de la simultaneidad	63
Capítulo IV.....	67
LOS CANTARI ITALIANOS DEL '300 Y '400.....	67
4.1. Orígenes y éxito de los cantares italianos	67
4.2. La transmisión oral de los cantares.....	71
4.3. Repertorio temático de los cantares	73

4.4.	Corpus de análisis	75
4.5.	Rasgos temáticos de los cantares italianos.....	76
4.6.	Características formales de los cantares italianos.....	80
4.7.	Organización al inicio y al final de los cantares	86
a.	Proemios	86
b.	Despedidas	88
4.8.	Las funciones metanarrativa, comunicativa e ideológica en los cantares italianos	89
4.8.1	Función metanarrativa: prolepsis y analepsis al interior de los cantares	90
a.	La prolepsis a final del cantar	92
b.	El resumen <i>canterino</i>	93
c.	Los cambios de un hilo narrativo a otro.....	97
4.8.2.	Función comunicativa	102
4.8.3.	Función ideológica	105
CONCLUSIONES.....		112
BIBLIOGRAFÍA.....		114

AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos profundos son para la Dra. Maria Pia Lamberti, mi asesora, quien me llevó a concluir la redacción del trabajo; sus observaciones me ayudaron a entender el contexto cultural y social en el que está inmerso el tema que presento, al mismo tiempo me permitieron corregir y enriquecer la tesis.

Quiero agradecer de manera muy especial a mis amigas y compañeras de la maestría, Valentina y Alma, por el acompañamiento que hicieron en los muchos años en los que intenté terminar una y otra vez este trabajo. Fueron muy valiosas las revisiones y aportaciones que me dieron los días en que nos reunimos para trabajar cada una con sus propios temas. Agradezco también a mi amiga Marilú por su compañía y apoyo incondicional.

Finalmente, agradezco a mis padres Victoria y Nieves por su presencia y por sus preocupaciones cotidianas.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo, dedicado al arte narrativo de juglares de la canción de gesta y de los narradores de la *Vulgata*, con una visión de su herencia para los cantares italianos del '300 y del '400, consta de cuatro capítulos: en el primero de ellos se dará cuenta de manera sintética del nacimiento, evolución y desarrollo de la caballería, su ideología, valores éticos y sociales, así como también de su presencia en las fuentes literarias. Lo anterior tiene como finalidad entender el contexto histórico, y cultural en el que nacen la canción de gesta y las novelas del ciclo artúrico en la Francia medieval. Esto permitirá entender las transformaciones y evoluciones que sufren los dos ciclos literarios en manos de los cantores italianos, y que se reflejan en sus composiciones en *ottava rima*, transformaciones que se deben al distinto contexto social y cultural que los vio nacer, pues Italia adopta esta literatura, pero la transforma principalmente a nivel temático a lo largo de más de dos siglos de producción tanto de cantares como de poemas.

En el capítulo II se analiza la *chanson de geste* como primer antecedente de las producciones italianas, y desde la óptica de que, en las sesiones de recitación de las canciones de gesta, el juglar creaba un espectáculo vivo y cotidiano. Para la creación de dicho espectáculo, usaba estrategias narrativas construidas mediante las funciones que Gérard Genette reconoce como propias de un narrador: función comunicativa, metanarrativa e ideológica. Todo lo anterior jugaba un papel determinante para la creación de las condiciones idóneas de recepción.

El tercer capítulo lo dedico a analizar otro de los antecedentes que determinaron la temática y la técnica narrativa de los cantares italianos en *ottava rima*: se trata del ciclo bretón, en específico de las novelas artúricas, que con su técnica narrativa entrelazada y amplificadas, aun siendo una creación literaria en prosa, dio a los cantores italianos el modelo para sus composiciones en octavas reales.

El cuarto capítulo está dedicado a revisar los elementos constitutivos de las obras italianas, es decir, de los cantares del *Trecento* y del *Quattrocento*: características formales, organización estructural, así como las funciones metanarrativa, comunicativa e ideológica usadas por el cantor italiano como parte de sus estrategias narrativas para crear, establecer y renovar constantemente la atención y curiosidad del escucha, y con ello contribuir a la creación de un espectáculo.

Capítulo I

LA CABALLERÍA: FORMACIÓN, DESARROLLO Y PRESENCIA EN LAS FUENTES LITERARIAS

1.1. Definición de caballería

En la época medieval abundan, en los textos históricos y literarios, narraciones de guerras, de batallas y de encuentros armados en los que los protagonistas son caballeros. En el ámbito literario medieval francés, dos ciclos, el carolingio y el bretón, dan vida a historias que tienen como protagonistas a dichos guerreros quienes comparten ideología, valores y un código deontológico; todos ellos forman parte de la caballería.

Pero ¿qué es la caballería? Los trabajos sobre el origen y evolución de ésta son numerosos, han sido muchos los estudiosos que han tratado varios aspectos inherentes al mundo de los caballeros medievales. Jean Flori, por ejemplo, en su estudio *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo* define la caballería de la siguiente manera:

La cavalleria è prima di tutto un mestiere, che viene esercitato, al servizio dei loro comandanti, dei loro signori o del loro re, da guerrieri scelti che combattono a cavallo. I particolari metodi di combattimento di questa cavalleria pesante la trasformano ben presto, a causa dell'elevato costo delle armi e dell'addestramento di cui ha bisogno in un'élite aristocratica. La specializzazione bellica si concentra in una classe sociale che la considera suo privilegio esclusivo. Tale specializzazione possiede un'etica. Al vecchio codice deontologico della cavalleria guerriera dei primi tempi, basato sul dovere d'ubbidienza al proprio signore, sul coraggio e sull'efficienza nel combattere, sono andate a mescolarsi le responsabilità relative alla difesa del paese e dei suoi abitanti, alla protezione dei deboli, delle vedove e degli orfani: responsabilità derivate dall'antica ideologia regia, che la Chiesa ha trasferito dai re ai cavalieri allorquando, in età feudale, il declino del potere centrale ha fatto emergere il potere effettivo dei vari signori locali e dei loro cavalieri.¹

Si bien al inicio la caballería era un oficio como muchos otros, se fue transformando a lo largo de los siglos en una élite a la que se accedía mediante la comprobación de ser noble. Quien entraba en sus filas necesitaba, por ejemplo, tener los medios económicos que le permitieran poseer el equipo inherente a la actividad caballeresca. Ya en el período de Carlomagno un capitular promulgado en Thionville en 805 establecía que todo hombre que fuera propietario de doce mansos debía poseer para el servicio militar “una coraza de

¹ Jean Flori, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino, 1999, p. X. Trad. de Marisa Aboaf y Stefania Pico. Nos hemos basado, para este capítulo, principalmente en este texto por ser el más específico, sintético y completo sobre el tema.

escamas” (*broigne*). Los jinetes acorazados constituían la caballería pesada, y en consecuencia pertenecer a ésta representaba un privilegio, pues sólo accedían las personas de los más altos estratos sociales.²

La caballería es el resultado de un largo proceso de formación, desarrollo y evolución, y de ser un oficio dedicado a las armas pasa a ser una clase social a la que se accede sólo mediante la comprobación de pertenecer a una familia noble.

1.2. Transformaciones sociales, políticas y religiosas que dan origen a la caballería

¿Qué fue lo que permitió el nacimiento de la caballería? Ésta, tal como la define Flori, no tiene precedente en Europa antes de los siglos XI o XIII, pero se puede afirmar que se fue creando a sí misma a lo largo de los siglos. Las profundas modificaciones de orden político, social y religioso en la Roma de los siglos III y IV permitieron su nacimiento. Tres aspectos fueron fundamentales en dichas transformaciones: el primero de ellos es que el Imperio Romano con su lengua, instituciones, derecho y cultura constituye la base común en donde se encuentran el mundo germánico y el cristiano, y que da origen a una nueva sociedad; el segundo elemento es el hecho de que los pueblos bárbaros se van introduciendo paulatinamente, y en general de forma pacífica, en el territorio del Imperio hasta asumir el control total de éste. Así por ejemplo, al final del Imperio, el ejército romano se germaniza poco a poco debido a este contacto con los pueblos germánicos; y una de las señales importantes de este fenómeno es el amplio uso militar de los caballos, típico de las poblaciones invasoras, de naturaleza trashumante, y que el ejército romano no usaba;³ y por ende el empleo de nuevos términos para designar a los jefes de las unidades: el comandante de los caballeros es el *magister equitum*, y el comandante de la infantería es el *magister peditum*. El tercer elemento es el cristianismo, que termina por permear ambas entidades, la romana y la germánica, para crear o dar paso a una nueva sociedad que reúne diversos elementos de ambas, y permite así el nacimiento de una cristiandad occidental.⁴ Flori subraya que no es en Roma en donde se deben buscar los orígenes de la caballería, sino en el mundo bárbaro: “È piuttosto nel mondo barbarico, meno prestigioso agli occhi del clero,

² Cfr. Jan Dhondt. *La alta Edad Media*. Siglo XXI, México, 1989, p. 29. Trad. de Esteban Drake.

³ El ejército romano estaba extraordinariamente bien adiestrado para combatir en forma pedestre con formaciones especiales, como la “tortuga”. Sólo sus comandantes usaban en el campo el caballo, para poder controlar mejor la batalla.

⁴ Cfr. J. Flori, *op. cit.*, p. 5.

che si manifestano le tracce embrionali della futura cavalleria”.⁵ Lo que documenta lo anterior, reconoce el estudioso, se encuentra dentro de las mismas sociedades germánicas: el vocabulario, las prácticas guerreras, las costumbres sociales, la mentalidad y los valores, las tácticas en el campo de guerra, etc. Así, por ejemplo, se habla de la veneración del caballo y de las armas, principalmente de la espada a la que se le asigna un nombre y se jura sobre ella, o bien, se le atribuye un origen maravilloso. Las sociedades germánicas son comunidades de guerreros que exaltan los valores militares y el uso de las armas, no aman la paz y consideran que el buen nombre se conquista en los peligros del combate, al lado de un jefe al que le han de ser totalmente devotos.⁶ Es también en esta sociedad que se prefigura una ceremonia que para el mundo caballeresco es fundamental: se trata del *adoubement*, ritual en el que se arma a los caballeros.

Ahora bien, ¿cómo contribuye la Iglesia en la formación de la caballería? Ésta tendrá un papel determinante en la construcción de la ideología caballeresca. En principio favorece su nacimiento, dado que permite una fusión de las creencias paganas con las cristianas. Sin embargo, esto último fue el resultado de un largo proceso en el que los primeros cristianos pagaron con la vida su rechazo a la guerra y al servicio militar. Con Constantino las cosas empiezan a cambiar dado que en 313 reconoce a la religión cristiana y otorga libertad de culto, pero será en 391 que Teodosio la impone como religión de Estado y prohíbe las prácticas de la religión anterior, que se definirán paganas.⁷

Con excepción de los francos, casi todas las poblaciones germánicas se convirtieron al cristianismo bajo la forma arriana que niega la naturaleza divina de Cristo. Flori señala que la evangelización en las sociedades germánicas fue complicada debido a que las estructuras del pensamiento y las categorías mentales radicalmente ajenas al mundo cristiano volvían prácticamente imposible la transmisión integral del mensaje cristiano de caridad, paz, perdón, amor al prójimo, etc. Además no hubo conversiones individuales por convicción, sino la cristianización se dio colectivamente por orden de los reyes. Es entonces que en medio de estas sociedades romano-germánicas se crean las bases de una nueva estructura social que es el resultado de una combinación de las aportaciones del

⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁶ *Idem*.

⁷ Los que seguían venerando a los antiguos dioses eran los que vivían periféricamente en pueblos agrícolas (*pagi*) de donde vino la definición.

mundo romano, cristiano y bárbaro. En esta nueva sociedad nacen estructuras políticas, económicas y sociales y concepciones del Estado distintas, una nueva forma de la función pública y militar, pero también una nueva manera en la que los hombres se relacionan entre sí y con Dios.

1.3. La caballería: nacimiento y desarrollo

Fueron largos siglos en los que se sentaron las bases de una nueva sociedad que permitiera el nacimiento de la caballería. Ésta tiene inicio en el siglo XI con la llamada revolución feudal que encuentra sus principales fuerzas en la construcción y multiplicación de los castillos. En el siglo XII la caballería triunfa cuando los principados, y luego la monarquía, retoman fuerza y se sostienen mutuamente apoyados en sus fortalezas y en su caballería.

Durante este largo período, la caballería se dotó paulatinamente de una ética y de una ideología. Ya para el siglo XIII, y antes del inicio del siglo XIV, más que señal de una función o una profesión, la denominación de caballero está por convertirse en un título honorífico, sin por ello dejar de aplicarse al ejercicio de las armas, pues desde sus orígenes y a lo largo de su historia, el carácter militar de la caballería es preponderante.

Ya en el siglo XI el vocablo ‘caballero’ evoca una superioridad militar, social, económica y de prestigio. Este significado se impone primero en la Francia de lengua de *oïl* y en la zona anglo-normanda, cuna de la caballería; se difunde con retraso en la zona de lengua de *oc*, luego en Italia y en Alemania, antes de conquistar toda Europa occidental.

A partir del período carolingio, se empiezan a dar las condiciones para que los primeros caballeros asuman un papel preponderante en los ejércitos debido a dos aspectos: el primero tiene que ver con las expediciones a tierras lejanas, y el segundo es el papel que juega el hierro en el armamento defensivo, el cual servía de protección eficaz, pero estaba reservado a los militares elegidos. Las nuevas tácticas de guerra y los progresos técnicos también contribuyeron a esta preponderancia. Dichos cambios hacen que la caballería tenga una preeminencia militar, pero sobre todo un prestigio inigualable.⁸

Ahora bien, la evolución de la caballería es también el resultado de múltiples cambios en el ámbito político, social, económico y técnico. El aspecto político es de suma importancia dado que se debe a la acentuada declinación del poder central y a la formación

⁸ Cfr. J. Flori, *op. cit.*, p. 93.

de las señorías de castillo que llevarán a entrar en un período de guerras más locales, pues sobre las expediciones lejanas prevalecen los conflictos entre señores. En las guerras locales y privadas era fundamental la acción rápida y con objetivos específicos, como el destruir el campo adversario más que conquistar, pues lo importante era afirmar la autoridad del señor sobre los habitantes. Este tipo de acciones representaba una demostración de fuerza y de violencia por parte de los guerreros, siempre dispuestos a defender al señor.

Pero ¿quiénes eran esos guerreros que formaban las filas de los señores y que lo defendían principalmente de otros señores como él? Éstos son llamados *milites*, el término latino genérico de soldado, combatiente, pero que empieza a asumir una connotación especial. Entorno al año mil los *milites*, quienes más tarde pasarán a ser parte de la caballería, son hombres de todos los niveles, incluidos condes, príncipes e incluso reyes, aunque esto depende de las diferentes regiones de Europa occidental. Al principio es difícil definir quiénes eran los *milites*, porque no constituyen una clase social. Antes del siglo XI un caballero era principalmente un guerrero capaz de combatir a caballo sin importar su rango, pero en el curso del siglo XI el término empieza a tener un significado con un matiz diferente, pues este guerrero a caballo pertenece ya a una élite. En ese mismo siglo adquiere en los documentos una posible connotación social, dado que personajes de la aristocracia empiezan a llamarse a sí mismos caballeros. Más tarde, en el siglo XII y XIII se convierten en una clase privilegiada, pero al inicio se puede decir que más bien la caballería era una profesión ejercida incluso por gente de muy baja condición social y que se dedicaba a oficios de diversa índole: campesinos, artesanos, trabajadores manuales. Así, por ejemplo, algunos siervos tenían la posibilidad de convertirse en caballeros con el consentimiento de sus señores. Esto les permitía entrar a la corte y hacer carrera; algunos incluso se convertían en caballeros muy respetados y admirados por las mujeres. Hasta el siglo XII los siervos pueden convertirse en caballeros con el consentimiento de su señor, pero más tarde eso será imposible. Se puede concluir que los *milites* a caballo al inicio desarrollan una profesión honorable y respetada, pero más tarde la aristocracia tiende a transformarla en una noble corporación.

Es importante señalar que nobleza y caballería no siempre fueron sinónimos. Dicha connotación llega mucho tiempo después en el desarrollo de ambas castas. El siglo XI

aparece como el del ascenso de los caballeros, aunque no en toda Europa, y los *milites*, a pesar de su aumentado prestigio social, se colocan en una aristocracia de segundo plano, muy debajo de la nobleza a la que aspiran. Flori apunta lo siguiente con respecto a las diferencias entre una y otra clase:

Tuttavia, non è facile ignorare una simile messe di testimonianze convergenti che, alla fine del XII secolo, distinguono ancora con la massima attenzione i discendenti dell'aristocrazia, le nobili famiglie comitali, dai signori locali (*domini*) e ancora di più dai *milites* che combattono sotto le loro insegne e sorvegliano i loro castelli.⁹

A partir de esto último se concluye que sería imposible confundir la caballería con la nobleza, con el ejercicio de la función pública o con la riqueza. Parece difícil hasta finales del siglo XII que la caballería se considere una clase social, un estado jurídico, pues ésta es más bien un orden militar, distinta de la clase de los campesinos o de los clérigos. Es correcto considerar a la caballería en los siglos XI y XII como un cuerpo heterogéneo de guerreros en el que los jefes o señores pertenecen a la categoría de los nobles y potentes, mientras los agentes ejecutores pueden ser vasallos, dependientes honorables de cualquier nivel social en la jerarquía feudal, incluso guerreros de profesión que pueden ser libres, mercenarios o servidores armados, en proporciones que es difícil determinar. La caballería es entonces en los siglos XI y XII la profesión honorable de los guerreros de élite que son comandados por señores y príncipes, y los *milites* ordinarios son los agentes ejecutores.

Entrar a formar parte de la caballería dependía de la región: al parecer en aquellas donde reinaba el desorden y la anarquía, algunos personajes pudieron usurpar la función militar y hacerse pasar por caballeros, pero hasta el final del siglo XII es muy seguro que las únicas restricciones para entrar a la *militia* a caballo hayan sido de orden material. Para volverse caballero no sólo era necesario tener capacidades físicas, sino también medios financieros, debido al costo del equipo y al tiempo necesario para el adiestramiento. Estos aspectos hacen que el ingreso a la caballería se restrinja a un número limitado de hombres, aquellos que poseen tierra, o que sean vasallos, dependientes o servidores de armas de potentes que los mantienen.

Ya para el siglo XIII, el ingreso a la caballería tiene limitaciones jurídicas muy precisas en las regiones en las que el poder político está perfectamente consolidado y donde

⁹ *Ibidem*, p. 78.

comienzan a aparecer las estructuras de un Estado. Es así que a partir de la mitad del siglo XIII no se puede entrar en la caballería si no es por nacimiento o por una decisión regia o principesca. La existencia de antepasados nobles es suficiente para establecer el estatuto jurídico de los nobles no armados caballeros. La nobleza se vuelve así un estatuto jurídico, dotado de privilegios heredados y adquiridos por derecho de nacimiento, pero que es independiente del *adoubement*, ceremonia proclamadora y rito caracterizado por la entrega pública al que se nombra caballero de las armas en los lugares reconocidos como centros y símbolos del poder público, es decir, los castillos. Para los vasallos u hombres libres poseedores de tierras, dependientes o servidores de armas, dicha ceremonia se llevaba a cabo de manera prosaica, mientras que la de los príncipes y señores tuvo que haber sido fastuosa.

Con respecto al *adoubement*, ya para el siglo XIII dicha ceremonia está reservada a los hijos de los nobles. Es la prueba de que en este momento la caballería se convierte en sinónimo de nobleza; en efecto, nobleza y caballería tienden a confundirse. Para este momento ser guerrero de élite es, como nunca antes, un honor; sin embargo, la gran mayoría de los caballeros está lejos de ser noble, aunque la caballería era un buen medio para acceder a la nobleza. Ahora bien, Flori señala que la caballería que en los siglos XI y XII era una noble corporación de guerreros de élite, en el siglo XIII se transforma en una corporación de guerreros nobles. Agrega que la *militia*,

professione militare onorevole, sempre più costosa, diventa ormai un titolo, un eccelso onore, una decorazione onorifica che non tutti i nobili conseguono. Una specie di istituzione che da molto tempo possiede la propria etica e i propri riti, ma che i nuovi tempi limitano a un'élite più ristretta di quanto non fosse mai stata. La cavalleria ha inizio sempre più in alto e scende sempre meno in basso. Anche i re se ne onorano, i nobili vi sono invitati e vi aspirano, i plebei, da parte loro, hanno poche possibilità di accedervi, salvo per espressa dispensa principesca equivalente a una nobilitazione, preliminare all'*adoubement*.¹⁰

La importancia y el prestigio de la milicia caballescica se demuestran también con la transformación en deporte de las acciones propias de la batalla. Los torneos serán parte esencial de la vida de las cortes, los mismos reyes se dedicarán a esta exhibición de valentía y habilidad, en justas a caballo; y los torneos tendrán un papel básico en la literatura inspirada en la caballería, y en la literatura amorosa, pues las mujeres no asistían a las

¹⁰ *Ibidem*, p. 88.

batallas reales, pero podían reconocer y admirar la valentía del guerrero en los combates sin finalidad ofensiva organizados con reglas fijas.

1.4. La caballería en las fuentes literarias

Los textos literarios medievales han retratado de muchas maneras y mediante diferentes géneros el mundo de la caballería. Así, por ejemplo, los cantares de gesta, o bien las novelas que relatan las aventuras de los caballeros del mundo artúrico retoman y dan a conocer de manera fiel los rasgos físicos, las armas, los caballos, los atuendos, los métodos de combate en los torneos y en las guerras.

En el caso específico de la canción de gesta, juglares, caballeros y público comparten el mismo gusto por las batallas y los torneos, por los fastos y las fiestas en los castillos, vibran con la descripción de los feroces golpes de lanza o espada, se entusiasman con los comportamientos de los héroes con los que se identifican. Por otro lado, juglares, caballeros y público están inmersos en el mismo elemento cultural y mental, el de la ideología caballeresca.¹¹

Es así que la literatura medieval ofrece una especie de retrato halagador que la caballería observa con mucho cuidado para parecerse a ella: es su modelo a seguir. Los temas como la guerra santa, las cruzadas, el papel de la mujer, la presencia del amor, las disputas entre clérigos y caballeros, reflejan las grandes cuestiones que preocupan a la caballería y las respuestas que esta misma daba. Por otro lado, la literatura refleja también los valores fundamentales de la caballería, mediante la exaltación de algunas virtudes, el rechazo y la condena de algunos vicios o defectos considerados inaceptables en un caballero.

En la canción de gesta, por ejemplo, se narran en general las proezas de los caballeros que combaten una guerra justa contra los infieles los cuales invaden las tierras cristianas; se trata al mismo tiempo de una guerra santa dado que estos guerreros a caballo luchan contra enemigos que intentan imponer sus falsas creencias y así abolir la verdadera religión. Sin embargo, existen otras motivaciones que están en la base de estas epopeyas: la defensa de la tierra y del reino, el servicio al rey y al señor, el sentido del deber vasallático y el sentido del honor. Flori nota que muy pronto la guerra contra los infieles, tan presente

¹¹ Cfr. J. Flori, *op. cit.*, pp. 250-251.

en las más antiguas epopeyas, deja de ser un motivo de preocupación para los caballeros; ahora ésta se centra en la fidelidad de los vasallos al rey y de los caballeros a su señor. El estudioso afirma que la mayor parte de las epopeyas trata esencialmente problemas morales de este género: “come conciliare fedeltà vassallatica e onore personale, diritto alla vendetta, faida. [...] I motori dell’azione sono di ordine feudale; riguardano diritti e i doveri del signore e dei suoi *milites*”.¹²

Las novelas tratan temas semejantes, pero además introducen nuevos elementos: el amor y la mujer que es fuente de inspiración para los caballeros. El duque Guillermo IX de Aquitania, conocido también como Guillermo el Trovador (1071-1126), es considerado como el inventor del concepto de amor elevado a razón de vida; sus sucesores, los trovadores occitanos, acentúan el aspecto del servicio de amor con respecto a la dama, es decir, la esposa del señor, expresado en términos vasalláticos. Estos trovadores imponen una nueva ética del amor que saca del juego al marido que ve a la mujer como un objeto. Con respecto a este tipo de amor, llamado cortés (es decir propio de las cortes, donde se manifiesta la sociedad caballeresca), Flori dice:

l’irruzione dell’amore-sentimento nei costumi sociali ha senza alcun dubbio modificato le prospettive e introdotto nuove dimensioni nell’etica cavalleresca. L’amore in tutte le sue dimensioni, anche sensuali, è ormai concepito come un valore nobilitante e non come una passione da sfuggire, come insegnava tradizionalmente la Chiesa. Dev’essere preso sul serio se è vero, sincero, disinteressato. Nasce fra due esseri che ne sono degni, quali che siano le loro differenze di livello sociale, ma sempre all’interno della società cavalleresca, perché i villani ne sono esclusi.¹³

Con respecto a la transmisión de esta literatura, en el caso de las canciones de gesta, éstas se componían para ser cantadas y recitadas en público, por tanto el carácter oral de su ejecución es general. Nacen en el mismo instante y cada vez que brotan de la garganta del intérprete o juglar ante el público que escucha.¹⁴ Jacques Paul afirma que hasta la segunda mitad del siglo XII no se impone la lectura sobre la declamación, agrega también que estas obras se dirigen a públicos específicos que se reúnen para escuchar, y la ejecución debía

¹² *Ibidem*, p. 256.

¹³ *Ibidem*, p. 258.

¹⁴ Cfr. Roberto Ruíz Capellán, “La narración: narrativa religiosa y cantar de gesta” en Javier del Prado ed., *Historia de la literatura francesa*. Cátedra, Madrid, 1994, p. 57.

convecarlos o divertirlos, conmooverlos o provocarles lástima.¹⁵ Dicha tradición oral se cristaliza sólo hasta el siglo XII, en diferentes versiones escritas.

En cuanto al ciclo bretón, la transmisión de las narraciones en prosa y en verso pudo haberse dado mediante la lectura en voz alta para un público muy distinto del de las canciones de gesta, pues en esas narraciones se refleja la elegante sociedad franca y anglonormanda de la segunda mitad del siglo XII y de la primera mitad del XIII.

Lo que prevalece en este ciclo es principalmente la pasión por todo aquello que tenga sabor a aventura. Uno de sus elementos más importantes es la presencia de la mujer quien se convierte en inspiradora y recompensa de las hazañas de los caballeros, y en este sentido el amor es la máquina que mueve todo. Otro elemento que distingue a estas composiciones escritas es la presencia de lo maravilloso, que se acepta no como voluntad de Dios, sino como la manifestación de fuerzas capaces de producir encantos.

En conclusión, como se mencionó anteriormente, los caballeros de la realidad se veían reflejados en aquellos que juglares y trovadores ponían en escena en sus cantos y narraciones. Pero también las proezas caballerescas narradas se convirtieron en modelos para los caballeros de la realidad. Canciones de gesta y novelas revelan las preocupaciones, anhelos, y sueños de los caballeros, y el público que escuchaba las narraciones, en una especie de espectáculo cotidiano, vivía mediante la ficción las proezas de esos combatientes a caballo.

¹⁵ Cfr. Jacques Paul, *Historia intelectual del occidente medieval*. Cátedra, Madrid, 2003. Trad. Dolores Mascarell.

Capítulo II

LA CANCIÓN DE GESTA, PRIMER ANTECEDENTE NARRATIVO DE LOS *CANTARI ITALIANOS* DEL '300 Y '400

2.1. La materia histórico-caballeresca de los cantares de gestas

Jean Rychner, en su estudio sobre la canción de gesta, señala que todos los géneros literarios están estrechamente ligados a ciertas condiciones de difusión, las cuales reflejan mucho de la historia de la sociedad y de la historia literaria de su época.¹⁶ En el caso específico de la canción de gesta, su difusión está ligada de manera estrecha y concreta a la sociedad de su tiempo, la cual se regocijaba con los espectáculos cotidianos que juglares y público ponían en marcha con las narraciones de los guerreros, protagonistas de violentas y sangrientas batallas principalmente.

Ahora bien, conocemos las canciones de gesta sólo a partir de su paso a la escritura, y por ello es necesario tomar en cuenta que la recitación o el canto en público pudieron haber sido distintos de lo que hoy leemos. Rychner afirma, en este sentido, que “La mise par écrit des chansons de geste est un fait secondaire, qui ne se confond nullement avec leur composition, ni même nécessairement avec leur transmission”.¹⁷ Como se mencionó anteriormente, la tradición oral de esta literatura se cristaliza hasta el siglo XII en diferentes versiones escritas.

Las canciones de gesta conforman el llamado ciclo carolingio: éste es autóctono de Francia y nace de un sentimiento nacional y feudal; se fue forjando y transformado paulatinamente por obra de una nación que estaba naciendo. Dicho ciclo de narraciones es más o menos respetuoso de acontecimientos reales o verosímiles. En este sentido Roberto Ruíz Capellán afirma:

es innegable que el cantar de gesta produce una marcada impresión de autenticidad histórica, la cual procede en buena medida de la propia forma narrativa que por naturaleza tiende a ordenarse cronológicamente y a respetar el principio de causalidad. Esa sensación de “realmente sucedido” viene también de la materia tratada, que debe considerarse dentro de la categoría de hechos: asambleas del señor con sus vasallos, enfrentamiento público de las diversas opciones, desafíos, movimientos de tropas, rutas seguidas, transmisión de mensajes, combates colectivos o singulares más o menos detallados, descripción de armas y caballos, agonía, etc. La impresión de veracidad queda realizada también por la presencia en

¹⁶ Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Droz, Ginebra, 1955, p. 9.

¹⁷ *Ibidem*, p. 35.

los cantares de buen número de personajes y lugares con sus nombres propios y de acontecimientos que, aunque muy transformados a menudo, tienen un trasfondo históricamente comprobable.¹⁸

La figura central de muchas canciones es Carlomagno, y alrededor de él hay una serie de personajes que muchas veces se convierten en protagonistas de las acciones, mientras el emperador queda casi siempre relegado a una figura secundaria. Las batallas y las guerras son el motor de la acción, pues hacen referencia a las múltiples campañas que Carlomagno emprendió para conformar su imperio. Se pueden clasificar en dos tipos: en la primera clase se encuentran las guerras que se combaten contra sarracenos (o paganos, como se les nombra a menudo), o bien, las que se emprenden contra invasores de Francia o Italia. En el segundo tipo se encuentran las que se combaten contra vasallos prepotentes o poderosos que se rebelan a sus señores. El tono que prevalece en dichas narraciones es de una gran seriedad y severidad, y el sentimiento religioso es de mucha importancia, dado que vuelve valerosos a los héroes. Las pasiones amorosas son inexistentes, y por ello la mujer aparece poco en escena.

Es necesario subrayar que, como dice Jacques Paul, la *Chanson de Roland* no debe eclipsar a todos los demás poemas épicos en lengua francesa arcaica, pues la epopeya es carolingia. El estudioso afirma que es muy ilustrativo reseñar la lista de acontecimientos históricos dado que proporcionaron los temas a los juglares. La lista que Jacques Paul presenta es incompleta, pero permite ver la importancia de la fabulación épica a partir de los sucesos históricos de la época carolingia.¹⁹

Algunos acontecimientos que proporcionaron los temas a los juglares son, por ejemplo, el hecho histórico de 773 en el que Carlomagno vence a Didier, rey de los lombardos: éste es el tema de la canción *La chevalerie d'Ogier*; las campañas de Carlomagno contra los sajones (772-785) son los hechos que se narran en *Chanson de Saisnes*; la campaña de Carlomagno en España (778) es el tema de la *Chanson de Roland*.

Otro protagonista importante del ciclo carolingio es Guillermo de Toulouse quien de 793 a 806 combate a los sarracenos en Septimania y durante la incursión a España. Estos hechos dan los temas a varias canciones del ciclo de Guillermo: *Chanson de Guillaume*,

¹⁸ Roberto Ruíz Capellán. “La narración: narrativa religiosa y cantar de gesta”, en Javier del Prado ed., *Historia de la literatura francesa*. Cátedra, Madrid, 1994, p. 57.

¹⁹ Cfr. J. Paul, *op. cit.*, p. 298.

Aliscan, Chevalerie Vivien, Le Charroi de Nîmes, Le Moniage Guillaume, y La Prise d'Orange. En el caso de los cantares del ciclo de Guillermo de Toulouse, Jacques Paul dice que están llenos de violencia, de sangre y de masacres, y la descripción de los hechos es de una brutalidad que no se encontraría nunca en la *Chanson de Roland*. En 881 Luis III derrota a los normandos en Saucourt y este hecho se narra en la canción *Gormond e Isembart* que pone en escena a un caballero furioso y renegado, quien después de haber desencadenado la guerra y la masacre, sólo se reconcilia con Dios en el momento de su muerte. Esta violencia se puede comparar a ciertos fragmentos de las antiguas epopeyas germánicas o anglosajonas. Ahora bien, existen canciones como es el caso del *Pélerinage de Charlemagne*, que no se basa en ningún suceso histórico y que relata el viaje de Carlomagno y sus pares a Jerusalén. La canción se caracteriza por la abundancia de hechos cómicos y bufonadas, de los que no se libra el emperador.²⁰

2.2. Los cantares de gesta, un espectáculo vivo y cotidiano

Si se considera que la narración de las gestas heroicas está destinada al canto público, su transmisión representa un espectáculo oral y cotidiano para los hombres medievales.

Los estudiosos de la oralidad de los cantares de gesta hoy no cuentan más que con los textos escritos, y es sólo a partir de ellos que se nos revela el origen oral y espectacular de esta literatura. Al referirse a este aspecto Zumthor señala:

Admitir que un texto, en cualquier momento de su existencia, fue oral, es tomar consciencia de un hecho histórico que no puede confundirse con el hecho de que su vestigio oral subsiste, y nunca aparecerá, en un sentido propio de la expresión, “ante nuestros ojos”.²¹

Y más adelante agrega: “Nadie pone en duda, a pesar del escaso número de melodías subsistentes, la oralidad de la poesía de los trovadores, troveros, y *Minnesänger*, al menos en lo que se refiere a su comunicación. Pero varias razones inclinan a pensar que la tradición misma fue, en muchos casos [...] confiada a la memoria de los intérpretes”.²²

Lo que confirma todo lo anterior es el largo periodo que transcurrió entre la época en la que vivieron los poetas y la fecha de los manuscritos más antiguos: más de dos siglos,

²⁰ Cfr. J. Paul, *ibidem*, p. 299.

²¹ Paul Zumthor. *La letra y la voz*. Cátedra, Madrid, 1989, pp. 41,64. Trad. Julián Presa.

²² *Idem*.

si no tres, para la mayoría de los trovadores anteriores a las cruzadas contra los Albigenses.

En este sentido Zumthor refiere:

con poquísimas excepciones, todo lo que sabemos de la poesía medieval a través de sus textos es lo que las gentes de escritura juzgaron a bien darnos a conocer. Sólo se conservó una parte muy pequeña de lo que circulaba oralmente. En este mismo sentido, es importante recordar que los manuscritos de las canciones de gesta tuvieron varias funciones, por un lado fijar el texto, pero sobre todo apoyaban la lectura en voz alta.²³

Ahora bien, el concepto de “espectáculo” es fundamental para entender las circunstancias de transmisión de los cantares de gesta, pues como en todo espectáculo, están involucrados varios elementos. Aquí se trata de un individuo, que en lugares específicos y frente a un auditorio, canta los hechos valerosos de los paladines más famosos de la época medieval francesa.

En opinión de Zumthor, el más importante de los elementos dentro de este espectáculo es el autor de lo que él define “gesto vocal”, es decir, el intérprete de los cantares: “el texto vocal no es más que la oportunidad del gesto vocal”.²⁴ Para Zumthor éste es el elemento más importante de la transmisión de la literatura medieval:

El intérprete (aunque fuera un simple lector público) es una presencia. Es, frente a un auditorio concreto, el “locutor concreto” [...] es el “cantor empírico” de un texto cuyo autor implícito, en el momento presente, tiene poca importancia, pues la letra de este texto ya no es sólo letra, es la interpretación de un individuo particular, incomparable.²⁵

El responsable de este gesto vocal ha sido objeto de una gran cantidad de estudios que comienzan desde el término para designarlos a lo largo de la Edad Media en diferentes lenguas, y de los que Zumthor da una precisa enumeración:

el grupo social de los juglares tiene su lejano origen en la tradición de los cantores de cantos germánicos, diluida en la de los músicos y actores de la Antigüedad romana. De ahí que, en la alta Edad Media, se produzca un doble registro terminológico: *skops* de las tierras anglosajonas constatados desde el siglo IV; *escaldos* islandeses, luego noruegos, del siglo X al XIII; y por la parte latina, *mimus*, *scurra*, *histrion* de procedencia directa de la Roma del Bajo Imperio [...]. En los siglos XI-XIII, se generaliza en las lenguas vulgares el empleo de los derivados del latín *joculator* (de *jocus*: juego): *jongleur* y *jongleur* en francés, *joglar* en occitano, *juglar* en español, *jogral* en gallego, *giullare* y *giocolare* en italiano, *jugelere* o *jogler* en inglés, *gengler* en alemán, *gokelaer* en holandés... sólo quedan sin verse

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibidem* p. 65.

²⁵ *Ibidem* p. 85.

afectadas las lenguas célticas y eslavas: el ruso *smoroskh* permanecerá en el uso hasta el siglo XVIII, lo mismo que la palabra galesa e irlandesa de la que hemos sacado *bardo*. Quedan aparte, no del todo libres de este contagio, algunos términos especiales, como *goliards*, que califica a los clérigos errantes o marginales, muchos de los cuales mal se distinguen de los “juglares”; o *trovadores*, *troveros*, *minnesänger*, que se refieren más bien a los compositores. En la misma época, el alemán *Spielmann* semánticamente calcado de *jocolator* (*Spiel*: juego) alcanza las tierras flamencas, escandinavas, bálticas, incluso la Europa central. Pero desde finales del siglo XII –quizás en la medida en que las cortes principescas tienden a cerrarse sobre sí mismas, lo mismo que el medio burgués urbano–, esta terminología se pasa de moda y aparecen nuevas designaciones: *ménestrel*, *ménétrier*, *meistersinger*, *cantastorie*.²⁶

Con respecto a las clases de juglares que existieron en la Edad Media, Faral en *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, nos da un retrato sobre las distintas clases y funciones que tuvieron estos personajes en la sociedad medieval. Faral enumera sus múltiples caras: cantor, actor, poeta, músico, vagabundo, etc. Cito la precisa definición del estudioso la cual nos muestra la multiplicidad de facetas que llegaron a tener los juglares:

Un jongleur est un être multiple: c’est un musicien, un poète, un acteur, un saltimbanque, c’est une sorte d’intendant des plaisirs attaché à la cour des rois et des princes; c’est un vagabond qui erre sur les routes et donne des représentations dans les villages; c’est le vieilleur qui, à l’étape, chante de “geste” aux pèlerins; c’est le charlatan qui amuse la foule aux carrefours; c’est l’auteur et l’acteur des “jeux” qui se jouent aux jours de fête, à la sortie de l’église; c’est le maître de danse qui fait “caroler” et baller les jeunes gens; c’est le “taboureur”, c’est le sonneur de trompe et de “buisine” qui règle la marche des processions; c’est le conteur, le chanteur qui égaie les festins, les noces, les veillées; c’est l’écuyer qui voltige sur les chevaux; l’acrobate qui danse sur les mains, qui jongle avec des couteaux, qui traverse des cerceaux à la course, qui mange du feu, qui se renverse et se désarticule; le bateleur qui parade et qui mime; le bouffon qui niaise et dit des balourdises; le jongleur, c’est tout cela, et autre chose encore.²⁷

Esta definición, dice Faral, a pesar de ser extensa, no es suficiente para tener una perspectiva completa sobre el juglar y sus funciones dentro de la sociedad medieval; sin embargo, enumera los múltiples términos con los que los hombres medievales designaron a los individuos que tenían como función principal la de divertir. La diversión, según Zumthor, fue una de las tareas principales de los juglares²⁸ –el estudioso prefiere llamarlos intérpretes, dado que son creadores de espectáculo por excelencia–, pero sobre todo la de ser los portadores de la voz poética, los sustentadores de la palabra pública:

²⁶ Zumthor, *op. cit.* pp. 66-67.

²⁷ Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*. Librairie Honoré Champion, París, 1964, p. 1.

²⁸ Cfr. Zumthor, *op. cit.* p. 67.

Lo que los define a todos juntos, por heterogéneo que sea su grupo, es el hecho de ser los sustentadores de la palabra pública. Tienen por vocación facilitar la naturaleza del placer: placer auditivo, ofreciendo un espectáculo.²⁹

Un espectáculo cuyos responsables son hombres y también mujeres³⁰ que, buscando su sustento, se movilizan cotidianamente para montar un espectáculo en el que la palabra, la voz, la gestualidad y la música son los elementos de comunicación. No es raro encontrar en algunos cantares de gesta el momento en el que el juglar pide a su auditorio el pago por su canto. Rychner cita algunos ejemplos interesantes, y dice que uno de los juglares que cantaba el *Huon de Bordeaux* interrumpía su canto a la mitad de la narración y convocaba a su auditorio para el día siguiente, pero recomendaba a los interesados que llevaran alguna “maille nouée” en el dobladillo de la camisa. El juglar se cuidaba de no ser engañado y para evitarlo anunciaba desde el inicio que si querían escucharlo era necesario llevar “bon denier”.³¹

La movilización de los intérpretes no conoció límites, pues se les encontraba por doquier. Faral nos informa sobre los diferentes sitios o lugares en los que llevaban a cabo su trabajo, y dice que la ejecución del canto juglaresco no sólo tiene vida en las plazas públicas, en los pórticos de las iglesias, en las plazas de los mercados o en las ferias, sino también en los castillos señoriales: en la intimidad de una recámara, en la frescura de un jardín palaciego, el juglar montaba su espectáculo. En este sentido, Jacques Paul dice que los juglares con un nivel bajo son procuradores de diversión y de canciones. Los de más renombre son recibidos en las mansiones aristocráticas y algunos se quedan a vivir allí como sirvientes.³² Encontramos en algunos cantares de gesta la descripción de escenas en las que los señores se encuentran gozando del espectáculo juglaresco: así por ejemplo en *La Prise d'Orange*³³ el juglar

²⁹ *Idem.*

³⁰ “Reyes y señores se hacen seguir, en sus desplazamientos diplomáticos, de cuadrillas de juglares de ambos sexos”. Zumthor, *op. cit.*, p. 79.

³¹ Richner, *op. cit.*, p. 14.

³² J. Paul, *op. cit.*, p. 293.

³³ *La Prise d'Orange* es una canción que forma parte del llamado ciclo del conde Guillaume. En éste se encuentran también, como se ha mencionado, *Chanson de Guillaume*, *Aliscans*, *Chevalerie Vivien*, *Couronnement de Louis*, *Charroi de Nîmes* y el *Moniage Guillaume*. Las cuatro canciones del ciclo han sido transmitidas por manuscritos nombrados cíclicos, es decir, por grandes recopilaciones que agrupan las canciones en el orden en que se supone ocurrieron los acontecimientos narrados. *La Prise* está compuesta de 1887 versos, y narra cómo Guillaume se entera en Nîmes, por medio del fugitivo Gillebert, de la existencia de la ciudad de Orange en la cual vive una pagana (es decir musulmana) de nombre Orable, casada con el rey Thibaut; la descripción de su belleza hace surgir en él el deseo de ir a conquistar tanto la ciudad de Orange

describe a Guillaume, el héroe protagonista cuando, rodeado de grandes señores, presencia el canto de un juglar:

Or fu Guillelmes as fenestres le ber;
Et li chetis ot le Rosne passé,
Monte les tertres, s'a les vaux avalé,
Desi a Nymes ne s'i est aresté.
Par la porte entre en la bone cité;
Trueve Guillelme desoz un pin ramé,
En sa compaigne maint chevaliers menbré.
Desoz un pin lor chantoit uns jugler
Vielle chançon de grant antiquité;
Mout par fu bone, au conte vint a gré.
(VI, 131-141)

Una escena semejante se describe al final de *La Prise*; se trata de una rápida referencia a las nupcias entre Guillaume y Orable:

A un mostier qu'eurent fet dedier
La ou Mahom fu devant reclamé,
L'ala li cuens Guillelmes espouser,
Messe lor chante li evesque Guimer.
Après la messe sont del mostier torné,
En Gloriette font la dame monter;
Granz sont les noces sus el palés pavé.
[...]
.VIII. jorz durerent a joie et a barné;
Assez i orent harpeurs et juggler
Et dras de soie et hermins engoulez
Et muls d'Espaigne et destrier sejoenez.
(LXI, 1872-1884)

El juglar dice que la fiesta nupcial se prolongó por ocho días en el gozo y en la alegría. Juglares y arpistas recibieron muchos vestidos de seda y abrigos de armiño, así como caballos y mulas. Claude Lachet afirma que el juglar hace aquí una alusión a la generosidad de Guillaume y de sus compañeros hacia los artistas presentes en las nupcias. Dicha alusión

como a la reina pagana. Guillaume parte hacia Orange; ahí es descubierto por uno de sus antiguos prisioneros, pues éste había logrado escapar de Nîmes. Guillaume y sus acompañantes, al ser descubiertos, deben resistir los ataques de los paganos; finalmente, llega la ayuda de los cristianos, y de esta forma se concluye la toma de la ciudad. Aragon, el hijo del poderoso rey Thibaut, es derrotado; la canción concluye con el bautizo de Orable y su matrimonio con Guillaume. La unidad de composición de la canción gira en torno a la conquista de Orange y de Orable. Hay que notar que si Aragon es enemigo de los cristianos, ha de ser islámico y árabe; pero las denominaciones literarias que usan estos cantores es “paganos” o “turcos”, y las respetaremos. Utilizo la edición de Claude Lachet. París, Honoré Champion, 2010. En adelante referiré sólo el número de tiradas y los versos citados entre paréntesis.

es una especie de llamado implícito a la generosidad del público con respecto al juglar.³⁴

El juglar podía incluso encontrarse en los largos viajes que su señor hacía, es decir como acompañante, y es así que las canciones de gesta se convierten en “chansons de route”: “De la foire au château, le repertoire épique reste le même, et, dans l’un et l’autre endroits, la chanson de geste reste liée au jongleur, professionnel de l’art épique comme il l’est d’autres divertissements”.³⁵ Zumthor comenta por su parte, que los intérpretes se vincularon de forma más o menos duradera a una corte señorial y que éstas tuvieron sus propios juglares y lectores habituales.³⁶ Por otro lado, es muy conocido el hecho de que se les podía encontrar incluso en los campos de batalla, acompañando a los ejércitos y entonando sus canciones con el fin de motivar a los combatientes en la guerra.

Esta movilidad propició que su canto se propagara por toda Europa Occidental; acompañados de una especie de harpa, viajaban no sólo con su señor, sino de corte en corte ofreciendo sus servicios; con respecto a este elemento de la transmisión de los cantares, Rychner dice que el arte de los juglares era un arte musical: “les chansons de geste sont des chansons, chantées avec accompagnement de vielle”.³⁷ En este sentido, los juglares hacían una distinción entre la letra y la música de las canciones.³⁸ Al parecer, estas composiciones no sólo eran cantadas, sino su melodía les era propia, y en consecuencia se podía hablar de la música del *Roland* como de su letra. Sin embargo, todos los manuscritos fueron transcritos sin ninguna anotación musical,³⁹ aunque Zumthor dice que “los testimonios recogidos en territorio francés demuestran la existencia de un grupo muy distinguido y respetado de juglares dedicados a la interpretación de cantares de gesta, cuya melopea declamaban acompañándose de la viella o de la *zanfonía*”.⁴⁰

2.3. La duración de las sesiones de recitación, aspecto determinante en la composición de las canciones de gesta

La composición oral de los cantares de gesta pudo haber sido determinada por las sesiones

³⁴ Cfr. Claude Lachet. “Introducción” a *La Prise d’Orange. Chanson de geste (Fin XII^e-Début XIII^e siècle)*, ed. cit., p. 219.

³⁵ Rychner, *op. cit.*, p. 17.

³⁶ Zumthor, *op. cit.*, pp. 75-76.

³⁷ Richner, *op. cit.*, p. 17.

³⁸ Menendez Pidal, por ejemplo, hace una clasificación de los *juglares* según el instrumento musical del que se acompañaban. Cfr. Zumthor, *op. cit.*, p. 67.

³⁹ Cfr. *ibídem*, p. 18.

⁴⁰ Zumthor, *op. cit.*, p. 68.

de declamación; sin embargo, nada de ello ha sido demostrado contundentemente. Con respecto a la duración habitual de una sesión de recitación no hay elementos claros que puedan determinarla, pero Rychner señala que aunque la distribución de un texto en sesiones haya variado, y aunque el relato en sí mismo haya podido alargarse o acortarse según las circunstancias, no parece imposible que la duración habitual de una sesión haya ejercido una fuerte influencia en la composición oral de los cantares.⁴¹ Ahora bien, si las condiciones de recitación eran favorables, de todos modos la duración de una sesión de recitación estaba supeditada a la resistencia física del cantor. En varias canciones, los juglares hacen referencia a su cansancio como motivo para suspender su espectáculo y pedir a los oyentes que regresen al día siguiente a seguir escuchando la continuación del relato. Rychner cita un ejemplo del *Huon de Bordeaux*.⁴²

Segnor preudomme, certes bien le véés,
Près est de vespre, et je suis mult lassé:
Or vous proi tous, si cier com vous m'avés,
Ni Auberon, ne Huon le membré,
Vous revenés demain, après disner,
Et s'alons boire, car je l'ai desire.
(4949-4954)

En los versos citados, el juglar no sólo comunica su cansancio sino también informa del momento en que da por concluida una sesión de declamación: “*Près est de vespre*”, es decir al final de la tarde. Con estas expresiones en forma de anuncio el cantor da por concluido su espectáculo. En los cantares y poemas italianos del *Trecento* y *Quattrocento* encontraremos que los cantores utilizan el mismo recurso para suspender sus sesiones de recitación.⁴³

Con respecto a los cantares de gesta, probablemente una sesión de recitación podía haber durado aproximadamente dos horas, incluyendo algunas pausas. En este sentido se piensa que la recitación habría abarcado entre 1000 y 2000 versos. Hay, efectivamente,

⁴¹ Cfr. Rychner, *op. cit.*, p. 48.

⁴² *Ibidem*, p. 49.

⁴³ En Pulci, Boiardo y Ariosto se convertirá en una especie de honor a la tradición, dado que las formas de difusión de sus obras no son las mismas que las de las obras medievales, y en algunas ocasiones se vuelve más bien una especie de repetición formulística, aunque también debe recordarse que no siempre se trata de hacer honor a la tradición, pues se sabe que la declamación en voz alta y la lectura silenciosa coexistían en el Renacimiento, época de los grandes poemas caballerescos. Se tiene conocimiento de que Ariosto leía en la corte de los Estense su *Orlando furioso* y, en efecto, el cansancio es uno de los motivos para que el narrador ariostesco suspenda sus sesiones de recitación.

canciones que contienen ese número de versos: *La Prise d'Orange* está compuesta por 1887 versos, lo cual lleva a pensar que pudo haberse cantado en una sola sesión de recitación. La canción no contiene lo que Rycher llama “rappels de situación”, pues no eran necesarios dado que ésta seguramente se recitaba en una sesión de aproximadamente 2 horas de duración.

Los “rappels de situation” son los resúmenes, los mensajes repetidos, o todo aquello que informe a los paseantes que se integran al grupo de escuchas sobre la situación de una narración que se recitaba en varias sesiones, desde el momento en que inició hasta el momento de su integración al grupo. Estos “rappels de situation” se encuentran a lo largo de toda una narración, aunque es sobre todo al inicio y al final del relato lo que permite poner al corriente tanto a los recién llegados como a los que podrían haberse distraído y haber perdido algunos aspectos importantes de la historia. En canciones muy largas los “rappels” son frecuentes, lo que confirma que las sesiones no habrían podido incluir la recitación de la canción completa.

A lo anterior se debe incluso la existencia de cantares de gesta episódicos, como los llama Rychner; algunos ejemplos de este tipo son *Le Courennement de Louis* que comprende 4 episodios sin una cohesión interna fuerte. *Moniage II* es considerada también una canción episódica, aunque con una perspectiva temática de conjunto más fuerte. Los episodios de estas canciones eran recitados de manera separada y probablemente sin el orden en el que los conocemos hoy. Rychner propone que “Rien n'est plus naturellement concevable qu'un jongleur qui chantait la *Chanson de Guillaume* soit allé prendre la fin d'*Aliscans* pour pouvoir chanter aussi ce qui s'était passé après l'Archamp. Il enrichissait ainsi son répertoire”.⁴⁴

2.4. Las funciones del narrador juglaresco

Sobre el juglar recae el peso de todo el espectáculo, pues es su acción narrativa la que marca el inicio, las interrupciones y el final de éste. Dicho espectáculo está basado en la voz, los gestos, la música, el ambiente, el tiempo de la recitación; en éste participa un auditorio de paseantes, o bien de gente recogida en la comodidad de los castillos. Para ellos canta el juglar, y es la gente reunida en las plazas o en los castillos la que determina el éxito

⁴⁴ Rychner, *op. cit.*, p. 47.

o el fracaso del espectáculo.

Ahora bien, el arte narrativo juglaresco está soportado principalmente por tres funciones narrativas que son estudiadas aquí mediante las aportaciones teóricas que Gérard Genette hace sobre el relato en *Figures III*. El estudioso establece una analogía entre el relato y el verbo: esto lo lleva a afirmar que los relatos como cualquier verbo tienen tiempo, modo y “voz” (lo que en el verbo sería “persona”). Al estudiar la voz del relato, Genette focaliza su atención en la forma en la que se encuentra implicada la instancia narrativa en ésta. Estudiar la “voz” de un “relato” consiste en analizar las relaciones temporales (de ulterioridad, anterioridad, simultaneidad o intercalación) entre la “narración” y la “historia”; los niveles narrativos (extradieгéticos, intradieгéticos, metadieгéticos); el estatuto del narrador (que en relación con la narración será extradieгético o intradieгético y en relación con la historia será heterodieгético u homodieгético); y las funciones del narrador (de control, de comunicación, testimonial o ideológica).⁴⁵

Con respecto a las funciones que el narrador cumple en el texto, es decir, el objetivo con el que el narrador nos cuenta una historia, Genette propone las siguientes: la función narrativa, la de control o metanarrativa, la comunicativa, la testimonial o ideológica. La función narrativa alude a la relación del narrador con su historia, y es en realidad la función principal del narrador.⁴⁶ Ahora bien, las condiciones de difusión de la canción de gesta hacen que prevalezcan tres de ellas: la metanarrativa, la comunicativa y la ideológica.

2.4.1. Función metanarrativa

La función metanarrativa toma en consideración los vínculos, en este caso del juglar, con su historia. Como dice Garrido: “es una función paralela a la metalingüística, gracias a la cual el narrador puede hacer referencia a su propio discurso desde un plano superior (metanarrativo) con el fin de hacer hincapié en su disposición interna”.⁴⁷ Mediante esta función el narrador se refiere de forma metanarrativa a su propia narración con el objetivo de dar a conocer la organización interna de la narración (articulaciones, conexiones, interrelaciones, etc).

Las condiciones en las que el juglar canta lo obligan a cohesionar las diferentes

⁴⁵ Cfr. Gérard Genette. *Figuras III*. Lumen, Barcelona, 1989. pp. 90-120. Trad. de Carlos Manzano.

⁴⁶ Cfr. Antonio Garrido. *El texto narrativo*. Síntesis, Madrid, 2007, pp. 119-120.

⁴⁷ *Idem*, p. 120.

partes de su relato. Interrumpido frecuentemente por las circunstancias o por su propio cansancio, preocupado por crear interés en su público, o bien por retener a una clientela movедiza, el juglar va a unir lo que canta a lo que cantará, pero también a lo que ya ha cantado. Anuncia lo que narrará para estimular la curiosidad del público, para retenerlo en espera de la llegada de acontecimientos sensacionales; pero al mismo tiempo le recuerda que algo ya fue dicho, todo ello con el objetivo de refrescarle la memoria. El juglar recurría a estos artificios también con el fin de informar al recién llegado de las peripecias antes narradas de forma que tuviera oportunidad de integrarse rápidamente al grupo de escuchas. Los anuncios, los recordatorios, resúmenes, etc., de lo ya narrado tienen un único objetivo: hacer que el público se vincule a la historia, ganárselo.⁴⁸

a) Prolepsis, analepsis y repeticiones

Cuando Genette estudia el tiempo del relato distingue tres tipos: el tiempo del relato o discurso narrativo corresponde al tiempo de la escritura; el tiempo de la historia o diégesis es el de la aventura en sí, y el tiempo de la narración o enunciación es el de la lectura, y en el caso de los cantares de gesta es el de la recitación. Genette subraya que en todo relato se entremezclan de forma muy distinta las tres temporalidades, pero que las relaciones más interesantes literariamente hablando son las que se producen entre el tiempo del relato y el de la historia. De este tipo de relaciones se pueden distinguir las de isocronía, o igualdad temporal, y las relaciones de anacronía o desfase temporal. La isocronía se presenta cuando se da una escena teatral en la que los personajes viven lo que dicen en ese mismo momento; puede encontrarse también en un monólogo interior. Sin embargo, las relaciones que más se presentan entre el tiempo del relato y el de la historia son las anacronías, que son los desfases entre el tiempo de la historia y el del relato, y se orientan hacia el pasado (analepsis o *flashback*) o hacia el futuro (prolepsis). Se pueden estudiar según el alcance, es decir, la distancia temporal del presente narrativo a la que llegan dichos avances o retrocesos narrativos, o según la amplitud, es decir, la duración de la historia a la que puede llevar la analepsis o la prolepsis.

Genette estudia los tipos de analepsis según el alcance, y distingue tres: externas, internas o mixtas. Las externas se presentan en un momento anterior al inicio del relato

⁴⁸ Cfr. Rychner, *op. cit.*, pp. 54-55.

primero o relato marco, es decir, son externas a la diégesis, y su amplitud se queda en el exterior del relato primero. Las analepsis internas se presentan en un momento posterior al inicio del relato, y esto quiere decir que son internas al tiempo de la diégesis y su amplitud se mantiene en el interior del relato primero.

Existen dos tipos de analepsis internas: las heterodieéticas y las homodieéticas. Las heterodieéticas tienen un contenido diferente al del relato primero, las homodieéticas introducen una historia relacionada con la historia que ya estaba narrando el relato primero. Finalmente, las analepsis mixtas son las que empiezan en un momento anterior al inicio del relato primero, aunque su alcance les permite durar hasta un momento posterior al comienzo del mismo.⁴⁹ Ahora bien, es importante apuntar que en las canciones de gesta prevalecen las analepsis internas homodieéticas, pero encontraremos también las externas en menor grado.

Genette define las prolepsis de la siguiente manera: “Denominaremos *prolepsis* a toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior”.⁵⁰ Se trata en sí de la anticipación de acontecimientos que serán narrados posteriormente a la historia actual. A diferencia de las analepsis, las prolepsis no son muy frecuentes en los relatos y en general su presencia está relacionada con la creación de suspenso narrativo. Se distinguen también dos tipos, las externas y las internas. En la mayoría de los casos, las externas son epílogos, es decir, son hechos que se desarrollan después del final de la historia, y aclaran, por ejemplo, el final de algunos personajes de la historia. Sin embargo, las prolepsis externas pueden presentarse a mitad del relato base como un capítulo especial o parte de él. Lo más importante es que no interrumpen el desarrollo del relato base.

En cuanto a las prolepsis internas, se pueden clasificar en dos tipos, las heterodieéticas y las homodieéticas. Por lo que respecta las heterodieéticas, seguimos la opinión de Genette: el crítico da poca importancia a las prolepsis internas heterodieéticas porque su interferencia con el relato primero es nula. En realidad, son desenlaces de una línea de la historia, es decir, de un contenido diegético diferente del relato primero. Por ejemplo, el final de un personaje que tuvo una cierta participación en el relato primero, y

⁴⁹ Cfr. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 95-116.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 95.

cuyo desenlace se desea anticipar para que no interrumpa o interfiera en la verdadera conclusión de la historia.

Las homodiegéticas, al contrario, representan un interés especial para Genette, pues en general son aquellas anticipaciones que se refieren a la misma historia, y las posibles interferencias con el relato base son inevitables. Las prolepsis internas homodiegéticas pueden dividirse en completivas y repetitivas. De las completivas existen diferentes clases: elipsis, paralipsis, iterativa, generalizante. En cuanto a las repetitivas, Genette subraya que remiten por adelantado a un acontecimiento que se contará en su momento con todo detalle. Existen dos clases: anuncio y esbozo. Las prolepsis repetitivas bajo la clase de anuncio predominan en las canciones de gesta. Las fórmulas canónicas con las que se introducen son “veremos”, “más adelante se verá”, etc. Los esbozos por su parte son una especie de preparación de acontecimientos futuros, pero no son explícitos como es el caso en los anuncios.

Ahora bien, los conceptos revisados arriba serán la base para entender cómo está organizado el canto del juglar. Como observamos son anacronías en sus formas básicas de *analepsis* o retrospectivas, y *prolepsis* o anticipaciones, las que dan un orden temporal a las acciones de los héroes. Éstos son dos procedimientos que han estado presentes en la literatura desde la Antigüedad, y son determinantes en la disposición y organización del material narrativo de las canciones de gesta por sus condiciones de difusión.

Con las analepsis el juglar introduce en su narración acontecimientos que según el orden de la historia debieron mencionarse antes, con las prolepsis anticipa acontecimientos que, en una lógica lineal, deberían de contarse más adelante; este procedimiento es uno de los más usados por los juglares y los ejemplos son numerosos.

Rychner dice que los anuncios, que proceden de un movimiento anticipador contrario al de los “rappels de situation”, obedecen a la misma necesidad profesional de retener al público. Los anuncios y recordatorios son artificios narrativos del juglar, que con ellos creaba en el auditorio las ganas de escuchar la continuación, aunque también le facilitaba el no perderse en la narración, todo ello con el fin de empujarlo a permanecer y a pagar por lo que escuchaba. El estudioso agrega que los recordatorios, combinados con anuncios, hacen presagiar relatos llenos de pasión; éstos encuentran una explicación satisfactoria y completa en el deseo de los juglares de reunir y retener al círculo de

escuchas.⁵¹

Para ejemplificar las funciones narrativas de los juglares utilizaré principalmente *La Prise d'Orange*, que contiene ejemplos importantes. Su inicio está compuesto de anuncios y de “rappels de situation”. En el prólogo el juglar advierte que cantará hechos verdaderos sobre los valientes caballeros que conquistaron España. Para introducir al público en el relato, le recuerda acontecimientos que seguramente conocía, pues son presentados como la continuación de la canción *Le Charroi de Nîmes*:

Tuit ont chanté de la cité de Nyme:
Guillaume l'a en la sueu baillie,
Les murs hautains et les sales perrines
Et les pales et les chasteleries.
Et Dex! Orenges nen ot encore mie.
(I, 13-17)

El juglar dice que todos los juglares han cantado sobre cómo Guillaume se apoderó de la ciudad de Nîmes, sin embargo, no posee Orange, y sobre ello promete cantar la verdad; este inicio contiene una analepsis externa heterodiegética con la que el juglar da los antecedentes de un hecho que ya sucedió y que no formará parte del relato base de la *Prise d'Orange*:

Pou est des homes qui verité en die,
Mes g'en dirai, que de loing l'ai aprise,
Si comme Orenges fu brisiee et malmise;
Ce fist Guillelmes a la chiere hardie,
Qui en gita les paiens d'Aumarie
Et ceus de Susce et ceuls de Pincernie,
Ceus de Baudas er cels de Tabarie.
Prist a moillier Orable la roïne:
Cele fu nee de la gent paienie
Et si fu feme le roi Tiebaut d'Aufrique,
Puis crut en Deu, le filz sainte Marie,
Et estora mostiers et abaïes.
De ceus est pou qui ceste vos deïssent
(I, vv 18-30)

En estos versos el juglar anuncia el programa de su canto: las grandes proezas que Guillaume llevó a cabo para conquistar la ciudad de Orange, su matrimonio con Orable, la reina pagana, y la conversión de ésta al cristianismo. El inicio de la tirada 2 repite

⁵¹ Cfr. Rychner, *op. cit.*, p. 59.

brevemente lo anunciado en el prólogo. Los estudiosos de la canción de gesta consideran que la repetición se entiende por las condiciones en las que cantaba el juglar, pues con ella daba tiempo a los escuchas de irse reuniendo entorno al juglar y enterarse inmediatamente de lo que se iba a cantar en la sesión de recitación. La repetición es también uno de los rasgos característicos de la canción de gesta:

Oëz, seignor, franc chevalier honeste!
Plest vos oïr chançon de bone geste,
Si comme Oreng brisa li quens Guillelmes?
Prist a moillier dame Orable la sage:
Cele fu feme le roi Tiebaut de Perse.
(II, 31-35)

La repetición no tendría sentido si no se colocara dentro de las condiciones en las que se recitaban las canciones. Por otro lado, Rychner recuerda que todos los prólogos de las canciones representan el cartel principal del espectáculo, con el que el juglar seducía al auditorio y así se ganaba su permanencia a lo largo de la sesión de recitación.⁵²

Con respecto a las prolepsis, en la tirada 3 de *La Prise d'Orange* el juglar recurre a un anuncio cuyo objetivo es estimular curiosidad del público; a este anuncio, el cual presagia hechos trágicos, anteceden los lamentos de Guillaume que al verse lejos de su tierra se desespera por no tener sus acostumbrados placeres: la música, el canto, los juglares y las damas que lo distraigan; se lamenta también de permanecer inactivo en el ejercicio de la guerra, y maldice a los sarracenos por no presentarle alguna ocasión en la que muestre sus proezas guerreras. Después de los lamentos el juglar dice:

De grant folie s'est ore dementez:
Ja ainz n'iert vespres ne soleil esconsé
Que il orra une novele tel
Dont il iert mout corrocié et iré.
(III, 70-73)

Antes de que se haga noche y de que el sol se ponga, Guillaume se arrepentirá de sus quejas pues escuchará una noticia que lo afligirá y lo hará enojar mucho. Los lamentos por sus indebidas quejas y el anuncio se repiten en la tirada 4; con esta repetición, el juglar sigue abonando a la creación de suspenso en el público; con ello se aseguraba, sin duda, de conservar a todos los escuchas que lo rodeaban al iniciar su espectáculo:

⁵² Cfr. *Ibidem*, p. 55.

De grant folie se vet or dementant:
Ja ainz n'iert vespres ne le soleil couchant
Que il orra une novele grant
Dont mout será corrocié et dolant.
(IV, 101-104)

La tirada 5 relata la llegada de Gilbert, el prisionero que escapó de Orange, a la ciudad de Nîmes. Éste, después de haber pasado tres años en una prisión sarracena, tuvo la oportunidad de huir y llegar hasta la presencia de Guillaume. Al final de la tirada el juglar dice:

Icil dira tex noveles encui
A noz barons qui parolent de bruit
Que plus torra Guillelmë a anui
Que a deduit de dames nu a nu.
(V, 127-130)

Los versos contienen una anticipación perturbadora, pues anuncian acontecimientos trágicos. Hoy, dice el juglar, el prisionero dará a conocer a nuestros barones noticias que provocarán en Guillaume más tormentos que placeres. La intención de este anuncio era seguramente la de crear suspenso en el auditorio, dado que hace presentir que algo trágico va a acontecer en un futuro próximo.

En *La Prise* son varios momentos en los que se recurre a estos anuncios. Otro ejemplo interesante es el que antecede al encuentro de Guillaume con Orable, la hermosa reina pagana por la que Guillaume emprendió el viaje hacia Orange. Antes del encuentro se da el anuncio:

Mielz lor venist qu'arriers retornissant
Outre le Rosne envers Nymes la grant.
Ja ainz n'iert vespre ne le soleil couchant,
Se Dex n'en pense par son digne commant,
Que il orront dont il seront dolant.
(XXI, 639-643)

Sería mejor para ellos, anuncia el juglar, que dieran la vuelta hacia la ciudad de Nîmes, que se encuentra del otro lado del Ródano. Antes de que caiga la noche y de que el sol se ponga, si Dios no vela por ellos, conocerán una noticia que los afligirá. El juglar anuncia hechos graves sin que diga más sobre ellos. Esto permite otra vez incitar la curiosidad del escucha, quien seguramente desea saber cuáles son los hechos funestos que Guillaume y sus acompañantes conocerán antes de que caiga la noche.

Un ejemplo más de anuncios perturbadores se encuentra en los últimos versos de la tirada 42. Aragon envía mensajeros a su padre Tibaut para que le comuniquen que ha hecho prisionero a Guillaume, su más grande enemigo, y para que le digan que necesita que sea él mismo quien vaya sin tardanza a Orange para vengar la osadía del cristiano. Tibaut, después de los preparativos, se hace a la mar seguro de que irá a vengarse de Guillaume, sin embargo, improvisamente el juglar anuncia hechos funestos para el infiel:

Mes ainz que viegnent a Orenge la riche,
Avra Tiebauz tel duel et si gran tire
C'onques n'ot tel a nul jor de sa vie,
Qu'il perdra sa fort cité garnie
Et sa moiller, Orable l'eschevie.

(XLII, 1318-1322)

En efecto, Tibaut pierde la poderosa y opulenta ciudad de Orange así como también a la hermosa Orable, que se convierte al cristianismo y por lo tanto invalida su matrimonio con Tibaut y se casa con Guillaume.⁵³ Los anuncios a lo largo de *La Prise* son numerosos y todos ellos contribuían a que el público permaneciera hasta el final de la sesión de recitación y en consecuencia pagara por lo que había escuchado.

Rychner nos ofrece otro ejemplo interesante de estos juegos anticipatorios de los que se valía el juglar para incitar la curiosidad de su auditorio. Se trata del viaje que Guillaume emprende para ir a abastecerse de pescado en la canción del *Moniage*. El viaje en realidad es el motivo que usan unos monjes para deshacerse del héroe, pues consideran que éste encontrará indudablemente la muerte en su camino a manos de unos bandidos que asolan esas tierras. La ida hacia el abastecimiento, sin embargo, sucede sin incidente alguno, y Guillaume no encuentra a los temidos bandidos; antes de iniciar el retorno, el juglar agrega (en palabras de Rychner): “Si Dieu ne protège pas Guillaume et son serviteur, ils feront au retour telle rencontre que le plus fort d'eux deux en tremblera de peur”. Rychner analiza de la siguiente manera la anticipación:

⁵³ En el *Dizionario letterario* de Bompiani, el artículo de Carla Cremonesi, dedicado a la *Prise*, afirma que la canción trata el muy difundido amor de un caballero hacia una mujer sarracena, de forma que la obra tiene más cercanía con una novela de aventura que con una canción de gesta. Aquí, en el análisis de la estudiosa, Guillermo, que en las otras canciones del ciclo se presenta como un guerrero, se convierte en un caballero amante. Por otro lado, reconoce que la obra también presenta algunos aspectos de tipo cómico, que podemos encontrar, por ejemplo, en la forma en la que Guillaume se disfraza, pintando su cuerpo de carbón para parecer un turco. Cfr. *Dizionario Letterario delle opere e dei personaggi*. Bompiani, Milano, 1952, vol. V, p. 776.

L'anticipation était utile précaution: ce voyage sans incident devait dégoûter le public, il fallait lui promettre autre chose, retendre sa curiosité, piquer son attente; jeu subtil du jongleur qui, sans démasquer d'un coup toutes ses batteries, ne doit cependant pas lasser son public, mais se l'attacher, nombreux, par une gradation rusée des effets. On voit de même les hercules de foire faire longuement attendre la levée des haltères pour rassembler un public assez nombreux et recueillir une recette suffisante, ou les prestidigitateurs exceller dans l'art de "remettre" constamment le tour annoncé: mais si l'attente est trop longue, le public se disperse! Il s'agit de servir de la levée du poids, de l'envol de la colombe, ou du combat de Guillaume contre les brigands comme d'amorcer pour pêcher les plus nombreux poissons; et les forains d'aujourd'hui appâtent encore les badauds à coups d'annonces et de rappels savamment combinés.⁵⁴

Otros de los juegos profesionales de los que se vale el juglar para involucrar al público en su relato son los recordatorios, los reinicios narrativos y las repeticiones. Mediante ellos el juglar permite al recién llegado al círculo de oyentes tener la posibilidad de saber sin mucha dificultad lo que se está narrando, pero también permite al distraído no perderse en el relato.⁵⁵ El juglar de la *Prise* recurre a estos artificios en variadas ocasiones: por ejemplo, para decir que Guillaume está ya dentro de la ciudad de Orange. Esta información es presentada al final de la tirada 15 de la siguiente manera:

Or est Guillelmes dedenz Orengue entrez
Et Gileberz et Guïelin le ber,
Mes n'en istront, si l'avront desirré;
Ainz avront il paine et ahan assez.
(XV, 445-448)

La entrada a Orange se ha consumado, el juglar informa que los tres personajes se han introducido en la ciudad, pero al mismo tiempo anuncia que ellos conocerán ahí muchas penas y sufrimientos. Al inicio de la tirada 16, se recuerda por segunda vez que los tres héroes están ya dentro de Orange:

Or fu Guillelmes en Orange leanz
Et Guïelin et Gileberz li frans.
(XVI, 449-450)

En la tirada 17 el juglar repite que Guillaume está ya dentro de Orange, aunque en esta ocasión coloca al héroe frente a su enemigo Aragon, es decir en el palacio señorial:

⁵⁴ Rychner. *La chanson de geste*, ed. cit., p. 65.

⁵⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 51-69.

“Or fu Guillelmes el palés soz la tor” (XVII, 509).

Lo mismo sucede al inicio de la tirada 18 y en la tirada 20; mediante estos recordatorios el juglar transmite al público el ambiente de peligro en el que se encuentran los personajes. Éste es marcado desde la entrada a la ciudad de Orange, después en la entrada al palacio de Aragon y finalmente en la entrada a la torre donde se encuentra Orable, y que es escenario de los combates entre Guillaume y Aragon.

Con respecto a las repeticiones, en el caso de la *Chanson de Roland* éstas abundan en forma de mensajes. En la tirada 3, en la que se narra el consejo de Marsilio, Blancandrin propone a su señor que si teme ser sometido por Carlomagno entonces le mande una serie de dones valiosos y que le pida que regrese a Aix; le sugiere además que le prometa que lo seguirá para la fiesta de San Miguel, y que allí se bautizará y le rendirá homenaje; propone también que le mande rehenes como garantes de sus promesas, pues es mejor que mueran diez o veinte hombres, a perder España. El parecer de Blancandrin es aceptado por el consejo y él mismo es elegido como jefe de la embajada que llevará el mensaje a Carlomagno. Cuando en la tirada 6 Marsilio da sus últimos consejos a los embajadores, él define su misión en los mismos términos que Blancandrin lo hizo en la tirada 3. En las tiradas 9 y 10 Blancandrin transmite su mensaje y lo hace con las mismas palabras.

La presencia de todas estas repeticiones se justifica por el hecho de que al juglar le importaba que su auditorio conociera muy bien las proposiciones de Marsilio, que cada uno de los presentes estuviera al corriente de tal información, dado que a partir de ella se desarrolla el drama. Ninguno de los escuchas debía perderse este inicio tan importante.

No falta en *La Prise* la repetición de los mensajes; en la tirada 20, Aragón pide a Guillaume, disfrazado de turco, que le diga qué tipo de hombre es Guillaume, y éste se describe a sí mismo, bajo el disfraz de turco, de la siguiente manera:

Et dit Guillelmes: “Ja orroiz verité.
Tant par est riches, menant [et] assazé
Que il n’a cure d’or fin ne d’argent cler;
Ainz nos lessa por neant eschaper,
Mes sor noz lois nos fist il afier,
Il le te mande, ne te devons celer,
Que tu t’en fuies en Aufrique outre mer.
Ja ne verras le mois de moi passer
Qu’il te [l] sivra a .XX.M ferarmez.
Ne te garront les tors ne li piler,
Les amples sales ni li parfont fossé;

A maus de fer te seront estroé
S'il te peut prendre, a martire es livré,
Perduz a forches et au vent encroëz.”
(XIX, 576-589)

Más tarde, en presencia de Orable, quien pide al héroe que le diga cómo es Guillaume, éste una vez más refiere lo dicho a Aragon, pero lo más importante es que el supuesto mensaje de Guillaume es transmitido por él mismo en términos semejantes a lo antes dicho ante el rey turco:

François nos pristrent as portes de la cit,
Si nos menerent devant le palazin;
Mes tant est riches et enforciez d'amis
Que il n'a cure ne d'argent ne d'or fin;
Ainz nos lessa eschaper par einsi:
Desor noz lois nos esconvint plevir,
Il le vos mande, ge suis qui le vos di,
Que tu t'en fuies el regne des Persis,
Qu'ainz ne verras passer le mois d'avril
Que te suivra a .XX.M. fervestiz;
Ne te tendront li mur ne li paliz,
Les amples sales ne li forz roilleiz;
A maus de fer vos seront desconfit.
Se il puet prendre Arragon l'Arrabi,
Vostre fillastre que vos amez einsi,
Il le fera de male mort morir,
Pendre ou ardoir et en flame broïr.
(XXII, 700-716)

b) Transiciones explícitas con función didascálica

Rychner considera que la transición explícita de un hilo narrativo a otro tiene la misma naturaleza que el anuncio; se trata de un artificio narrativo con el que el juglar se dirige a su auditorio y le explica que abandonará por un momento a un personaje o un hilo de la historia para ir al encuentro de otro personaje, o de otro hilo narrativo. Es otra manera de facilitar la tarea al escucha e impedir que se pierda en la narración, sobre todo si la narración es intrincada, aspecto que rehúye la canción de gesta, pues ésta se caracteriza por sus estructuras lineales y es por ello que las esporádicas intervenciones metanarrativas para cambiar de un hilo narrativo a otro tienen más bien una función didascálica.

En el caso de *La Prise* son pocos los momentos en los que el juglar recurre a una metanarración que implique el cambio de un hilo narrativo a otro, pero en la tirada 41 se presenta un ejemplo: Guillame, Gilbert y Guélin son derrotados y hechos prisioneros en los

calabozos de Orange, y Orable trata de convencer a su hijastro Aragon de que sea ella quien los mantenga en su prisión, pero Aragon se niega y finalmente se los lleva consigo. En este punto, hechos prisioneros los tres personajes, el juglar se dirige al público y dice:

Guillelme gietent en la chartre parfont
Et Guïelin et Gilebert le prou.
Ci vos leronz ester de noz barons;
Quant leus en ert, assez i revenrons;
Si chanterons de la gent paienor.
(XLI, 1249-1253)

La prisión es un buen motivo para recurrir a la transición explícita de un hilo narrativo a otro. El juglar deja en la prisión a los personajes, ahí congela su acción, pero promete que volverá a cantar sobre ellos cuando el tiempo llegue; la promesa de que retomará su historia muy pronto es de vital importancia para impedir que el público se sienta desmotivado, pues sin ella no sabe si la narración será retomada. El hilo narrativo de los tres personajes se retoma muy pronto, pero sin que el juglar haga referencia explícita a ese cambio narrativo.

En la tirada 57 de *La Prise* se presenta otra transición explícita. El intérprete abandona el momento en el que Guillaume se ha apoderado del palacio principal de Aragon y decide retomar el hilo narrativo de Gilbert, personaje que fue en busca de ayuda a la ciudad de Nîmes:

Ci vos leronz des Sarrasins ester;
De Gilebert devons huimés chanter,
Le messenger qui le Rosne a passé.
Monte les tertes, s'a les vaux avalé,
Desi a Nymes ne s'est mie aresté.
(LVII, 1653-1658)

El cambio de hilo narrativo está acompañado de una analepsis: Gilbert es el mensajero que parte hacia Nîmes en busca de ayuda; por otro lado, el juglar da cuenta de una acción que se desarrolla simultáneamente a la toma de castillo de Aragon: la travesía que Gilbert hace hasta su llegada a Nîmes.

2.4.2. Función comunicativa

La función comunicativa, según Garrido,⁵⁶ atiende a la relación del narrador con el narratario. Zumthor dice que “es la función con la que los manuscritos nos marcan el periodo en el que la poesía fue un espectáculo vivo”.⁵⁷ La función comunicativa abarca en gran medida la función apelativa y fática de Jakobson. Con ésta el juglar interpela y crea una comunicación directa con el público para el que canta; así, por ejemplo, en “les prologues d'exécutants” se encuentran los signos explícitos que marcan el canto público de los juglares frente a un auditorio de paseantes o de señores, que encontrándose en la comodidad de sus castillos se divierten con las historias cantadas. En *La Prise d'Orange*, el juglar inicia su canción diciendo:

Oëz, segnor, que Dex vos beneïe,
Li gloriëus, li filz sainte Marie,
Bone chançon que je vos vorrai dire.
Ceste n'est mie d'orgueil ne de folie,
Ne de mençonge estrete ne esprise,
Mes de preudomes qui Espaigne conquistrent.
Icil le sevent qui en vont a Saint Gile,
Qui les ensaignes en ont veü a Bride:
L'escu Guillelme et la targe florie,
Et la Bertran, son neveu, le nobile.
Ge ne cuit mie que ja clers m'en desdie
Ne escripture qu'en ait trové en livre.
(I, 1-12)

El juglar establece desde el prólogo una comunicación abierta y constante con los escuchas, que en muchas ocasiones se presenta mediante la interrogación, que subraya el aquí y ahora de su performance, frente a un público al que hay que interpelar para saber si está dispuesto a escuchar y a pagar por lo que escucha. Múltiples son las canciones en las que el prólogo se abre con una interrogación dirigida a los escuchas: así por ejemplo, en *La Chanson de Guillaume* el cantor pregunta a su auditorio:

Plaist vos oir de granz batailles e de forz esturs,
De Deramed, un reis sarazinurs,
Cun il prist guere vers Lowis notre empereur?⁵⁸
(I, vv. 1-3)

⁵⁶ Cfr. Garrido, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁷ Zumthor, *op. cit.*, p. 131.

⁵⁸ *La chanson de Guillaume*. Consultado en <http://txm.ish-lyon.cnrs.fr/bfm/pdf/guill1.pdf>
Recuperado el 8 de agosto de 2019.

Lo mismo sucede en *Le Couronnement de Louis*: el juglar pregunta a los presentes si les agradaría escuchar una historia llena de valentía:

Oiez, seignor, que Deus vos seit aidanz!
Plaist vos oir d'une estoire vaillant
Bone chanson, corteise et avenant?⁵⁹
(I, vv. 1-3)

O bien en el *Moniage*:

Boine canchon plairoit vous a oïr
De fier geste? Bien le doit on joïr.⁶⁰
(I, vv. 1-2)

La interpelación mediante la interrogación sirve también para tomar el parecer del público sobre aspectos mismos de la narración. En la tirada 12 de la *Prise* el juglar hace un alto imprevisto con el que rompe la ficción narrativa y se dirige a sus escuchas para preguntarles:

Le chetis l'ot; cuidez que ne li poist?
Lors vosist estre a Chartres ou a Bois
Ou a Paris, en la terre le roi,
Quar or ne set de lui prendre conroi.
(XII, 328-331)

El prisionero, cuyo nombre es Gilbert, logra escapar de la fortaleza de Orange donde estuvo cautivo durante tres años; a su llegada a Nîmes relata a Guillaume todo lo que vio y vivió durante esos años en dicho lugar; la descripción de la ciudad despierta en Guillaume el deseo de ir a conquistarla, y de ganar con ella a la hermosa Orable, “une roïne gente/ Il n'a si bel desi en Oriente:/ Bel a le cors, eschevie est et gente,/ Blanche la char comme la fleur en l'ente” (VII, 202-205). Pero la ciudad está bajo el dominio de Aragon, un sarraceno: “Grand est et gros et parcreüz et lons/ Lee la teste et embarré le front/ E granz les ongles et agües en son” (VIII, 330-332). No hay bajo la bóveda celeste, dice el prisionero, un verdugo semejante a Aragon, quien mata y extermina a todo cristiano que tenga frente a sí. A pesar de todo lo que Gilbert cuenta a Guillaume, éste le ordena que se prepare a ir con él, pues juntos intentarán conquistar Orange. Con la pregunta: “Cuidiez que

⁵⁹ *Le Couronnement de Louis*. Consultado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k832w/f23.image.texteImage>. Recuperado el 8 de agosto de 2019.

⁶⁰ *Le Moniage Guillaume*. Consultado en <http://serveur.cafe.edu/genres/e-moniag.html>. Recuperado el 8 de agosto de 2019.

ne li poist?”, es decir, ¿imaginan el disgusto del prisionero al escuchar estas palabras? el juglar podría haber medido el interés del público ante las intenciones de Guillaume de querer ir a conquistar Orange, al parecer una misión casi imposible.

El espectáculo juglaresco se caracteriza por las constantes interrupciones, o bien las rupturas de la ficción narrativa. Son varios los motivos por los que el juglar interrumpe su canto para comunicarse con su auditorio; como se vio en el ejemplo anterior, la ruptura de la ficción tenía la función de involucrar al público en la narración, de saber si estaba realmente siguiendo con atención lo que se le estaba relatando. Otras veces servía para pedir dinero; en un momento de mucha tensión narrativa el juglar decidía interrumpir su narración y dirigirse al público para decirle que no continuaría si no pagaba por lo que estaba escuchando.⁶¹ Rychner toma un ejemplo del *Couronnement*:

La chanson de geste avait bien un côté “article de foire” et les badauds rassemblés devaient payer pour l’écouter, faute de quoi le jongleur menaçait de se taire. Dans le *Couronnement*, au moment de passer à la bataille contre Corsolt, le chanteur dont nous avons conservé la version disait: “Dans cette bataille, Corsolt trancha le nez de Guillaume, comme vous allez l’entendre avant la nuit, *se vous donnez tant que veuille chanter*”.⁶²

No sólo en el *Couronnement* está presente el motivo de la petición de dinero: Faral y Rychner mencionan ejemplos del *Huon de Bordeaux*, de *Baudouin de Sebourc* y de *Gui de Bourgogne*.

Otra manera de comunicarse con el auditorio y llamar su atención sobre una peripecia consiste en recurrir a una serie de fórmulas. Una de ellas es el uso del “présentatif” *ez* (del latín *ecce*) precedido del adverbio *a tant*, frecuentemente seguido del dativo ético *vos*. En general la fórmula sirve para introducir un personaje cuya aparición brusca tiene el objetivo de provocar sorpresa en el público. En la *Prise*, el juglar introduce a un personaje diciendo “A tan ez vos un paien, Salatré;/ Cil le confond qui tot a a sauver!” Tanto la presentación del personaje: “He aquí ante ustedes un pagano, cuyo nombre es

⁶¹ La petición de dinero, como ya se ha dicho, era una práctica muy frecuente dentro del espectáculo juglaresco, era la manera en la que los juglares se ganaban la vida. Cuando las hostilidades de la Iglesia se hicieron más duras contra este tipo de espectáculos, hubo quien prohibió a los feligreses darles dinero. Faral dice: “un abbé, fin lettré, fort au courant des choses passées et de celles de son temps, esprit bienveillant et inclin à l’indulgence, Jean de Salsbury, rappelle que les textes de Pères sont formels sur la communion des jongleurs: il faut la leur refuser. E quiconque, ajoute-t-il, donne un dénier à un jongleur se rend coupable de complicité”. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, ed. cit., p. 27.

⁶² Rychner, *op. cit.*, p. 14.

Salatré”, como la exclamación del juglar, en la que pide que Dios lo destruya, cumplen su objetivo: introducir y centrar la atención del auditorio en un personaje que causará grandes daños a Guillaume, pues será Salatré quien lo desenmascare frente a Aragon.

Después de la introducción en escena de Salatré, el juglar interpela al público. Con dicha interpelación se da una ruptura de la ficción narrativa con la cual se sigue incrementando la tensión; la interpelación al público está construida de la siguiente manera: llamado al auditorio, referencia a Cristo, anuncio de la acción del villano, la materia preciosa de un objeto, la blancura de la piel, aturdimiento de Guillaume, ruego ante un peligro extraordinario. Sólo los versos 774, 776 y 777 escapan al estereotipo pues en ellos se relata cómo con un gesto espectacular Salatré revela la verdadera identidad de Guillaume:

Or oëx ore, franc baron naturé,
Por l’amor Dieu, qui en croix fu pené,
Del pautonnier comment il a ovré.
Prist une cotr, Guillelme en a heurté,
Qui tote estoit de fin or esmeré.
Fiert en Guillelme el front desus le nes;
Lors se descuevre et la color li pert:
Blanche ot la char comme la en esté.
Voit le Guillelmes, le sens cuide desver,
Trestot le sanc del cors li est müé;
Deu reclama, le roi majesté:
“Glorieus peres, qui tot as a sauver
Et en la Vierge te daignas aonbrer,
Tot por le pueple que tu vosis sauver,
Lessas ton cors traveiller et pener
Et en la croiz et ferir et navrer,
Si com c’est voirs, par la teue bonté,
Garis mon cors de mort et d’afoler,
Ne nos ocient Sarrazin ne Escler”

(XXIV, 771-789)

En el caso de *La Chanson de Roland* hay una ausencia importante de signos explícitos que marcan la recitación pública: en efecto, la canción empieza con un *ex abrupto*. Ahora bien, es con la fórmula ritual “Oiez, seignor”, o la variante “Oez, seignor” que los juglares convocan a su auditorio, que, reunido en la plaza pública o en los castillos de los señores feudales, pasa largas horas divirtiéndose con las historias más variadas.

2.4.3. La función ideológica

Otra de las funciones que cumplen los juglares en narración de las historias, es la

ideológica, que representa un componente importante en las sesiones de recitación, pues contribuye a que éstas no sólo sean sesiones de repetición memorística de una obra, sino un espectáculo vivo. Garrido dice que la función ideológica se fundamenta en la evaluación que el narrador hace de la acción mediante la emisión de juicios, aunque no siempre los hace él mismo, sino que en muchas ocasiones los pone en boca de algún personaje.⁶³ En el caso de la canción de gesta, la continua evaluación de la acción y del comportamiento de los personajes tenía la finalidad de que el público participara activamente en la historia, y se daba mediante una especie de diálogo que el juglar entablaba con los oyentes, que servía para orientar su emotividad. Dicha emotividad se mueve en dos direcciones: por un lado, orienta al público a sentir dolor o compasión por los héroes cristianos ante situaciones adversas, o bien, júbilo en situaciones en las que los hechos se resuelven favorablemente para sus héroes. Por otro lado, las valoraciones del juglar hacia el mundo no cristiano generan un efecto que casi siempre tiende a crear animadversión hacia los héroes paganos.

Maria Cristina Cabani señala que existen dos procedimientos que el juglar utiliza para lograrlo: el primero de ellos es el uso de un cierto tipo de léxico, particularmente el epíteto con función evaluativa y orientadora, más que descriptiva; el segundo es el uso de intervenciones con valor metanarrativo cuya función era estimular una continua participación emotiva entorno a la peripecia.⁶⁴ La estudiosa explica a continuación que en este sentido uno de los rasgos más característicos de la narración de las canciones de gesta es la muy particular forma de involucramiento y participación que el narrador tiende a establecer y mantener con su auditorio; el juglar convierte de esta manera al público en un elemento activo dentro de su espectáculo.⁶⁵

Para estimular la participación del auditorio, el juglar recurre a cierto tipo de epítetos, aquellos con los que se caracterizaba fuertemente tanto a los héroes cristianos como a los musulmanes; este tipo de léxico provocaba una fuerte impresión en la imaginación y en el inmediato sentimiento del escucha. Así, por ejemplo, el juglar de *La Prise* al referirse al personaje que con un gesto espectacular revela la identidad de Guillaume ante Aragon, utiliza *gloz* que quiere decir canalla:

⁶³ Cfr. Garrido, *op. cit.*, p. 120.

⁶⁴ Cfr. Maria Cristina Cabani. *Le forme del cantare epico cavalleresco*. Lucca, Fazzi, 1988, p. 75.

⁶⁵ *Idem*.

A tan ez vos un paien, Salatré;
Cil le confond qui tot a a sauver!
Li quens l'ot pris a Nymes la cité;
Une vespree fu li gloz eschapé,
Si s'en torna fuiant tot un fossé
Qu'il ne pot estre ne baillié ne trové.
(XXIV, 745-750)

En este caso, el epíteto *gloz* más que valorar la acción del pagano, que es en realidad de valentía y coraje ante su señor, lo valora desde la perspectiva de un juglar y un público cristianos que comparten valores comunes. Para el juglar y los escuchas el personaje pagano merece ser tratado de canalla, y por ello la valoración negativa era sin duda bien recibida por los oyentes.

Los epítetos utilizados frecuentemente para referirse a los paganos en *La Prise* son *felon* (traidor), *canaille*, *pautonnier* (mandrín), *cuvert* (infame, miserable), *orgueilleus* (arrogante), *fier* (salvaje), *losengier* (impostor, traidor), *feilon traïtor* (cruel traidor), *gloton* (infame), *mescreable* (pagano); mientras que los epítetos que hacen referencia a los cristianos connotan valentía en su gran mayoría: *preux*, *vaillant*, *ber* (valeroso), *gentil* (noble), *chevalier honeste* (caballero honorable), *chevalier hardi* (caballero audaz). La presencia de epítetos con valor opuesto: *gloton mescreable* - *chevalier honeste*, infame pagano - caballero honorable contribuye a reforzar la complicidad del juglar con su público; público y juglar, adheridos preliminarmente a los mismos valores:

Pris fu Guillelmes par mortel traïson
Et Gillebert et Guielin li proz.
As poinz les tiennent li Sarrazin felon;
(XLI, 1218-1220)

En los versos citados, los cristianos son valorados como valientes, mientras que los sarracenos como traidores. Lo antitético de la valoración refuerza la complicidad del juglar con su público.

Involucrar al público y hacerle sentir que las proezas cristianas, valoradas como tales por el juglar, les pertenecían, era de vital importancia dado que ello le permitía asegurarse de que el auditorio permanecería a lo largo de toda la sesión de recitación. Dicho involucramiento se crea también mediante el uso frecuente del pronombre personal *nous*, o bien, del posesivo *nos* que hacen referencia a la unidad juglar-personajes-público, como parte de una colectividad que comparte los mismos valores. En contraposición, cuando el

juglar hace referencia a los paganos utiliza el pronombre *ils* y el posesivo *leur*. Todos estos elementos, acompañados de los epítetos, tienen la función de causar, como ya se mencionó, el involucramiento emotivo del auditorio que celebra a sus héroes, o bien, la animadversión y el temor al mundo pagano:

Li Sarrazin sont orgueilleux et fier;
Bien les assailent a .C et a millier,
Lancent lor lances et dars tranchants d'acier.
Cil se deffendent com gentil chevalier,
Cez glotons versent es fossez et es biez,
Plus de .XIII. en i ont trebuchié,
Li plus halegres ot le col peçoié.

(XXVII)

Los sarracenos, dice el juglar con un guiño a su auditorio, son orgullosos y salvajes y atacan a los cristianos por cientos y miles, pero los franceses se defienden y se comportan como nobles caballeros; los versos citados refuerzan la complicidad con el público. Más tarde el juglar de *La Prise* dice:

Pris fu Guillelmes par mortel traïson
Et Gillebert et Guïelin li proz.
As poinz les tiennent li Sarrazin felon;
Mahomet jurent que venjance en prendront.
En la cité mandent .XX. garçons;
Un grant fossé font croser en parfont;
Assez i metent asteles et bastons,
Qu'il i voloient graillier noz barons.

(XLI, 1218-1225)

Guillelme, Gilbert y Guélin son aprehendidos y conducidos a las mazmorras sarracenas en las que Aragon pretende quemarlos. Para que el auditorio se conmoviera ante semejante situación, el juglar sabía que el uso del posesivo *noz barons* era necesario, pues mediante éste, juglar y auditorio se sienten unidos y dolidos por la suerte de los tres personajes.

En algunas ocasiones el juglar hace que el público se involucre con la historia haciéndole creer que no es sólo un escucha, sino un hacedor de la narración misma. Este tipo de recurso se encuentra sobre todo en intervenciones con valor metanarrativo:

Guillelmes gietent en la chartre parfont
Et Guïelin et Gilebert le prou.
Ci vos leronz ester de noz barons;
Quant leus en ert, assez i revenrons;
Si chanterons de la gent paiernor.

(XLI, 1249-1253)

Generalmente la fórmula metanarrativa, que tiene una función didascálica en la canción de gesta, se presenta con el verbo en primera persona del singular, sin embargo, en los versos anteriores el juglar recurre al uso de la primera persona del plural para que el público se reconozca como un sujeto activo dentro de lo que está escuchando. No es sólo el juglar quien decide dejar a Guillelmes, Guélin y Gilbert en el fondo de la prisión, sino también el público, y por ello dice “aquí dejaremos de hablar de nuestros valientes caballeros. Cuando el momento llegue, hablaremos ampliamente de ellos; cantaremos ahora sobre los paganos”. Un ejemplo más del *nos* que involucra al público se encuentra en la batalla final: cuando Aragon, lleno de cólera ante la inminente derrota pagana, roba un escudo a un soldado francés para protegerse y causa estragos en el campo cristiano, el poeta dice: “La *noz* a mort Foucher de Meliant/ Et puis un autre et le tierz ausiment” (v. 1836-1837): “ahí *nos* mata a Fourcher de Meliant...”, el *noz* involucra tanto al juglar como al público.

El segundo procedimiento con el que se estimula la participación emotiva del público es el empleo de un vasto repertorio de fórmulas metanarrativas que constantemente rompen el curso de la narración, y con las que también se valoran las acciones de los personajes. Estas fórmulas contribuyen también a crear y fortalecer la complicidad con el público, pero además abonan a la creación del espectáculo debido a su carácter altamente emotivo. Se trata de exclamaciones, interrogaciones, preguntas retóricas, hipérboles, antítesis, etc.

En *La Prise* las exclamaciones del juglar se encuentran por doquier y contribuyen a la teatralización y espectacularidad de las sesiones de recitación: para pedir a Dios que proteja a los cristianos que se encuentran o se encontrarán en peligro: “Dex le deffende de perte et de damage!” (XXIII, 736); para alabar a los héroes cristianos: “Li cuens Gullelmes qui fu preuz et vaillanz!” (LX, v. 1810); para maldecir las acciones de los paganos, es decir, los musulmanes; para describir las grandes batallas: “La veïssiez un estor si pesant,/ Tant hante fraindre et tant escu croissant/ Et desmailler tant haubers jazerant,/ Tant Sarrasin trebuchier mort sanglant! (LX vv. 1824-1827); para describir la belleza femenina; para describir la riqueza de los palacios y de los atuendos de los paganos, etc. Así, por ejemplo, el juglar pone en boca de Gilbert la descripción tanto de Orange como de la reina Orable cuando Guillaume le pregunta por la ciudad y sus bellezas:

“Amis, beau frere, dit Guillelmes le ber,
 Est tele Orenge comme tu as conté?”
 Dist Gileberz: “Ainz est meillor assez.
 Se voiez ore le palés principel
 Comme il est haut et tot entor fermé!
 Encontrement a il que regarder.
 S’i estiez le premier jor d’esté,
 Lors orriez les oiseillons chanter,
 Crier faucons et cez muls rechaner,
 Cez Sarrazins deduire et deporter;
 Cez douces herbes i flerent mout soëf,
 Pitre e quanele, dom il i a assez.
 La porriez dame Orable aviser;
 Ce est la feme au roi Tiebaut l’Escler,
 Il n’a si bele en la crestienté
 N’en paienimme qu’en i sache trover:
 Bel a le cors, eschevi et mollé,
 Et vairs les eulz comme faucon müé,
 Quant Deu ne croit et la seue bonté!
 Uns gentils hom s’en peüst deporter;
 Bien i fust sauve sel vosist creanter.”
 (IX, 238-260)

No faltan las exclamaciones en boca de Gilbert ante las maravillas del palacio principal de Aragon y de todo aquello que lo rodea: los sonidos de los animales, los juegos con los que se divierten los sarracenos, olores de la manzanilla y de la canela, y en medio de este ambiente extraordinario se encuentra la hermosa Orable que no tiene comparación en belleza con ninguna mujer del mundo cristiano ni pagano. Sus ojos son tan vivos como los de un falcón y su cuerpo es esbelto y gracioso.

Mediante exclamaciones el juglar expresa también su dolor; por ejemplo, en la tirada 51 éste se duele de que Guillaume, Guiélin y Orable desconozcan que van a ser atacados por quince mil hombres mientras juegan incautamente al ajedrez:

Dex! Quel damage quant Guillelmes nel set
 Et dame Orable et Guiélin le ber;
 En Gloriete ou fuerent a celé,
 As eschés jeuent, tuit sont asseüéré;
 N’en sorent mot li conte naturel
 Quant sore ls vinrent Sarrazin et Escler.
 (LI, 1493-1498)

Los ruegos y las exclamaciones del juglar se multiplican cuando Guillaume, Gilbert

y Guélin son delatados por Salatré ante Aragon. Los tres se exponen a un peligro extremo y es en este momento de tensión narrativa que el juglar invoca para ellos la ayuda de Dios que fue crucificado diciendo: “Or en penst Dex, qui en croiz fu pené” (XXVI, v. 858). Ruegos semejantes son expresados en todas las batallas: “Or en penst Dieu qui tot a a jugier!” (XXXII, v. 1021). Una expresión exclamativa muy semejante se repite en el verso 1541 cuando Guillaume, Guélin y Orable son puestos en prisión.

También las maldiciones, los apostrofes directos a los personajes, los comentarios, los augurios tienen la intención de incentivar la afectividad del escucha, pero al mismo tiempo sirven para intensificar su atención o para hacerlos reaccionar emotivamente:

Il se deffent com chevalier hardi,
Granz cops i done le conte palazin.
Grant fut l’assaut et grant li chapeleiz,
Ainz ne fina si fuent desconfit;
Onc nul estor ne fu si bien *fornis*:
Sus els deffendre ont .XXX. Turcs ocis.
Cui chaut de ce? Que ja n’i metront fin!
(XL, 1206-1211)

De qué sirve, pregunta el juglar al auditorio, que los franceses hayan combatido tan valerosamente si nunca lograrán exterminar o acabar con los paganos. El juglar, aún sabiendo que los tres personajes cristianos terminarán derrotando a los sarracenos en su propia ciudad, dado que así lo anunció en el prólogo de la canción, pronostica en los versos arriba citados la derrota de los tres personajes cristianos que, sin duda, contribuía a la reacción y a la participación emotiva de los oyentes dentro del espectáculo juglaresco. La tirada termina anunciando la venganza de los pueblos paganos ante la osadía de los cristianos. Juntos vengarán la muerte de todos sus amigos:

As mains le [s] prennent paien et Sarrazin,
Tur et Persan et li Amoravi
Et Acoupart, Esclamor, Bedoïn.
Mahomet jurent que venjance en iert pris;
Hui vengeront la mort de lor amis.
(XL, 1213-1217)

Sin duda, la declamación del juglar estaba acompañada por cambios en la entonación de la voz, los cuales le permitían poner en marcha un espectáculo con el que divertía, conmovía, hacía enojar, etc., a su público. En este sentido, Roberto Ruiz Capellán dice sobre la

declamación del juglar:

En el curso de la declamación alternarían no sólo diversos ritmos, arrebatados, moderados o más lentos, sino acaso modulaciones y timbres distintos de voz a tenor de la intensidad del pasaje y de su carácter narrativo, lírico o dialogado, serio o jocoso. Sirviendo de soporte, la presencia corporal del juglar, cuyas miradas y gestos –o su carencia– subrayan, completan o matizan el mensaje de la voz y la palabra, y hasta lo sustituyen. De modo que el cantar de gesta, en el momento de emitirse, es recitación y representación, palabra y mimo y, por tanto, arte dramático.⁶⁶

En resumen, son principalmente tres las funciones que cumplen los juglares a lo largo de su discurso; con ellas creaban un espectáculo vivo en las plazas medievales, en los atrios de las iglesias, castillos, ferias, etc. En este sentido, las sesiones de recitación no eran una simple repetición de memoria frente a un público, sino la puesta en marcha de un espectáculo compuesto de música, texto, público y juglar en lugares específicos y en tiempos establecidos. La función metanarrativa compuesta de anuncios, recordatorios y transiciones explícitas, tres artificios con los que el juglar ligaba las partes de su discurso; la función comunicativa, con la que el intérprete establecía una comunicación directa y dinámica con el auditorio, y la función ideológica, con la que se valora la acción tanto de héroes cristianos como infieles, permiten la creación de dicho espectáculo. Rychner dice en este sentido:

Rappels, annonces, transitions lient entre elles les différentes parties d'un récit et compensent le caractère fragmentaire de la récitation, soit! Mais là n'est pas l'essentiel. Ces artifices professionnels contribuent à lier, en une trinité organique, le jongleur et son public. Cette trinité existe certes dans les autres genres et à toutes les époques, puisque elle est fondamentale dans le fait artistique. Mais elle est infiniment plus concrète, plus présente, plus vivante, plus immédiate dans l'épopée chantée; plus étroite même que dans le genre dramatique, puisque le jongleur, souvent auteur, est de plus le seul acteur et parce que, faudrait-il ajouter, les sujets qu'il traite sont des sujets en partie traditionnels, qui lient également le public au jongleur. Le chanteur tend à créer, parce c'est son intérêt [...] une sorte de complicité: son public, lui-même, ses personnages aussi, dans un certain sens, doivent participer à la même aventure. Le jongleur "adhère" à la fois à son public et à son sujet.⁶⁷

Estas mismas estrategias narrativas serán utilizadas más tarde en los cantares italianos del *Trecento* y *Quattrocento* y en los poemas épico-caballerescos del

⁶⁶ Roberto Ruíz Capellán "La narración" en Javier del Prado ed., *Historia de la literatura francesa*. Cátedra, Madrid, 1994. pp. 57-58.

⁶⁷ Rychner, *op. cit.*, p. 67.

Renacimiento italiano: el *Morgante*, el *Innamorato* y el *Furioso*. Las formas narrativas de los tres poemas tienen su origen en estos espectáculos vivos y cotidianos de la Edad Media. Pulci, Boiardo y Ariosto, haciendo honor a esta vasta tradición, la heredaron directamente de los *cantori italiani*, y éstos a la vez de la canción de gesta. Los poetas del Renacimiento las hicieron suyas y las adaptaron a sus necesidades estilísticas.

Capítulo III

EL CICLO BRETÓN, SEGUNDO ANTECEDENTE NARRATIVO DE LOS CANTARI ITALIANOS DEL '300 Y '400

3.1. La conformación del ciclo bretón

Otro de los antecedentes de contenido y forma de los cantares italianos se encuentra en el ciclo bretón. Los temas y las técnicas narrativas de las obras que forman parte de la materia de Bretaña, específicamente las que pertenecen al ciclo artúrico de la *Vulgata*, se encuentran también en los cantares italianos del *Trecento* y *Quattrocento*. Nosotros nos vamos a referir específicamente a las obras que conforman el ciclo *Lancelot-Graal*, conocido también como la *Vulgata*.

Cuando la canción de gesta ya no satisfizo el ánimo del público de las plazas, de los castillos o de los caminos, cuando ya no se le pudo dar vida al ciclo carolingio, las novelas de aventura, principalmente las de la Mesa Redonda, llegaron a cubrir el vacío y las exigencias del público. Alrededor de la mitad del siglo XII se ven pulular sobre la escena literaria las novelas de aventura, es decir, las del ciclo que se define bretón. Pio Rajna en su trabajo sobre las fuentes del *Orlando furioso* dice que en este nuevo ciclo se refleja la elegante sociedad francesa y anglo-normanda de la segunda mitad del siglo XII y de la primera del siglo XIII, con sus sueños, sus tendencias, sus vicios y sus virtudes.⁶⁸

El origen de esta literatura puede situarse a mediados del siglo XII cuando la escritura en lengua francesa se abrió a nuevas experiencias narrativas, pues la épica empezaba a mostrar signos de cansancio y a no satisfacer el gusto del público. La materia cortesana, como se le denomina al conjunto de obras que componen esta nueva fase de la literatura escrita en vulgar, nace en el mundo de la corte “distinguida por su orden político y social, su función cultural y las nuevas relaciones heterosexuales reguladas por un tipo especial de amor, que había sido objeto de discurso lírico entre los trovadores del sur de Francia (*fin'amour*) y que hubo de ocupar muy pronto a los escritores en *langue d'oïl*”.⁶⁹ Es

⁶⁸ Cfr. Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*. Firenze, Sansoni, 1975, p. 8.

⁶⁹ Victoria Cirlot “La materia cortesana” en Javier del Prado ed., *Historia de la literatura francesa*, ed. cit., p. 80.

entonces que nace el *roman* cortés el cual se contrapone antagónicamente a la épica; a esta nueva literatura se volcaron los gustos del público caballeresco que prefería al nuevo héroe cortesano que al héroe épico.

Rajna afirma en este sentido que la materia de Bretaña es considerada como antítesis de la materia carolingia por varios motivos: mientras esta última nace del sentimiento nacional y feudal, la de Bretaña, transportada a Francia, encuentra su razón de ser en la curiosidad y en la pasión por todo aquello que tenga sabor a aventura.⁷⁰ Por otro lado, en el ciclo carolingio, la mujer tiene un papel completamente secundario, es una débil presencia; y en el bretón es inspiradora y recompensa de las magnánimas obras de los caballeros, es principio y fin de toda acción. El amor, que en las canciones de gesta es casi inexistente, en las novelas de aventura es la nota predominante, es el resorte de la acción. Encontramos el amor en todas sus manifestaciones, desde la más pura y casta hasta la más brutal, y se convierte en la fuente inspiradora para alcanzar la gloria caballeresca. Uno de los personajes de *Lancelot du lac*, Claudas, dice a propósito de este tema:

Por ce, fait il, que cuers de chevalier qui finement aime ne doit baer qu'a une chose: c'est a tot lo monde passer; ne nus cors d'ome, tant fust preuz, ne porroit soffrir ce que li cuers oserot emprendre, que ançois ne lo convenist fenir. Mais se la force del cors fust si granz que ele poïs les hardemenz del cuerz, ge amasse par amours tote ma vie et passasse toz les prodomes de totes iceles proescs qui puent estre en cors de boen chevalier, car il ne puet estre tres pruez d'armes, se il n'aimme tres leialment, et ge conois tant mon cuer que ge amasse leiaument sor toz leiaus.⁷¹

En la voz de Claudas encontramos uno de los motores de búsqueda de los caballeros, el amor. Amar lealmente permite alcanzar la gloria y el honor caballeresco, pues el único fin de un caballero “c'est a tot lo monde passer”, es decir, ser superior a todos.

Ahora bien, sobre las novelas de aventura, o bien sobre el *roman* es necesario hacer algunas precisiones, pues según Rosalba Lendo, el origen del término *roman* se remonta a la segunda mitad del siglo XII; para ese entonces éste significaba lengua vulgar o románica. Es por lo anterior que la expresión *mettre en roman*, que empezó a aparecer en obras que adaptaron libremente al francés textos escritos en latín, debe entenderse como “traducir a la

⁷⁰ Cfr. Rajna. *op. cit.* p. 8.

⁷¹ *Lancelot du Lac. Roman français du XIII^e siècle.* Utilizo la edición de François Mosé, Librairie Générale Française, Paris, 1991. p. 40. Indicaremos sólo las páginas en adelante.

lengua románica o al francés”; en consecuencia, *mettre en roman* era la acción y la práctica de traducir.⁷²

Más tarde, el término *roman* empieza a adquirir un nuevo sentido, es decir, el de novela, “un nuevo tipo de expresión, distinto de la épica no sólo en su forma, sino también en su contenido e intención, y dirigido a la nobleza, estamento que había ido evolucionando en sus estructuras y costumbres, que se verán reflejadas en esta manifestación literaria”.⁷³

Los primeros *romans* son adaptaciones de obras clásicas: fueron escritos en octosílabos pareados y estaban destinados a la lectura y no al canto, como fue el caso de la canción de gesta. Esta primera producción se conoce como *romans antiques* y a ella pertenecen el *Roman d’Alexandre*, del que se conocen tres versiones redactadas entre 1130 y 1190 (dos de ellas fueron realizadas por Albéric de Pisançon y Alexandre de Paris), el *Roman de Thèbes* (ca. 1150), el *Roman d’Enéas* (ca. 1160) y el *Roman de Troie* (ca. 1165), de Benoît de Sainte-Maure.⁷⁴

El *roman* tuvo en sus inicios una intención fundamental, la de relatar una “verdad histórica” que hablara del origen de la corte de cada uno de los autores; éstos retoman una leyenda antigua en la que los troyanos, al abandonar su ciudad, llegan a Italia, Francia, España e Inglaterra para fundar las principales dinastías europeas. Los *romans antiques* se consideran traducciones muy libres de las obras clásicas que las inspiraron. Estas últimas sufren modificaciones importantes como la reducción del aspecto mitológico, y la introducción de elementos maravillosos, así como el tema del amor. Se anuncia de esta forma el nacimiento de la novela en la que el amor cortés alcanzará su pleno desarrollo; y la novela se definirá entonces como una ficción de amor y aventuras.⁷⁵

En los *romans antiques* la mujer es objeto de descripciones –de sus gestos, su vestimenta y sus costumbres– y se integra al mundo masculino. Los héroes clásicos se convierten en estas obras en caballeros andantes que salen al espacio exterior en busca de aventuras. Es importante señalar que la recuperación de Ovidio a través de traducciones fue decisiva en el nacimiento del *roman* cortés. Sin embargo, la obra que constituyó la principal fuente de inspiración para la novela, en específico la artúrica, entendida como la actividad

⁷² Cfr. Rosalba Lendo, “La evolución de la novela artúrica”, *Anuario de Letras Modernas*, Vol. II, UNAM, 2002-2003. p. 13.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ Cfr. *Idem.*

⁷⁵ Cfr. *Idem.*

creadora de ficción, fue la *Historia Regum Britanniae*, crónica escrita aproximadamente en 1138 por el clérigo Geoffrey de Monmouth. La *Historia* inicia con el relato del reinado de Bruto, bisnieto de Eneas, alrededor del siglo III a. C, y abarca hasta el siglo VII d. C. En ésta Monmouth dedica una parte importante a la historia de Arturo, al grado de que, como afirma Lendo, el cronista convierte a Arturo en un gran rey. La crónica fue ampliamente conocida en Francia gracias a la traducción que hizo al francés Robert Wace en 1155 y que se conoce como *Roman de Brut*. Tanto la *Historia* como el *Roman de Brut* intentan trazar la genealogía de los reyes de la isla de Bretaña, pero centran su atención en las gestas del rey Arturo; en *Historia Regum Britanniae* los personajes fundamentales del ciclo artúrico – Arturo, Lanzarote, Ginebra, Galván, Keu– reciben su caracterización definitiva. García Gual afirma a propósito de la *Historia Regum Britanniae*:

Es a través de una obra singular por su amenidad y su fabulosa inventiva, la *Historia Regum Britanniae*, cómo Arturo, el héroe belicoso y venturero, se entroniza como un rey magnífico de la Gran Bretaña, un magnífico monarca que por sus conquistas y sus fastos supera al propio emperador de Roma y al que sólo detiene en su marcha triunfal la fatídica catástrofe: la traición de Mordred y el cruel combate en Camlann.⁷⁶

El *Roman de Brut* fue una de las fuentes de inspiración más importantes para Chrétien de Troyes, autor que con su obra marcó el verdadero inicio del género *roman* en la segunda mitad del siglo XII. Jacques Paul señala que con Chrétien de Troyes la materia de Bretaña pasa del nivel de cuento de aventuras y relato novelesco al de una obra literaria pensada, madura y bien compuesta.

La obra de Chrétien de Troyes no se conoce por completo; de hecho, en la novela en octosílabos pareados *Cligès*, el autor afirma haber compuesto un *Tristan* del que sólo se tiene noticia en el prólogo, donde se menciona al “roi Marc et Ysal la blonde”:

Cil qui fist d'Érec et Énide,
Et le comandemanz d'Ovide
Et l'Art d'amors an romans mist,
Et le Mors de l'espaule fist,
Del roi Marc et d'Ysal la blonde,
Et de la hupe et de l'aronde
Et del rossignol la muance,
Un novel conte rancomence
D'un vaslet qui an Grece fu

⁷⁶ Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo y de los nobles errantes caballeros de la tabla redonda*. Alianza, Madrid, 1996. pp. 29-30.

Del linage le roi Artu.
(vv. 1-10)

Chrétien escribió cinco novelas en verso: la primera de ellas es *Érec et Énide* compuesta entre 1165 y 1170; *Cligès* fue escrita aproximadamente en 1176, y es una narración que mezcla la materia de Bretaña con un relato bizantino; entre 1177 y 1181 Chrétien compone al mismo tiempo el *Chevalier de la Charrette*, conocida también como *Lancelot*, y el *Chevalier au Lion* o *Yvain*. Finalmente, el *Conte du Graal* es una novela inacabada.

El autor desarrolla ampliamente la leyenda artúrica en sus obras: ésta ya había penetrado en la literatura francesa a través de la materia de Bretaña, constituida por relatos celtas. Lendo afirma que dichos relatos fueron para Chrétien y para los escritores del siglo XIII una fuente que “les proporcionó no sólo el marco ideal para sus historias, la Gran Bretaña legendaria, sino también los héroes y un gran número de aventuras, motivos y elementos maravillosos de la mitología celta, que fueron adaptados a la ideología cortés y caballeresca exaltada en la novela artúrica”.⁷⁷

Por otro lado, la obra de Chrétien fue para la literatura posterior a él una fuente de inspiración por excelencia, dado que estableció los elementos constitutivos del género a nivel temático y formal; por ejemplo, el autor impuso la aventura como modelo de estructura narrativa de la novela, y con la aventura se define incluso al tipo de personaje que puebla su obra, es decir, el caballero andante. Otro de los elementos que Chrétien introdujo en sus novelas fue el hecho de que las proezas de los caballeros andantes estuvieran motivadas por el amor a sus damas. En este sentido, Lendo afirma:

La estrecha relación entre proeza y amor constituye la base esencial de la novela. Se trata de una relación recíproca: el caballero realiza asombrosas hazañas motivado por el amor y es a su vez amado por sus grandes proezas. El amor se convierte, en un personaje como Lanzarote, en principio de virtud caballeresca. Son las proezas que va acumulando en nombre de su dama lo que lo convertirán en el mejor caballero del mundo y lo harán finalmente digno de ser amado. Así, desde las primeras obras de Chrétien de Troyes, el amor, en su estrecha relación con la proeza, será un elemento fundamental de este género literario.⁷⁸

Todo lo anterior fue retomado por los escritores de los grandes ciclos, escritos ya no en verso sino en prosa durante el siglo XIII; ellos se encargaron de escribir la historia

⁷⁷ Lendo. *op. cit.* p. 14.

⁷⁸ *Ibidem* p. 17.

completa de los héroes artúricos, su pasado, presente y futuro mediante un proceso de reescritura de la obra de Chrétien de Troyes.

Las novelas artúricas del siglo XIII son obras cíclicas, y uno de los temas que les dieron vida fue el del Grial,⁷⁹ el cual fue inicialmente tratado por Chrétien en su novela inconclusa el *Conte du Graal*. Con Robert de Boron se asiste a la primera recopilación cíclica de la novela artúrica: su obra está compuesta por la *Estoire del Saint Graal*, *Merlin* y *Perceval*. En el ciclo se relata el origen del Grial, su búsqueda y la desaparición del mundo artúrico. Con Robert de Boron el tema del Grial se convierte, como afirma Lendo, en la suprema aventura que será retomada en el siguiente ciclo, el de *Lancelot-Graal*.

En *Lancelot-Graal*, o bien el ciclo de la *Vulgata* (1215-1230) se configura completamente la historia del Grial. Este ciclo anónimo consta de 5 partes, la primera de ellas es la *Estoire del Saint Graal*, la segunda el *Merlin*, luego hay una continuación del *Merlin* denominada *Suite-Vulgate*; siguen el *Lancelot en prose*, la *Queste del Saint Graal* y la *Mort le Roi Artu*. En este ciclo se trató de manera completa y exhaustiva la materia artúrica existente, de forma que en *Lancelot en prose* se retoma de Chrétien de Troyes el amor adúltero de Lanzarote y Ginebra, en la *Queste del Saint Graal* se vuelve a tratar el tema de la búsqueda del vaso sagrado ya planteada en Chrétien y después por Robert de Boron. También la *Mort le Roi Artu* está inspirada en la obra de Robert de Boron.⁸⁰

Ahora bien, *Tristan en prose* es otro de los ciclos del siglo XIII en el que los autores vinculan la historia del héroe al universo artúrico; de este ciclo se conocen cuatro versiones escritas entre el siglo XIII y XIV. Un último ciclo basado en la materia artúrica es el que se conoce como *Post-Vulgate* escrito aproximadamente en 1240, y del que se conoce una sola obra, la *Suite du Merlin*, aunque parece que estuvo compuesto por obras como la *Estoire del Saint Graal*, el *Merlin*, la *Suite du Merlin* y una *Queste-Mort Artu*, versión *Post-Vulgate*.⁸¹

En este último ciclo se trató de narrar de manera exhaustiva los principales acontecimientos del universo artúrico, pero se les dio un tono fatalista, trágico y moral que

⁷⁹ El Grial, como se sabe, es la copa o cáliz en el que, según la tradición, Jesús consagró el vino en la última cena. Se volvió centro de leyendas milagrosas, y se pretendió identificarlo varias veces como objeto sagrado.

⁸⁰ Cfr. *ibidem* p. 18.

⁸¹ Cfr. *ibidem*, p. 21.

no caracteriza a las obras de los otros ciclos, pues estaban marcados por el espíritu cortés y el religioso.

Ahora bien, como bien subraya Lendo, la adopción de la prosa en estas obras permitió a los autores la puesta en marcha de nuevas técnicas narrativas que permitieron crear “la ilusión de un tiempo real que transcurre y se dirige hacia un final”.⁸² Una de estas técnicas es el entrelazamiento de historias que permitió al autor o autores de los ciclos poder unir el vasto material narrativo. Otra de estas técnicas tiene que ver con el manejo del tiempo mediante el principio de la simultaneidad narrativa. Estas técnicas serán ampliamente utilizadas en obras italianas como los cantares y más tarde por los autores de los grandes poemas caballerescos del Renacimiento italiano.

3.2. La presencia del principio estilístico de la *amplificatio* medieval en la narración entrelazada del ciclo de la *Vulgata*

A través del principio estilístico de la *amplificatio*, los autores del ciclo de la *Vulgata* hicieron proliferar los temas y las aventuras de los caballeros que dan vida a estas narraciones; se puede afirmar que de la *amplificatio*, desde un tratamiento medieval, derivará la técnica narrativa que soporta el ensamblaje de las obras que conforman el ciclo, y que se conoce como *entrelacement*, artificio literario que permitió organizar y amplificar el vasto y complejo material narrativo.

Ahora bien, como se dijo anteriormente, la aventura es el tema principal de todas estas narraciones. Vinaver afirma con respecto a dicha característica:

I cavalieri erranti che senza posa sospingono il loro cammino nella foresta –sì, l’antico simbolo di un destino incerto– sono pronti in ogni istante ad abbandonare la loro *quête* a favore di un’altra, solo per essere nuovamente deviati l’istante successivo; e quando ciò si verifica essi si comportano come se i loro vagabondaggi apparentemente senza meta costituissero parte di un modo di vita accettato, che non richiede giustificazione o spiegazione alcuna. Le loro parole non sono come si potrebbe pensare di chi sia coinvolto in una serie di evenienze malaugurate; si direbbero di chi è occupato da un’esperienza invidiabile, non da evitare ma da perseguire, di cui prendere diletto.⁸³

La complejidad narrativa de estas historias, caracterizada sobre todo por sus infinitas desviaciones, ha sido considerada la antítesis del principio aristotélico, planteado

⁸² Lendo, *op. cit.* p. 21.

⁸³ Eugène Vinaver, *Il tessuto del racconto: il romance nella cultura medievale*. Il Mulino, Bologna, 1988, p. 102. Trad. Francesca Giuliani.

en la *Poética* de que una obra debe ser abarcada en una sola mirada, ya que si los argumentos son demasiados extensos, la mirada no puede abarcar todo en conjunto. Al hablar de la tragedia Aristóteles había aseverado:

Está y es entero lo que tenga principio, medio y final; [...] Además [...] no sólo debe tener ordenadas sus partes sino además con magnitud determinada y no dejada al caso –porque la *belleza consiste en magnitud y orden*, [...]– síguese según esto que, [...] tramas y argumentos deben tener una magnitud tal que resulte fácilmente retenible por la memoria.⁸⁴

Contrariamente a estas reglas, que se consideraron inviolables durante toda la literatura clásica, se puede notar la ausencia total del principio de unidad de las novelas artúricas, pues las tramas o argumentos no giran en torno a una acción unitaria, íntegra y completa, con principio, medio y final.

Vinaver, citando el trabajo de Ferdinand Lot, afirma que este último analiza de manera distinta las novelas de caballería del siglo XIII. Lot llevó a cabo, según Vinaver,

la scoperta tra tutte degna di nota che nessuna singola sezione del Ciclo è conclusa e autosufficiente: avventure antecedenti o future sono rievocate o preannunciate, secondo il caso, in ogni data sezione dell'opera. Per conseguire tale risultato l'autore, o gli autori, fecero ricorso a un procedimento già noto a scrittori più antichi, tra cui Ovidio, ma mai adottato prima d'allora su così vasta scala, il procedimento narrativo d'intrecciare una molteplicità di temi distinti.⁸⁵

Las obras del ciclo de la *Vulgata* presentan una cohesión estructural muy fuerte: las continuas referencias a acontecimientos ya narrados o bien los anuncios a hechos futuros, a lo largo de toda la obra, permiten que su estructura total esté estrechamente cohesionada. El procedimiento para unir la variedad de temas y acontecimientos no fue inventado por los narradores del ciclo, pues ya existían antecedentes de esta técnica.

En efecto, el primero de los antecedentes del principio de la *amplificatio*, que derivará en el *entrelacement* medieval, se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio, pues el poeta entrelaza una gran cantidad de temas a través de un procedimiento que Frank Miller llama de “pasaderas” (*stepping-stones*) para unir los episodios.⁸⁶ Ya desde el proemio de las *Metamorfosis* el poeta expone el principio narrativo de la multiplicidad de episodios y

⁸⁴ Aristoteles. *Poética*. 1451a. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, UNAM, México, 2000.

⁸⁵ Vinaver, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁶ Cfr. Frank J. Miller, “Some Features of Ovid’s Style, III: Ovid’s Methods of Ordering and Transitions in the *Metamorphoses*”, *The Classical Journal* vol. 16, n. 8 (1921), pp. 464-476.

afirma:

Mi inspiración me lleva a hablar de las figuras transformadas en cuerpos nuevos: dioses, sed favorables a mis proyectos pues vosotros mismos ocasionasteis también esas transformaciones y entrelazad mi poema sin interrupción desde los albores del origen del mundo hasta mi época.⁸⁷

El poeta invoca a los dioses para que ellos le sean favorables en su proyecto de hilar, entrelazar su canto sin interrupción sobre las *mutatas formas*, desde los orígenes del mundo hasta su época. El gran reto del poeta era unir su *carmen perpetuum* (poema ininterrumpido) con su *carmen deductum*⁸⁸ (sucesión de episodios entrelazados), y para ello utilizó los procedimientos narrativos de diferentes géneros. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias en su trabajo introductorio a las *Metamorfosis* hablan de los diferentes procedimientos que Ovidio utilizó para dar unidad a las narraciones de su poema. Uno de ellos es el de las transiciones entre libro y libro y de episodio a episodio. Son varios tipos de transiciones que se encuentran a lo largo de toda la obra; por ejemplo, la ausencia de un personaje puede dar pie a la transición a un nuevo episodio. Tal es el caso de la transformación de Dafne en laurel: su padre llora esta desgracia y para consolarlo llegan todos los ríos al bosque de Hemonia, por donde fluye Peneo, padre de Dafne; sin embargo, no llega Ínaco, quien escondido en lo profundo de su cueva, llora la desaparición de su hija Io. La transición se da justamente con la explicación de la ausencia del río en la reunión.

Esta manera particular de unir los diferentes episodios que conforman las *Metamorfosis* volvió a ser utilizada de manera prolífica con la aparición del ciclo de la *Vulgata*. Más tarde, este procedimiento narrativo fue conocido ampliamente en literaturas como la italiana, pues como se verá más tarde, se encuentra ya desde los *cantari* italianos y llega hasta los grandes escritores del Renacimiento; Pulci, Boiardo, pero principalmente Ariosto la convertirán en un principio de su poética.

Ahora bien, existe una gran diferencia entre el procedimiento que utiliza Ovidio para entrelazar los episodios y la forma en la que unieron el material narrativo los escritores

⁸⁷ Ovidio, *Metamorfosis*, ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Cátedra, Madrid, 2005.

⁸⁸ *Deductum carmen* se traduce con frecuencia como “poema ligero”, “poema menudo”: ambas traducciones son acertadas, y se corresponden al sentido que se encuentra en el quinto verso de la Bucólica VI de Virgilio (“pastorem [...] oportet [...] deductum dicere carmen”: al pastor es conveniente decir un poema menor), aunque estaría más cerca de la realidad en el caso de Ovidio entenderlo como “poema de episodios entrelazados” que van tomando forma de la misma manera en que se entrelazan los hilos en un telar para crear una escena. Cfr. “Introducción” de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias a las *Metamorfosis*, *ibidem*, p. 60.

del *Lancelot-Graal*: las *Metamorfosis* pueden ser leídas separadamente y la sustracción de alguna de ellas no provocaría la disgregación de la obra; mientras que en el ciclo de la *Vulgata* las historias entrelazadas forman una trama tan unida que la supresión de un solo incidente o de una sola peripecia vuelve la continuación de los acontecimientos incomprendible o desnaturaliza su sentido. La remoción de una sola historia presentaría una disgregación completa. Sin embargo, no se trata de una obra con un cuerpo unitario de materiales, sino de una pluralidad de temas distintos entre sí, pero conectados de forma inseparable. Sin unidad de acción, de todos modos, es una obra indivisible.

En este tipo de narración entrecruzada, a la que por otro lado C. S. Lewis llama polifónica,⁸⁹ según lo reportado por Vinaver en *Il tessuto del racconto*,⁹⁰ se encuentra el principio de la multiplicidad y no el de la unidad.

Como se mencionó antes, en el tratamiento de la proliferación de temas, episodios y ornamentos narrativos en las obras del *Lancelot-Graal* está presente la doctrina clásica de la *amplificatio*,⁹¹ pero tratada desde una concepción medieval. Vinaver afirma:

Uno degli oggetti [...] su cui i trattati medievali d'arte poetica si discostano dai loro modelli della romanità è precisamente il trattamento dell'amplificazione. La dottrina classica dell'*amplificatio* o αὐξήσις riguardava l'arte di rendere grandi le cose piccole, di elevare le azioni e le caratteristiche personali al di sopra delle loro dimensioni.⁹²

Quintiliano, por ejemplo, afirma en su *Institución oratoria* que la primera manera de amplificar y disminuir es por el nombre que damos a la cosa: por ejemplo, llamar muerto al que sólo fue herido o ladrón al que sólo desea robar; o de forma contraria, decir que alguien que hirió a otro, sólo lo lastimó. Cuando se ponderan las cosas se hacen más evidentes si se van confrontando las palabras de mayor exageración con aquellas en cuyo lugar se

⁸⁹ La técnica narrativa del *entrelacement* ha sido llamada de diferentes maneras: narración entrecruzada, narración polifónica, narración tipo *interlace*, término tomado de la técnica de la ornamentación, de las artes figurativas y de las artes del tejido.

⁹⁰ Cfr. Vinaver, *op. cit.*, p. 106.

⁹¹ El discurso oratorio está dividido en 5 partes: la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la *memoria* y la *actio*. La *inventio* es la parte más importante y se compone de 5 elementos que forman la oración judicial: 1) Introducción (*exordium* o *proemio*), 2) Narración (*narratio*), es decir, la enunciación del estado de las cosas, 3) Demostración (*argumentatio* o *probatio*), 4) Confutación (*refutatio*) y 5) Conclusión (*peroratio* o *epilogus*). Esta división fue adoptada por los otros géneros retóricos: el deliberativo o demostrativo. La *narratio* puede servir para cualquier tipo de narración. A la narración algunas veces le sigue una digresión y de esta figura la poesía medieval hizo un amplio uso. Cfr. Elena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa, México, 2003. pp. 273-277.

⁹² Vinaver, *op. cit.* p. 108.

sustituyen.⁹³ Este autor distingue cuatro modos de amplificar o engrandecer la cosa: por aumento, comparación, raciocinio y amontonamiento. En el primer modo las cosas pequeñas se pintan grandes. Esto se hace por medio de gradaciones. Con la primera gradación se excede de forma extraordinaria el asunto; en el segundo caso, a lo sumo se le puede agregar algo que era aún más. La tercera es no subiendo por grados lo sumo sino utilizando lo que es mayor de todo sin la posibilidad de poder aumentar nada más. La segunda manera de amplificar se hace por comparación, la cual recibe su aumento de las cosas menores, pues al exagerar lo que es menos se realza lo que es más. En algunas ocasiones se pretende ponderar una cosa por medio de un símil; para ponderar algo no sólo se debe cotejar el todo por el todo, sino las partes entre sí. En la amplificación por raciocinio se deducen unas cosas de otras. Se puede amplificar cuando se pone una cosa no por sí, sino para que de ella se pueda colegir la grandeza de otra. Finalmente, se puede amplificar por medio del amontonamiento de las palabras, sentencias que significan lo mismo. Y aunque no haya una gradación, se engrandece el asunto con ese cúmulo de elementos.⁹⁴

Ahora bien, como se mencionó anteriormente, la época medieval dio a la *amplificatio* un tratamiento muy distinto del de la retórica clásica. Ésta, como principio estilístico, se opone a la *brevitas* considerada como una *virtus narrationis*. En la *Retórica a Herenio*, que gozaba de mucho favor en la Edad Media, se recomendaba la concisión en la narración, sin embargo, su uso llegó a convertirse sólo en fórmulas que frecuentemente se utilizaban para mostrar que el autor conocía las reglas de la retórica, o como pretexto para concluir una composición. En palabras de Curtius:

L'uso esteso e talvolta esagerato della formula di *brevitas* nel Medio Evo ha cause diverse. La ragione originaria degli inviti alla *brevitas* andò presto perduta e così pure il senso originario della *narratio*. La concisione nell'espone un fatto sottoposto al giudizio del tribunale fu trasformata assurdamente in una qualsiasi *virtus dicendi*. D'altra parte, il concetto di *narratio* era stato trasferito nel campo della letteratura in generale, dunque anche in quello della poesia e dell'epica.⁹⁵

⁹³ Cfr. Quintiliano, *Institución oratoria*, IV, "De la amplificación". Trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Consultado en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffb2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_48.html#I_100. Recuperado el 27 de mayo 2019.

⁹⁴ Cfr. *idem*.

⁹⁵ Ernest R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*. La Nuova Italia, Perugia, 1999, p. 546. Trad. Sergio Luzzatto.

Por otro lado, el *ars dictaminis* en la época medieval retoma el siguiente postulado: “Dopo il saluto passa subito, e dopo l’esordio al racconto; questo, a sua volta sarà corretto e giusto, se sarà breve e limpido”.⁹⁶ La *brevitas* tuvo en la Edad Media una importancia que no había tenido en la época clásica y ello se refleja en las poéticas latinas del siglo XII y XIII. Una parte importante de ellas está dedicada a los dos procedimientos estilísticos, el de la *dilatatio* (llamada también *amplificatio*) y el de la *abbreviatio*.⁹⁷

Con respecto a la *amplificatio* hubo una variante que consistía en una dilatación horizontal más que vertical: la expansión o el libre despliegue de una pluralidad de temas interconectados; de aquí nace la insistencia sobre la *digressio* como procedimiento de gran importancia. Vinaver apunta que Goffredo sugiere dos métodos de utilización de la *digressio*:

digredire in altra parte della materia (“ad aliam partem materiae”) ovvero introduce una diversa (“aliquid extra materiam”). Nel primo caso la digressione fungerebbe da promemoria o da anticipazione di qualcosa appartenente alla materia trattata; nel secondo caso equivarrebbe a una diversione, a un mutamento di tema, con l’assicurazione implicita, però, che la narrazione verrebbe infine ripresa al punto in cui si era interrotta.⁹⁸

En este mismo sentido, Michel Zink afirma que “L’oeuvre médiévale n’a jamais la rigidité close et définitive de l’oeuvre moderne. Elle est mouvante, elle se prête aux aménagements, aux amplifications, aux découpages”.⁹⁹

Ahora bien, la *amplificatio* en su variante de dilatación horizontal, está soportada por las digresiones que son en sí lo que permite la técnica narrativa del *entrelacement*; éste consiste en la constante interrupción y el retomar de hilos narrativos ya presentes en la narración. Lo anterior se presenta mediante *flashbacks* y anuncios de que la historia interrumpida será retomada más tarde. En este sentido, en el *Lancelot-Graal* las digresiones conocidas como *flashbacks*, los anuncios y el continuo cambio de hilo narrativo se encuentran a lo largo de toda la obra; Alexandre Micha apunta que los autores de la *Vulgata* no inventaron la receta de los *flashbacks*, pues éstos se encontraban por todas partes en los

⁹⁶ *Ibidem*, p. 546. Estas palabras citadas por Curtius pertenecen a la obra de Alberico Montecassino (1100-1145) *Flores rhetorici*.

⁹⁷ Cfr. Curtius, *op. cit.*, p. 546.

⁹⁸ Vinaver, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁹ Prefacio a *Lancelot du Lac. Roman français du XIII^e siècle*. Librairie Générale Française, Paris, 1991, p. 7.

romans anteriores a la obra, sin embargo, hicieron un uso sistemático de ellos.¹⁰⁰

En el *Lancelot en prose* un ejemplo interesante de este procedimiento lo constituye el encuentro de la reina Evaine con el caballero Pharien. En este episodio se narra que Evaine, al huir del usurpador Claudas, con sus dos pequeños hijos Bohort y Lionel encuentra a Pharien. El *retour en arrière*, término que usa Alexandre Micha para referirse a los *flashbacks*, consiste en revelar la identidad de Pharien y explicar el miedo de la reina al encontrarlo en el bosque. Antiguamente Pharien había sido rechazado como vasallo por el rey Bohort, y había buscado la protección de Claudas, quien le confió una parte de sus tropas. En el momento en el que el caballero encuentra a la reina es necesario este recordatorio, pues explica el miedo y el peligro en el que ella y sus hijos están ante la posible venganza de Pharien. Sin embargo, nada de ello sucede, pues como dice Micha: “Le but de ce passage est de souligner la bonté d’âme de ce personnage qui oublie les griefs d’autrefois et dès sa première apparition inspire sympathie”.¹⁰¹ En efecto, Pharien se convierte en el protector de los hijos de su antiguo rey y se compromete a defenderlos contra Claudas, decisión que le costará más tarde ser encarcelado con los hijos del ya muerto rey Bohort.

Un ejemplo de anticipación en *Lancelot du lac* es cuando el narrador promete explicarnos el origen del sobrenombre del personaje y dice que el rey Ban tuvo un solo hijo:

ne onques de li n’avoit eü anfant que un tot seul, qui vallez estoit et avoit non Lanceloz en sorenon, mais il avoit non an baptaisme Galaaz. Et ce par quoi il fut apelez Lanceloz ce devisera bien li contes ça avant, car li leus n’i est ores mies ne la raison; ançois tient li contes sa droite voie et dit. (p. 40)

El narrador se niega a hacer una digresión *flashback*, pero anuncia que explicará el sobrenombre del personaje, pues en ese momento la historia debe seguir su camino recto.

La digresión, como ya se mencionó, se presenta también en su otra modalidad: *aliquid extra materiam*, que está en los constantes cambios de temas e hilos narrativos; los autores de la *Vulgata*, así como los juglares de la canción de gesta, prometen en cada uno

¹⁰⁰ Cfr. Alexandre Micha, “Sur un procédé de composition de *Lancelot*: les récits rétrospectifs” en *Approches du Lancelot en prose*. Recopilación de Jean Dufournet. Librairie Honoré Champion, Paris, 1984, p. 7.

¹⁰¹ A. Micha, *op. cit.*, p. 8.

de los cambios de objetivos que la narración será retomada en el punto en el que se interrumpió. De esta manera utilizan de forma sistemática el encadenamiento o entrelazamiento de historias, es decir, el *entrelacement*.

Ahora bien, es a través de la función metanarrativa que se da la organización de los diferentes hilos de la trama. Los cambios de una historia a otra se marcan a través de la voz del narrador que anuncia las transiciones utilizando y variando las siguientes fórmulas: “Mais atant se taist ores li contes de la reine et de sa compaignie et retourne au roi Claudas de la Déserte” (p. 80). “Mais atant se taist ores li contes que plus n’an parole, ançois retourne a la reine Evainne, la fame au roi Bohort” (p. 86).

También hay transiciones de un episodio a otro en el inicio de *Lancelot du Lac*. Los primeros hilos narrativos se alternan de forma compleja. Por ejemplo, el origen de la guerra entre el rey Ban y el rey Claudas: este episodio se interrumpe en el momento en el que el rey Ban sube a la colina para ver desde lejos su castillo. El narrador dice: “Mais or laisse li contes un po a parler de lui et parole de son seneschal” (p. 56). En efecto, la narración cambia de objetivo y pasa a la toma del castillo de Trèbe, hecho que sucede con el permiso del senescal de Ban. Consumada la toma del castillo, el narrador decide regresar al hilo narrativo de Ban y dice: “Mais ci endroit ne parole plus li conte ne de Banyne ne de Claudas ne de sa compaignie, ançois retourne au roi Ban dont il s’est longuement teüz” (p. 68). Regresamos en este punto al hilo narrativo de Ban quien, ante el espectáculo de la toma de su castillo, muere dejando sin protección a su esposa, la reina Héléne, y a su pequeño hijo Lanceloz. Se narra además el rapto del infante por parte de la “demoiselle du Lac”, y la decisión de la reina de tomar los hábitos. Una vez más se presenta el cambio de hilo narrativo y se retoma el episodio de Claudas: “Mais atant se taist or li contes de la reine et de sa compaignie et retourne au roi Claudas de la Déserte” (p. 80).

3.3. El principio de la simultaneidad

En el principio del entrelazamiento de historias existe una noción importante que es el de la simultaneidad de las acciones. Ésta regula sobre todo la organización temporal del relato. La simultaneidad de las acciones permite dar seguimiento a muchos hilos narrativos de manera paralela; para que el entrelazamiento de historias sea posible, es necesario que muchos hilos sean seguidos al mismo tiempo y deben alternarse de manera que van tejiendo

una tela, la cual va obteniendo forma con la aparición de una nueva historia o con el retomar aquella que ya había empezado a participar en el tejido. Con la simultaneidad un tema interrumpe a otro y después a otro más, y así sucesivamente, pero con la condición de que cada hilo narrativo permanezca constantemente presente en la mente del lector. Vinaver así lo explica:

le avventure che costituiscono i grandi cicli di *romances* divengono parte di un calcolatissimo disegno dalle dimensioni fantastiche, elementi di una composizione narrativa cui presiede una coerenza di sorta finissima, che non si comunica [...] da osservazioni e discorsi esplicativi, ma attraverso l'amplificazione e l'espansione della materia stessa.¹⁰²

Observemos el principio de la simultaneidad una vez más en el inicio de *Lancelot du lac*. El rey Ban, padre del pequeño Lanzarote, se encuentra en grandes dificultades, pues su única posesión, el castillo de Trèbe, está asediado por Claudas, soberano de la Terre Déserte. Se trata de una antigua pugna que había sido interrumpida cuando Uter Pendragon, padre del rey Arturo, y Aramont combatieron contra Claudas, lo derrotaron y destruyeron todas sus posesiones. Muertos Uter Pendragon y Aramont, Claudas reinicia su guerra contra Ban, pues éste había sido vasallo de Aramont. La desesperación de Ban es muy grande, pues el asedio se ha prolongado por mucho tiempo y los intentos para que el rey Arturo vaya en su ayuda han sido vanos. Ante dicha situación Ban decide entrevistarse con Claudas. Éste le promete que el asedio terminará una vez que acepte ser su vasallo y desconozca a Arturo como su señor; Ban rechaza la propuesta y Claudas le da cuarenta días para que envíe a alguien a solicitar la ayuda de Arturo: si en ese lapso no se presenta el auxilio, Ban tendrá que aceptar las condiciones de Claudas.

El rey decide ir personalmente a pedir ayuda a Arturo, y deja a cargo del castillo a su senescal, quien lo traiciona ante los ofrecimientos de Claudas de volverlo vasallo suyo y de hacerlo dueño de las posesiones del rey Ban. La partida de Ban se da muy de mañana; el rey emprende el viaje con su esposa, el pequeño Lanzarote y muy poca servidumbre. Al llegar a un bosque el rey decide hacer un alto para ver de lejos su castillo: “Li rois apuie le tertre, car mult viaut lo chastel veoir que tant amoit. Mais or laisse li contes un po a parler de lui et parole de son seneschal” (p. 56). Con esta fórmula metanarrativa se indica una suspensión en el hilo narrativo que tiene como protagonista al rey Ban y se regresa al punto

¹⁰² Vinaver, *op. cit.*, p. 110.

en el que se dejó al senescal, es decir, cuando éste se despide de su señor: “Ce dit li contes que quant li rois Ban si fu partiz del chastel de Trèbe, et li seneschaus, qui n’ot pas obliees les fiances de lui et de Claudas, issi fors de la ville et vint a Claudas [...]” (p. 56). La historia se concentra en este momento a hablar sobre la traición del senescal, la toma del castillo de Trèbe, la destrucción y la quema de todas sus riquezas, la inútil resistencia del más leal de los hombres de Trèbe, Banin, la rendición de éste, la muerte del senescal y finalmente la partida de Banin del castillo. En este punto, el narrador dice: “Mais en ci endroit ne parole plus li contes ne de Banyne ne Claudas ne de sa compaignie, ançois retourne au roi Ban dont il s’est longuement teüz” (p. 69).

Nada se ha movido aunque, como dice el narrador, el cuento no ha dicho nada durante mucho tiempo del rey Ban. En efecto, el narrador retoma la narración utilizando la misma fórmula con la que interrumpió esta historia: “Li rois Bans, ce dit li contes, apoie le tertre par son chastel veoir que tant amoit de grant chierté. Et li jorz comança a esclarcir durement, et il esgarde, si voit les murs blancheier et la tor haute et lo baille environ” (p. 71). Lo que el rey descubre en ese momento es su castillo en llamas:

il vit el chastel grant fumée, et un po après vit par tot lo chastel flanbe saillir, si voit an po d’uere les riches sales verser a terre, et fondre les églises et les mostiers, et lo feu voler de leu en autre, et la flame hideuse et espoentable qui envers lo ciel se lance, si i en est li airs roges et anbrassez, et antor en reluist tote la terre. (p. 70)

Como se observa, el principio de simultaneidad permite no sólo la narración de muchos acontecimientos o acciones simultáneas, sino que el tiempo se detenga cuando cada uno de los hilos narrativos es interrumpido. En la toma de Trèbe han pasado muchos días desde que el castillo fue tomado por Claudas; en algún momento el narrador hace mención del tiempo que Banin ha permanecido sin comida defendiendo el último lugar del castillo: “Puis que tote raisnable viande lor fu faillie, se tindrent cil de la tor trois jorz entiers, et lors furent trop aquis d’angoisse de faim” (p. 62); sin embargo, en la historia de Banin todo se detuvo.

En el inicio de *Lancelot du lac* son sólo dos los hilos narrativos que se alternan, pero la narración se irá haciendo más compleja a medida que avance, y la simultaneidad será el principio que rija en la organización estructural y temporal de los acontecimientos.

En conclusión, las técnicas narrativas de los *romans* artúricos: la técnica del

entrelazamiento y la simultaneidad de acciones, forman parte también de las estrategias narrativas de los cantares italianos como se analizará a continuación.

Capítulo IV

LOS CANTARI ITALIANOS DEL '300 Y '400

4.1. Orígenes y éxito de los cantares italianos

El *Trecento* es considerado el siglo áureo en la historia de la literatura italiana: Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374) y Giovanni Boccaccio (1313-1375) son los grandes escritores de este siglo, los tres de origen y lengua florentina, que por el prestigio de estos grandes se impuso como lengua literaria, y sucesivamente como lengua oficial. Sin embargo, en este periodo coexistieron composiciones a las que se les denomina poesía *popolareggiante*, es decir, aquella escrita en las cortes sobre modelos tradicionales que conjugan lo popular y lo culto. Es una poesía que adquirió gran importancia durante más de dos siglos, y de cuyos autores casi nunca se conoció el nombre, es decir, era una literatura anónima y se transmitía con el canto y la recitación más que con la escritura, aunque con el pasar de los años este aspecto se fue transformando. Dentro de esta literatura popular se encuentran los cantares. De éstos habla así Guglielmo Volpi en su trabajo clásico de finales del XIX sobre el *Trecento*:

Dalla Francia eran venuti in Italia coi romanzi e colle leggende anche i cantatori, i quali, non meno che nei castelli baronali, celebrarono le avventure cavalleresche nelle piazze. Quando al popolo non era facile né saper leggere né l'aver copia di libri, questi pubblici recitatori dovevano incontrare grande favore, ed essi alla lor volta cercarono di soddisfare ai gusti dei loro ascoltatori. Quando poi furono entrati nell'uso, vennero anche stipendiati dai comuni per rallegrare le lunghe giornate passate dai signori nei loro palagi.¹⁰³

Lo que Volpi consigna, en el poco espacio dedicado a los cantares, es la tarea de los antiguos juglares de las canciones de gesta, a quienes en Italia se les denominó *cantatori*, *cantastorie* o *cantimbanchi*; se trata claramente de la evolución italiana de la figura del juglar. La penetración de la epopeya francesa y de la materia de Bretaña en Italia fue obra de los juglares y de los menestrales,¹⁰⁴ cantores de historias quienes se colocaban sobre las

¹⁰³ Guglielmo Volpi. *Il Trecento*. Consultado en <https://archive.org/details/iltrecento00vol/page/214?q=fiore+di+leggende%2C+cantari+antichi> p. 214. Recuperado el 15 de marzo de 2020.

¹⁰⁴ Volpi menciona la Piazza San Martino en Florencia como el lugar destinado a estas recitaciones. Agrega que “Forse solo in questo caso di luogo apposito, v'era pure a sedere per gli ascoltatori, e il cantastorie montava su una panca, da cui il nome *cantimpanco* e *cantimbanco*. Ma probabilmente queste

bancas que se encontraban en las plazas y servían de realce para que se viera al que daba el espectáculo, o transmitía noticias (que tenían el nombre de *novella*, es decir novedad), o bien arengaba;¹⁰⁵ fueron ellos quienes transmitieron su repertorio de ciudad en ciudad. La tarea de estos personajes fue la de “soddisfare ai gusti dei loro ascoltatori” con un vasto repertorio de temas.

La difusión de estos espectáculos, en su gran mayoría callejeros, puede colocarse alrededor de la mitad de 1300; se afirma que los cantares nacen con “l’emergere della civiltà comunale e dominano la piazza e la realtà cittadina”;¹⁰⁶ el éxito de estas composiciones fue muy grande pues su producción se prolongó por más de dos siglos, con una gran difusión en el curso del ’400, el siglo de la llegada de las señorías, la invención de la imprenta y los albores del Renacimiento.

El triunfo del cantar se reflejó en la vasta producción de composiciones con temáticas muy variada; en efecto, existen cantares épico-caballerescos, novelísticos, bretones, carolingios, hagiográficos, clásicos e históricos contemporáneos.¹⁰⁷ Al parecer gran parte de los cantares heroicos italianos de los siglos XIII y XIV se derivan de una tradición oral francesa, como afirma Zumthor:

en la base de las epopeyas franco-italianas de finales del siglo XIII, muchos italianistas [...] admitieron una tradición oral llegada de Francia a través de los cruzados, antes de la incorporación de los primeros manuscritos; a esta tradición se vinculaban los *cantari* heroicos de los cantores toscanos de los siglos XIV y XV. Las semejanzas más convincentes son más que temáticas, perceptibles por ciertas normas formales o por ciertas muletillas de composición, y aún de vocabulario.¹⁰⁸

Es entonces que en el siglo XIII la epopeya francesa se difunde principalmente en la llanura del Po y en Venecia, y la canción trovadoresca en la corte Siciliana de Federico II.¹⁰⁹

Con respecto a los cantares con materia carolingia, Henri Hauvette afirma que desde

furono comodità introdotte via via col tempo.” *Ibidem*, p. 216.

¹⁰⁵ En estas bancas se sentaban también los primeros prestamistas, con sus monedas a la vista, esperando que alguien se acercara y contratara el monto de la devolución. De allí el nombre de Banco en español y Banca en italiano; pero también Bank en inglés y Banke en alemán... rezago de la Edad Media.

¹⁰⁶ Anna Spiazzi, “Per l’analisi dell’oralità nei cantari”. Consultado en <https://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/issue/view/988/90> p.155. Recuperado el 21 de marzo de 2021.

¹⁰⁷ Véase Maria Cristina Cabani, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁸ Zumthor, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁹ Cfr. Zumthor, *op. cit.* p. 62.

el siglo XIII la literatura narrativa francesa –epopeya y *roman*– llegó a Italia y se convirtió en algo muy popular. A falta de un héroe nacional que realmente les perteneciera, Italia adoptó a Carlomagno ya que hizo revivir el título de emperador de Occidente, y sustrajo al papado del yugo de los lombardos. Carlomagno adquirió la “nacionalidad” italiana (o mejor dicho romana) y después de él, todos sus caballeros, incluido el valiente Orlando.¹¹⁰

La infiltración tanto de las narraciones carolingias como de las bretonas en la península italiana se dio principalmente a través de los Alpes. Las condiciones necesarias para la difusión de esta literatura se presentaron primordialmente en el norte de Italia en sociedades como la veneciana y genovesa; a éstas, debido a su prosperidad, no les podía faltar “l’ornamento della poesia e della letteratura”,¹¹¹ es decir, en palabras de Pio Rajna,

...delle *chanson de geste* e dei romanzi d’avventura. Questi e quelle ebbero dunque nell’Italia del settentrione, e in particolare verso le sue parti orientali, assai largo favore. Con quanta avidità fossero letti e ascoltati nelle corti e dai signori in genere, i romanzi di Tristano, di Lancillotto, di Girone, si vede già dalla moltitudine di esemplari trascritti e miniati da mani italiane, o che anche solo occuparono un posto nelle nostre librerie principesche. E anche al popolo ne giunse l’eco; ed esso pure conobbe quei personaggi e quelle costumanze.¹¹²

Sin embargo, Rajna agrega a continuación que en el norte de Italia, más que las novelas de la Mesa Redonda, fue la difusión de la materia de Francia la que predominó:

La memoria de Carlo Magno, distruttore del regno Longobardo, restitutore dell’Impero Romano d’Occidente, non poteva non rimanere nelle menti italiane; l’aureola di eroe cristiano, di cui in parte i fatti, in parte travisamenti dei fatti, ed anche mere favole, lo vennero a circondare, aumentando l’interesse per lui; sicché i cantari che lo celebravano, e in primissimo luogo la *Chanson de Roland*, non avevano avuto bisogno che di essere portati al di qua delle Alpi per trovare orecchie vogliose. Dalla persona di Carlo il favore s’irradiava ben naturalmente su chi gli stava dintorno, sí da rimanere, prima attenuata, e poi offuscata addirittura la luce sua propria.¹¹³

Los testimonios de la difusión y del éxito que obtuvieron estas narraciones en toda la Península están presentes desde 1140. Uno de éstos se encuentra en la escultura de las catedrales medievales; el ejemplo más conocido es el de las figuras de los paladines carolingios, Orlando y Olivieri (o Oliviero), que aparecen colocadas en la fachada de la

¹¹⁰ Cfr. Henri Hauvette, *op. cit.* pp. 58-59.

¹¹¹ Cfr. Pio Rajna. *Le fonti dell’Orlando furioso*, ed. cit. p. 11.

¹¹² *Ibidem*, p. 12.

¹¹³ *Ibidem*, p. 13.

catedral de Verona, junto a la de los apóstoles, profetas y evangelistas. La obra pertenece al llamado escultor Niccolò y está fechada en 1140; en ella se presenta una espada con una inscripción en la que se lee “DV RIN DAR DA”. Y *Durlindana* fue el tradicional nombre de la espada de Orlando.

Existen también ejemplos de la difusión de la materia de Bretaña en Italia; se trata en este caso de la realización del gran mosaico de la catedral de Otranto alrededor de 1163 y 1165 en el sur de Italia. En éste aparece un rey con corona y cetro montado sobre un extraño cuadrúpedo y al lado una inscripción en la que se lee “REX AR TV RVS”, es decir, Rey Arturo.

Otro de los testimonios sobre la gran difusión y éxito de la materia de Bretaña en tierras italianas la encontramos en la *Divina Commedia* (1304-1321). En el canto V, Dante encuentra en su paso por el segundo círculo del Infierno a los cuñados Francesca Da Rimini y Paolo Malatesta, que recibieron muerte en 1285 al ser descubiertos los amores secretos y adulteros que ambos mantenían. Francesca cuenta a Dante el origen de ese amor que los llevó a la muerte. Así reza el episodio:

Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: “Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.
Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?”
E quella a me: “Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.
Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.
Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante”.

(V, 115-138)

Se afirma que el poeta hace aquí una crítica implícita a la literatura del ciclo bretón, pues es la lectura de los amores adúlteros de Lanzarote y Ginebra la responsable de provocar instintos lujuriosos e inducir al pecado a Paolo y Francesca. El amor pecaminoso de los cuñados nace de la lectura de las novelas artúricas, pues “Galeotto fu ’l libro e chi lo scrisse:/quel giorno più non vi leggemmo avante”. La historia debía de ser tan conocida que Dante puede mencionar sin problemas el nombre del medianero de los amores entre la reina y el caballero, Galehaut, en la versión toscana, seguro de la comprensión de sus lectores.

4.2. La transmisión oral de los cantares

Como se mencionó antes, los cantares italianos en sus orígenes se transmitían de forma oral mediante el canto y la música; estos dos elementos no pueden dissociarse de este tipo de literatura. Volpi afirmaba que así como las canciones de gesta, los cantares italianos se acompañaban de melodías y probablemente cada cantar tenía la propia:

La recitazione dunque, come s’è detto e come risulta anche dal vocabolo *cantare*, era fatta di solito secondo una melodía, ed è noto come nei tempi di mezzo la poesia fosse strettamente legata al canto. Doveva essere una recitazione cadenzata, quasi quale si può ascoltare ancor’oggi in certi luoghi d’Italia. Il canto poi era accompagnato dal suono d’uno strumento a corda, generalmente della viola, che forse era più che altro destinato a riempire le pause tra una stanza e un’altra. La melodia variava secondo l’argomento e la valentia del cantimbanco. Qualche volta, invece di cantare, il poeta *diceva*, forse ancor più raramente *leggeva*.¹¹⁴

La oralidad mediante el canto, el decir o el leer en voz alta, como dice Anna Spiazzi, es inherente al género y eso lo demuestran diferentes análisis que han centrado su atención en la estructura, la versificación, la sintaxis, el léxico, las figuras retóricas, y también en los modos y las formas de ejecución de estas composiciones. La estudiosa observa que debido a que el género abarca un periodo muy amplio, más de dos siglos, en los textos que nos han llegado mediante manuscritos e impresiones no siempre hay una presencia importante de rasgos de oralidad, y ello dificulta incluso el poder establecer una definición del género.

Por otro lado, Spiazzi, citando a Barbiellini Amidei, apunta que a lo largo de la historia del cantar se presenta un proceso de literalización, y se puede decir que en los cantares más recientes la oralidad es más bien ficticia: “tale oralità diviene spesso una

¹¹⁴ *Ibidem*. p. 216.

“finzione di oralità” del tutto independiente da qualsiasi evento di performance”.¹¹⁵ Los cantares van transformando paulatinamente su carácter oral, y ya en su última etapa, es decir en los albores del Renacimiento, se siguen reproduciendo las fórmulas y los caracteres típicamente orales que los habían hecho triunfar en los siglos pasados. Sin embargo, estos elementos parecen como despojados de su función originaria y se convierten en fórmulas de relleno.

Existen además indicios en algunos cantares que sugieren que en cierto periodo los textos se ponían por escrito; así por ejemplo en *Cerbino*, el cantor dice en la invocación lo siguiente:

Cantando adunque, tu serai, Apollo,
con la sonante lira e' be' crin d'auro
soavemente sparsi intorno al collo,
solo mio lume e mio solo tesauo.
La penna prendo, e sol per te la immollo,
seguendo el bello stil del verde lauro:
canterò, col tuo aiuto, col mio ingegno,
d'un giovanetto marziale e degno.
(I, 3)¹¹⁶

Es una invocación atípica dado que no está dirigida a Dios, a la Virgen o a algún santo, sino a Apolo a quien el cantor o el autor se dirige para que sea él quien le dé luz para componer por escrito la historia del *giovanetto marziale* Cerbino. No es la única ocasión en el cantar de *Cerbino* que el autor-cantor hace referencia a un acto de escritura:

Or lascerem Cerbino alla fontana,
e torneremo al vecchio re canuto,
el qual la nuova dolorosa e strana
aveva già, secondo 'l ver, saputo
della gran rotta e di sua figlia umana:
or s'egli ebbe dolore, el vecchio astuto,
nol può narrar né scriver la mia penna,
che Amor ch'i' lasci el suo pianto m'accenna.
(I, 84)

En este mismo cantar se encuentra una referencia más al acto de la escritura:

¹¹⁵ Anna Spiazzi, *op. cit.* p. 154.

¹¹⁶ El cantar de Cerbino se encuentra en Ezio Levi *Fiore di leggende I: cantari antichi*. Consultado en <https://archive.org/details/fioredileggendec00leviuoft/page/n5/mode/2up> Recuperado el 15 de junio de 2020, p.84. De estos cantares se hablará más adelante. Las citas que hagan referencia a los 12 cantares incluidos en *Fiore* se señalarán a lo largo del análisis solamente con el número de cantar y de octava.

Qual non fu mai di vita al mondo privo
tanto infelice e tanto sventurato?
Pianga per lui chi resta al mondo vivo,
pianga chi ha questi carmi ascoltato;
da poi ch'i' piango in mentre ch'i' gli scrivo,
e sempre piangerò quest'almo, ornato,
che si lamenta e plora e geme e langue,
che s'apparecchia versare el suo sangue.
(I, 92)

Cerbino es un cantar que probablemente fue compuesto en los primeros decenios del *Cinquecento*, según lo reportado por Ezio Levi en *Fiore di leggende*; es decir, el género en esta etapa nace de la escritura, aunque probablemente se seguía cantando, leyendo o recitando para un público de escuchas, pues los cantares nunca fueron destinados a una lectura individual.

Existen además fórmulas en algunos cantares que hacen pensar que existían fuentes escritas de éstos, pues en repetidas ocasiones el cantor asegura que lo que canta es “secondo come dicono le carte”, o bien, como “l’istoria ne fa conto”.

4.3. Repertorio temático de los cantares

Como se mencionó anteriormente, la temática de los cantares es amplia. En este sentido se pueden encontrar cantares épico-caballerescos, novelísticos, bretones, carolingios, hagiográficos, clásicos, histórico contemporáneos y legendarios. Ya en el *Cantare dei cantari* poema toscano en octavas de finales del siglo XIV, el cantor menciona un gran número de temas que domina y propone presentar en su recitación. Domenico de Robertis señala con respecto a esta composición:

Il *Cantare dei cantari*, nel quale un ignoto “maestro”, a secolo ormai inoltrato, “vantava” gli argomenti che aveva alla mano (se non svolgeva addirittura una sua piccola *summa* della cultura e dei gusti correnti), ci dà un’idea della latitudine e della varietà del repertorio.¹¹⁷

En efecto, el cantor del *Cantare dei cantari*, después de una invocación también dirigida a Apolo, dice a sus escuchas que tienen la posibilidad de elegir las historias, fábulas o novelas nuevas y antiguas que deseen escuchar, pues él las conoce todas:

¹¹⁷ Domenico De Robertis, “L’esperienza poetica del Quattrocento” en *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento e l’Ariosto*, dirigida por Emilio Cecchi y Natalino Sapegno. Garzanti, Milano, 1988. p. 451.

I' veggio storie, favole e novelle,
Nuove e antiche, tutte stare a schiera
Dinanzi a me, co lor semblante belle,
Più che non sono e' fior di primavera;
E gli aultori, or di queste, or di quelle,
M'inviton co' sì dolce lor matera,
Ch' i' non so quale in prima cominciare,
O di qual più vi piaccia udir cantare.

Lascerò dunque al buon vostro intelletto,
Se v'è in piacer questa cotal fatica,
Che eleggiate per vostro diletto
La favola o la storia che io dica;
Ch' i' ò d'ogniuna già sì pieno il petto,
Che l'una più che l'altra non me 'nbrica.
Ma perché la più bella vo' eleggiate,
Molte per nome ve ne fie contate.

Piaceriavi, signiori, udir cantare
Di nostra fè l'origine giocondo?
(4, 5, 6 vv. 1-2)¹¹⁸

De estas historias nuevas y antiguas les pide elegir la más hermosa para que él la cante. Enseguida pasa a proponerles algunas de las *favole* que él dice conocer; les gustaría, pregunta, oír cantar del origen de nuestra fe; es decir, propone cantar sobre las historias del Antiguo y Nuevo Testamento. Más tarde propone cantar sobre los hechos *mondani* con los que hace referencia a la historia de Asia, Grecia y Roma. También dice tener un repertorio de *storie* para los enamorados y es por ello que propone la materia de Bretaña:

Ma se qui fusse alcun innamorato
Giovane o vecchio, o cavaliere strano,
Il qual volessi udire il bel trattato
Di Lancilotto e di Messer Tristano,
Facciami cenno che lli sia a grato;
E io comincerò, a mano a mano,
E fatti della tavola Ritonda,
Di parte in parte, co mente gioconda.
(39)

El cantor no olvida las historias de Carlomagno y de sus valientes guerreros, de

¹¹⁸ *Il Cantare dei Cantari e il Serventese del Maestro di tutte l'Arti*. Estudio de Pio Rajna. Consultado en <https://www.deepdyve.com/lp/de-gruyter/il-cantare-dei-oantari-e-il-serventese-del-maestro-di-tutte-l-arti-020qrElttq?> Recuperado el 05 de noviembre de 2020.

modo que también las incluye en su repertorio;

Però ch'i' sento aparecchiato Carlo
Imperador, figliol de re Pipino,
E 'l conte Orlando e ogni paladino.

Forte m'alegro, figliol mie' pensando
Le croniche che son scritte in Parige:
Da Gostantin per infino ad Orlando,
E di Carlo Martello, e di Luigie;
Se v' è in piacere, i' vel verrò contando
La crónica di punto ciò che dige
De' paladin, e poi d'ogni pagano,
O volete in francesco o in italiano.

(48)

Al concluir su cantar, se jacta una vez más de conocer un sin fin de historias y lo resume de la siguiente manera:

Inteso avete oma' come cantare
Vi posso della Bibia e de' Troiani,
D'Alba, di Roma, e d'ogni loro affare,
D'Alessandro, de' Greci, e de' Tebani,
E ogni storia qual bella vi pare,
De paladin l'ottavo e de' pagani,
Ogni ventura in rima o novelletta:
Chiedete omai la qual più vi diletta.

(59)

Probablemente se trataba de un *vanto*, pero lo importante de este poema es el hecho de que muestra la gran variedad de temas de los cantares.

4.4. Corpus de análisis

Los cantares que vamos a analizar se encuentran recopilados y editados por Ezio Levi en *Fiore di leggende I. Cantari antichi*. Levi consigna 12 cantares (que mencionamos en el orden de su texto), casi todos anónimos, aunque incluye cuatro del famoso Antonio Pucci, que se automenciona como autor al final de todas sus composiciones. Los cantares anónimos son los primeros reportados en el *Fiore*. *Il bel Gherardino* contiene dos cantares, compuestos de 45 y 47 octavas respectivamente. *Pulzella gaia* está compuesto de dos cantares con 51 y 53 octavas, y es un cantar ambientado en la corte del rey Arturo y tiene como protagonista a Galvano. *Liombruno* también está compuesto de dos cantares de 48 y 49 octavas cada uno de ellos. *Storia di tre giovani disperati e di tre fate*, está dividido en

dos cantares de 64 y 50 octavas. *La donna del Vergiù* contiene un solo cantar de 69 octavas. *Gibello* está compuesto de dos cantares también con 40 y 47 octavas. *Madonna Elena* es una composición de un solo cantar con 71 octavas. *Cerbino* también de un solo cantar con 99 octavas. Estos ocho cantares son composiciones breves, que es una característica importante en los orígenes del cantar, sin embargo, no todos pertenecen a esta etapa. Los cantares del famoso Antonio Pucci, que siguen, son *Gismirante* que está compuesto de dos cantares de 45 y 61 octavas; *Brutto di Bretagna* es de un solo cantar con 46 octavas; *Madonna Lionessa* contiene un solo cantar de 49 octavas; *La reina d'Oriente* es la composición más extensa de *Fiore*, pues está compuesta de 4 cantares: los tres primeros contienen 50 octavas y el último 44.

En *Fiore* Levi hace un estudio detallado de los manuscritos, las ediciones, y de su trabajo como editor y reconstructor de esas ediciones.

Incluimos en nuestro cuerpo de análisis *I cantari di Carduino* e *I cantari del Falso Scudo*, editados por Daniela Branca del Corno en *Cantari fiabeschi arturiani*.¹¹⁹ Ambas composiciones están divididas en dos cantares, y en el caso de *I cantari di Carduino*, el primero contiene 35 octavas y el segundo 72. *I cantari del Falso Scudo* contienen 41 y 40 octavas respectivamente.

Hemos incluido también el poema *La Spagna*,¹²⁰ que no se considera un cantar, pues la obra es un poema con materia carolingia, subdivida en 40 cantares cada uno con más de 40 octavas. Es una obra fruto exclusivo del siglo XV y está destinada más bien a la lectura y no al canto. Se incluye este poema porque su estructura está organizada en cantares con 45, o bien 49 octavas, es decir, se presenta como una serie de textos para espectáculos cantados o leídos, semejantes a los cantares propiamente dichos.

4.5. Rasgos temáticos de los cantares italianos

En los cantares italianos los temas de los grandes ciclos literarios franceses, el carolingio y el bretón, son tratados desde un contexto político, cultural y económico propio de las tierras italianas, el cual es diferente al de la Francia medieval por varios motivos, pues ya desde el

¹¹⁹ *Cantari fiabeschi arturiani*. Luni, Milano, 1999. Se utilizará esta edición para hacer referencia a *I cantari di Carduino* y a *I cantari del Falso Scudo*. Las citas se reportarán con el número cantar y de octavas.

¹²⁰ *La Spagna. Poema cavalleresco del XIV secolo*. Edición de Carlotta Gradi. Consultado en <http://www.scriptorium.it/spagna.pdf>. Recuperado el 10 de julio de 2015. Se utilizará esta edición a lo largo del análisis y las citas se harán mediante el número de cantar y de octavas.

siglo XI en el Norte de la Península se asiste al surgimiento de las ciudades-estado (comunidades), cuya forma de gobierno fue republicana. Sin embargo, el poder político fue cayendo paulatinamente en manos de una oligarquía de grandes mercaderes y financieros. Más tarde, y debido a la inestabilidad política, el control de muchas ciudades-estado pasó de gobiernos comunales oligárquicos a señoríos dinásticos. Los señores fueron tomando posiciones gradualmente y utilizaban su riqueza y habilidad política para acceder al poder, y una vez en él, legitimarlo y establecer un derecho hereditario de gobierno, cultivando el prestigio a través de alianzas matrimoniales, patronazgo artístico o títulos otorgados por el emperador o el Papa, muchas veces comprados previo pago.

Las ciudades-estado administraban y ejercían su propio comercio, recaudaban sus propios impuestos, y promulgaban sus propias leyes. Algunas eran repúblicas que estaban gobernadas por consejos elegidos por el pueblo: tal es el caso de Florencia. Teóricamente, el poder en las repúblicas pertenecía al pueblo, pero en la práctica muchas veces quedaba en manos de mercaderes ricos. De todos modos, no hay una presencia significativa de caballeros con las características examinadas, pues las armas no son un oficio, y los ciudadanos, a pie o a caballo, las usan para defender su patria sólo si es necesario; y muy pronto, ya del siglo XV, se contratarán milicias mercenarias.

Ahora bien, es en este contexto en el que se introduce paulatinamente la literatura francesa en las tierras italianas del Norte y se difunde con gran éxito en toda la Península. En este nuevo escenario los temas y motivos a los que hacen referencia las obras carolingias y bretonas se vive como ajeno, aunque al mismo tiempo se convierte en algo muy seductor. Los cantares italianos adaptan a su nueva realidad los temas de los ciclos carolingio y bretón de forma que modifican muchos elementos primigenios.

Es por ellos que, como afirma Villoresi, citado por Anna Spiazzi, los cantares italianos difunden “sotto una nuova e piú modesta veste linguistica, stilistica e retorica i prodotti della letteratura colta e di qualità”.¹²¹ La literatura culta y de calidad que está inmersa en los cantares se pone una nueva vestidura en tierra italianas, o bien, esa vestidura original se va transformando a lo largo de los siglos, de forma que, por ejemplo, los personajes del mundo carolingio y bretón se van italianizando, y los guerreros y caballeros

¹²¹ Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca*. Roma, Carocci, 2000. p. 37, *apud* Anna Spiazzi, *op. cit.*, p. 145.

carolongios y artúricos adquieren nuevas características en las obras italianas.

Encontramos en los cantares italianos narraciones de grandes batallas, luchas, combates, duelos entre caballeros, pero el tema de la guerra no se presenta como defensa de la religión, o del señor al que se sirve, sino como motivadas por la conquista de una hermosa princesa o la liberación de la amada. Por otro lado, los torneos, que son ampliamente descritos en *romans* artúricos, aparecen también en los cantares, pero sus reglas son ignoradas, de forma que se da muerte al adversario sin ningún tipo de preocupación; tal es el caso de *Liombruno*.

Ahora bien, si lo que distingue a las obras del ciclo bretón de los cantares de gesta es la presencia de lo maravilloso, que se acepta no como voluntad de Dios, sino como la manifestación de fuerzas capaces de producir encantos, presencia más bien equilibrada en la narración que se propone como real, en los cantares italianos encontramos más bien una proliferación de elementos fantásticos. Es así que vemos aparecer objetos mágicos que proporcionan riquezas, pero que pierden su valor cuando son reveladas sus virtudes mágicas: botas voladoras, tapetes, guantes, anillos, sacos mágicos, ejércitos que nacen por arte de magia, hadas que hacen favores amorosos a los jóvenes que andan en busca de aventuras; capas que vuelven invisibles a los personajes, vientos que se convierten en seres humanos, castillos construidos por obra de magia.

La presencia de animales, que en realidad son personas, es otro elemento que los cantares italianos introdujeron. En *Il bel Gherardino* se encuentran, por ejemplo, un oso y una serpiente voladora contra quienes Gherardino y su escudero Marco tendrán que combatir. En *Ponzella gaia* se da la presencia de serpientes que combaten contra los caballeros del rey Arturo y después se convierten en hermosas doncellas; o bien, águilas que toman la forma de mujeres.

Otra de las características del ciclo bretón, en específico de la novela artúrica, es el tratamiento de la aventura; los caballeros abandonan la corte de Arturo con objetivos específicos: la restauración de un daño en la colectividad, etc. En los cantares italianos la aventura se centra no principalmente en la realización de hechos valerosos, sino en la obtención de bienes materiales: tal es el caso de *Il bel Gherardino*, quien se ve obligado a partir de Roma debido a su pobreza, causada por el despilfarro de los bienes heredados por su padre. Los personajes de los cantares ven como ajeno el mundo de la aventura de los

caballeros errantes, es así que al encontrarse sin comida ni bebida, Gherardino y su escudero Marco, razonan de la siguiente manera:

Fra loro insieme ciaschedun pispiglia:
–Se da mangiare avessimo e da bere,
avventurati saremo sette tanti
piú che non fûrno i cavalieri erranti!–
(I, 20, 4-8)

Gherardino y Marco evocan el mundo de los caballeros errantes porque ellos no forman parte de éste: en efecto, el cantor los llama *baroni*. O bien, en *Istoria di tre giovani disperatti e di tre fate*, los personajes parten en busca de aventuras que les permitan salir de sus penas, aflicciones e infelicidades. En *Gibello*, la búsqueda de la aventura se presenta porque el joven quiere conocer sus orígenes.

La *quête* amorosa es un elemento temático fundamental en la materia de Bretaña, y por ende en los *romans* artúricos. En los cantares italianos esta *quête* se presenta, pero bajo una nueva vestidura, pues termina casi siempre con la alusión al acto sexual bajo un sinfín de metáforas: *incominciare la danza, cogliere le rose, raccogliere il fiore, arricciar la lana*, etc. Éste, como ejemplo, es el comentario del cantor cuando Gherardino pasa la noche con una doncella desconocida que en realidad es la Fata Bianca:

E Gherardin, che le parole intese,
rassicurato fu co' lei nel letto;
e la donzella fra le braccia prese,
che di bellezze non avea difetto;
e sopra il bianco petto si distese,
baciando l'un l'altro con gran diletto.
E, s'egli è vero quel che il cantar mostra,
piú e piú volte d'amor feciono giostra.
(I, 24)

El contexto económico de las tierras italianas podría ser una de las razones por la que en los cantares se presenta una constante alusión al dinero y a la búsqueda de riquezas: *fiorini, danari, once d'oro, gioie* en grandes cantidades, hadas que conceden grandes riquezas a cambio de favores amorosos. El motor de la aventura en varios cantares, como ya se mencionó, es la búsqueda de dinero. En algunos, que están ambientados en la corte de Carlomagno, se hace mención de la presencia de mercaderes, señores y burgueses.

Por otro lado, el contexto histórico está presente, pero es un contexto lleno de elementos fantásticos: se mencionan emperadores, reinas, reyes, princesas, que figuran sólo en la fantasía de los cantores y del público que escucha las narraciones.

Se introduce también el aspecto cómico en algunas obras: por ejemplo, en *Istoria di tre giovani* la manera en la que se castiga a la reina ambiciosa, dice el cantor, provocará *grosse risa* en los escuchas. En efecto, se trata de las virtudes mágicas de unos higos que al comerlos hacen que nazca una cola a quien los come. La cola es la venganza que Biagio, el joven ingenuo, le dejará a la reina ambiciosa, es decir, no le dará a comer de los otros higos que hacen desaparecer la molesta cola.

Se puede afirmar que los temas y motivos de los ciclos franceses son tratados en los cantares, pero están envueltos de un aura italiana que se permite integrar el aspecto maravilloso, característico de los *romans* artúricos, y la risa como un elemento típicamente italiano.

4.6. Características formales de los cantares italianos

Uno de los elementos que más distinguen a los cantares del *Trecento* y *Quattrocento* es la forma métrica en la que fueron compuestos: la *ottava rima*, la forma discursiva más difundida de la tradición literaria italiana, que es y será típica de la poesía narrativa. La *ottava rima* es una estrofa de 8 endecasílabos rimados con el siguiente esquema ABABABCC: tres dísticos con rima alterna, y un dístico final con una rima abrazada, que en italiano se conoce como rima *baciata*.¹²²

Casi todas las características formales de los *cantari* revelan una fuerte influencia de sus modelos franceses, aunque no la forma métrica ni el uso casi constante de la invocación inicial, pues algunas *chansons de geste* se abren *ex abrupto* y con interpelaciones directas al auditorio. Así como en la *chanson de geste*, en los cantares italianos se presentan las despedidas con las que se cierran las sesiones de recitación, las interpelaciones al público, el empleo de fórmulas fijas, y la particular estructuración de la materia, que en sus orígenes

¹²² Sobre el origen de la *ottava rima* se presenta una controversia importante entre los estudiosos, aunque los primeros textos en los que se encuentra son el *Filostrato* de Giovanni Boccaccio (1336) y el anónimo *Cantare di Fiorio e Biancifiore* (trascrito después de 1343). En este sentido, algunos estudiosos ven a Boccaccio como el inventor de la octava, y afirman que después de él, la forma métrica se propagó en las composiciones anónimas de los cantares; otros concluyen que fue Boccaccio quien se inspiró en la tradición de los cantares.

estaba destinada a la recitación o a la lectura en voz alta. Los cantares son narraciones breves con unidades de recitación que contienen aproximadamente de 50 a 70 estrofas como máximo. Daniela Delcorno Branca hace referencia a la brevedad de estas composiciones:

Caratteristica originaria del cantare è [...] proprio la forma breve, la narrazione rapida ed evidente, priva di indugi lirici e descrittivi, racchiusa in uno o due cantari. Pur all'interno di un ampio spettro di possibilità narrative (epico-cavalleresche, storico-mitologiche, agiografiche, novellistiche) che presto si affermano nella codificazione del genere letterario del cantare, la fisionomia fiabesca e leggendaria resta sempre la più antica e la più típica [...].¹²³

Como ya se mencionó anteriormente, estas narraciones breves revelan al interior de sí mismas que originariamente fueron compuestas para ser recitadas o leídas en público, de la misma manera que las canciones de gesta. A ello se refiere Cabani cuando dice que en una visión de conjunto llama mucho la atención que en toda la producción en octavas haya una insistencia y una relativa fijación de ciertos procedimientos narrativos relacionados con la originaria destinación espectacular del producto. En este sentido, el análisis de lo que podría definirse como “marcas de oralidad” –reflejo de la destinación espectacular– indica que el cantar, en el único modo en el que se nos da a conocer, es decir mediante la escritura, es el resultado de la real y propia fijación textual de una precedente práctica espectacular. Cabani agrega:

Non siamo infatti in presenza di semplici appelli ad un generico lettore-ascoltatore, né di una imitazione di modi propri del parlato per rendere più colloquiale il discorso; quanto piuttosto di un ricco bagaglio di formule e topoi che alludono direttamente ad un funzionamento del testo in condizioni che potremmo definire “teatrali” (invito a raccogliersi intorno al canterino, richiesta di silenzio e d’ascolto, allusione ad una situazione precisa entro la quale avviene la narrazione, ecc). Se questo non implica necessariamente che il testo sia veramente “detto”, esso resta segnato dalla sua originaria destinazione.¹²⁴

El rico bagaje de fórmulas y *tópoi* revela que los *cantori* italianos reproducen y copian aquello que los juglares de la canción de gesta utilizaban cotidianamente en sus sesiones de recitación. El juglar, como ya se dijo anteriormente, en condiciones reales de recitación se veía obligado a recurrir a estrategias que le permitieran narrar sus historias a

¹²³ Daniela Delcorno, *Cantari fiabeschi arturiani*, p. 10.

¹²⁴ Cabani, *op. cit.*, p. 14.

un público de escuchas en espacios abiertos; en la fijación literaria de los cantares, la originaria práctica espectacular no queda borrada:

Come in uno spettacolo, tutta la situazione narrativa risulta potentemente ritualizzata (situazione che sopravvive nel testo grazie ad una serie di formule e topoi che ad essa rinviano) ed è in questo ambito che in modo privilegiato si definiscono narratore e pubblico, nonché i luoghi e i modi del loro incontro.¹²⁵

El uso de las fórmulas que contienen marcas de oralidad pone de manifiesto las condiciones espectaculares y teatrales de la recitación canterina; así por ejemplo, en los *Cantari del falso scudo*,¹²⁶ el proemio nos deja ver la destinación espectacular muy semejante a la de la canción de gesta:

Veracissimo Padre de' creati,
de' cristian, saracini e d'ogni cosa,
tu dona grazia a' miei versi rimati,
che questa buona gente ascolti in posa
ed io dirò de' cavalier pregiati
di lor gran giostre e possa valorosa.
Dirò come la Tavola a gran periglio
fu ne la storia quale i' do di piglio.
(I, 1)

En esta octava proemial el cantor da inicio a su espectáculo mediante la invocación religiosa y la petición de ayuda al “Veracissimo Padre de' creati” para que sus versos sean escuchados con atención por el auditorio: “che questa buona gente ascolti in posa”, y de la misma manera que los juglares de la *chanson de geste*, el cantor presenta el argumento en forma de promesa: “Diró come la Tavola a gran periglio/ fu ne la storia quale i' do di piglio”.

Por otro lado, en el proemio citado están definidas también las condiciones de difusión de los cantares: un *cantimbanco* que frente a un público narra una historia antigua. De estos tres elementos constitutivos de las sesiones de recitación: cantor, público e historia, esta última, según Cabani, presupone la existencia de una fuente, la cual:

¹²⁵ *Ibidem*, p. 23.

¹²⁶ Daniela Delcorno afirma que los *Cantari del falso scudo* corresponden al género cantares mágicos ambientados en el universo artúrico. Los autores de estas narraciones atribúan a un personaje de la Mesa Redonda aventuras derivadas del repertorio fantástico de forma que sus historias tuvieran un marco prestigioso y solemne (*op. cit.*, p. 10). Lo mismo que sucede en los *Cantari* reunidos en el *Fiore* de Enzo Levi.

non solo garantisce l'autenticità del narrato [...] ma toglie anche al canterino il ruolo di "inventore" della storia, riducendolo a quello di portavoce della tradizione.¹²⁷

Todos los cantares hacen referencia a un público de escuchas, y en alguno de ellos su imagen será más completa que en otros. En el caso de *Il bel Gherardino*, el cantor, después de invocación, anuncia la materia narrativa dirigida a un público de escuchas a los que pretende agradar:

O Gesù Cristo, figliuol di Maria,
che pegli peccator pendesti in croce,
non seguitar la mia follia,
sed io inver' di te mai fui feroce:
concedi grazia nella mente mia,
favoreggiando me colla tua voce,
ch'io dica cosa ch'a te non offenda,
e questa gente volentier la 'ntenda.

Con ciò sia cosa che questo cantare
sia dei primi ch'io mai mettesi in rima,
però vo' far perfetto incominciare,
e ritornar al buon detto di prima,
sicch'a costor, che mi stanno a ascoltare,
piaccia e diletta dal piede alla cima:
però averete ad ascoltar memoria
ch'io vi farò d'una romana storia.

(I, 1-2)

En la *Spagna in rima*, el cantor pide ser escuchado con gusto y en paz por la gente que lo rodea:

Signori e buona gente, che audire
sète venuti innanzi al mio cospetto,
pregar ne vo' l'onnipotente Sire
che m'ascoltiate in pace con diletto;
ed io vi conterò in questo dire
del valoroso re magno e perfetto,
che per suo forza, senno e gran bontade
rinnalzò molto la Cristianitade.

(I, 1)

Más tarde, en el cantar XII de la *Spagna* el cantor hace una referencia más completa sobre el tipo de público que lo escucha: villanos y cortesanos, jóvenes y viejos, grandes y pequeños:

Or ascoltate, villani e cortesi,

¹²⁷ Cabani, *op. cit.*, p. 151.

mezani e vecchi, grandi e piccolini,
ch'intendo di mostrarvi per ragione
come fu morto il piccardo Sansone.
(XII, 2, 4-8)

En *Madonna Elena* el cantor abre su recitación con un apóstrofe directo a *cavallieri, donzelli e mercatanti* y los invita a acercarse y escuchar la hermosa historia de la emperatriz Elena:

Cavaliere e donzelli e mercatanti,
per cortesia venitemi ascoltare:
ch'io credo ben che Dio con tutti i santi
m'ha dato grazia di saper trovare;
e voi, signor, traetevi davanti,
ed io vi canterò un bel cantare,
e si dirò d'Eléna imperadrice
che fu piú bella che 'l cantar non dice.
(I, 1)

Con respecto a la historia que se narra, los *cantori* italianos casi nunca se reconocen como autores de éstas, pues se trata de obras anónimas; Antonio Pucci es de los pocos cantores que firma sus cantares. Así, por ejemplo, lo leemos al final de los 4 cantares que componen la *Reina d'Oriente*. En el primero, anunciando lo que se tratará en el segundo, se dice:

Nel secondo cantar si manifesta
come vi fu battaglia ismisurata,
e chi ne scampò allora in su quel tratto.
Antonio Pucci al vostro onor l'ha fatto.
(I, 50, vv. 4-8)

Al final del segundo cantar vuelve a decir a sus escuchas que Antonio lo compuso:

Nel terzo vi dirò come nel letto
la moglie molto lusingò il marito,
pognam che poco valse il lusingare.
Al vostro onore Antonio fe' 'l cantare.
(II, 50, vv. 4-8)

Cabani subraya que en la recitación canterina existe una clara distinción, fijada también a nivel formular, entre “autor” y “narrador”; el primero se identifica con la fuente escrita, y el segundo con el cantor mismo. Sin embargo, en algunas ocasiones el cantor dice trabajar con una fuente que en el caso de la materia épico-caballeresca es franco-veneta, a

la cual se atiende estrechamente, llegando incluso a operar como simple *traslatore* del original. En el caso de los cantares analizados, los cantores hacen referencia a sus fuentes también bajo fórmulas estereotipadas, del tipo: “la storia”, “le carte”, “come la storia pone”, “come il libro pone”, “come racconta il libro”, “com’io trovo scritto”, “secondo che nel libro tovato hoe”, “dice l’autore e il libro mi dimostra”, “come fanno menzion le carte”, “come parla la scrittura”, “secondo che la storia ne fa conto”, “secondo che raccontan le leggende”, “secondo che la storia parla e dice”, “per quel che ’l libro qui chiaro mi mostra”, “come dice il libro el vero”, “per quel ch’io sento e nel libro m’informo”, “Secondo che la storia mi ragiona”, “secondo mi conta l’autore”, “Secondo che la storia mi novella”; y una larga serie de variantes de estas fórmulas. Así, por ejemplo, en la *Spagna*, cuando el cantor narra la batalla en la que los cristianos conquistarán Lazera, hace referencia a un autor al que él se apega:

Dice l’autore che questo tormento
durò un’ora e mezo molto forte:
piovevan come grandine con vento
dardi, lance con sassi per tal sorte.
Bene dei nostri forse fur ducento
che ricevetton a quel punto morte.
Carlo con l’altra gente apresso viene
e col Dusnamo insieme se ritiene.
(VII, 16)

También en la *Spagna* el cantor hace referencia a una fuente escrita al hablar del número de los caballeros alemanes que traicionan a Carlomagno y abandonan el asedio de Pamplona:

Seimilia cinquecento scritti truovo,
furono quelli si partien dell’oste
col tradimento che fatto avien nuovo.
(IX, 43, vv. 1-3)

Es así que el papel del cantor se reduce a un simple portavoz de la fuente o de la tradición escrita, o bien, al de intérprete y ejecutador del espectáculo, siendo su tarea principal la de encontrar la mejor forma de exposición de la historia que tiene frente a sí. En palabras de Cabani, su habilidad ha de ser ésta:

selezionare e organizzare il materiale, decidere l’ordine di esposizione dei fatti, amplificare o sintetizzare le situazioni narrative, ripartire la storia in una serie di cantari dalla durata standard (fissata [...] in base alle potenzialità del narratore e alla capacità di ricezione del pubblico). In sostanza l’ideale della *brevitas* [...] e quello, apparentemente opposto, del *dir*

disteso [...], continuamente enunciati, sono il risultato effettivo della sua operazione di regia e acquistano il giusto significato solo in rapporto ad un testo base, ipotetico o reale, sul quale egli lavora.¹²⁸

Todo lo anterior concierne a las estrategias narrativas de los narradores de los cantares, o bien, a una de las funciones que éstos cumplen dentro de la narración: la función metanarrativa. Dicha función permite, como ya se dijo anteriormente, articular internamente el material narrativo, de la misma manera que sucede en las canciones de gesta: su apertura y conclusión, así como los cambios narrativos al interior de la historia. La narración *canterina* no presenta características distintas de la narración de las canciones de gesta. Dentro de ella existen dos tipos fundamentales de organización; el primero de ellos despliega una serie de fórmulas que permiten el cambio de un hilo narrativo a otro. El segundo lo constituyen las llamadas *formule presentative*, las cuales hacen un amplio uso de anticipaciones e intervenciones didascálicas propicias para subrayar el orden de la historia. Se trata de las prolepsis y analepsis ya estudiadas en las canciones de gesta. Dicha organización interna genera como resultado la técnica del *entrelacement*. Cabani afirma que esta forma de organización narrativa, que se encuentra ampliamente usada en los cantares épicos,

è insomma estranea all'epica primigenia (dove peraltro gli stessi interventi metanarrativi sono estremamente limitati) e la sua assunzione nell'ambito del cantare è dovuta certamente all'influsso del modello romanzesco (già operante nella tarda tradizione della *geste* e in fase franco-veneta).¹²⁹

4.7. Organización al inicio y al final de los cantares

a. Proemios

En general en todos los cantares, el cantor abre su recitación con un proemio propio de dichas composiciones y en éste se encuentra la acostumbrada invocación a Dios, a la Virgen, a Jesucristo o a algún santo, y en algunas ocasiones, en cantares tardíos, a Apolo. Las estrofas proemiales están construidas por núcleos formularios muy estables y representan segmentos fijos, materiales prefabricados del bagaje del cantor, y son aplicables a cualquier tipo de materia, pues son completamente independientes de ella.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 152.

¹²⁹ *Idem*.

Cabani dice que las invocaciones, así como todas las fórmulas de apertura, de interpelaciones al público, y las despedidas, pertenecen más al código social que al código textual. Su función representa una acción de advertencia y al mismo de tiempo de retraso con respecto a la apertura de la sesión de recitación: esto quiere decir que en un contexto original, en el ámbito de representación de la plaza, su papel era el de retrasar el inicio del espectáculo para dar el tiempo necesario a que el público se reuniera y se predispusiera a escuchar la historia que empezaba. Cuando estas fórmulas pierden su connotación práctica, juegan un papel meramente fático.¹³⁰

El proemio de los *Cantari di Carduino* se abre con una invocación religiosa relacionada con la adoración de los Reyes Magos al niño Jesús (octava I) y hace referencia a una realidad de fe, el de la Trinidad simbolizada por los dones de los Magos (octava II):

Guasparre e Marchionne e Baldasare,
che vi movesti infino d'oriente
per Gesue ch'era nato ritrovare;
dietro seguisti la stella lucente,
tanto che tutti e tre vi fè arivare
in Beliemme con vostra nobil gente,
dov'era nato i re del vero coro,
che gli oferesti incenso e mirra e oro.

Queste tre cose virtudiose tanto
significaron ch'era Trinitade,
Padre e Figliulo e Spirito Santo,
Iddio uscito per divinitade:
tre e due e uno si cuopron dell'amanto
della divina e somma podestade,
uno e due e tre sono uno Iddio;
creder si dè che di Dio Iddio uscito.

Per questo santo e perfetto oferere
che voi facesti a re de' re divino,
per grazia s'è vi diede a possedere
l'eterno regno il Padre signor f'ino.
(I, 1- 2- 3, vv. 1-4)

La conclusión del proemio expresa la petición de ayuda para que el desarrollo de la recitación tenga éxito, al mismo tiempo que anuncia el argumento:

Donami grazia sed e' t'è in piacere

¹³⁰ Cfr. Cabani p. 24.

ch'i' possa seguitar di Carduino,
qual fue al tempo del gran re Artue,
e udirete di lui gran virtùè.

(I, 3, vv. 5-8)

Las estrofas proemiales constituyen una especie de *cornice* de la historia que está dando inicio; dicho marco está constituido textualmente por tres elementos: el cantor que habla en primera persona y puede ser reconocido en los verbos: “Donami grazia...”, “ch'i' possa...”; el público para el que se canta se hace presente mediante el verbo “udirete” y finalmente la historia: “Ch'i' possa seguitar di Carduino/ qual fue al tempo del gran re Artue/ e udirete di lui gran virtùè”. El marco de la historia permanece abierto durante toda la narración, pero se cierra cuando el cantor concluye la sesión de recitación, es decir, en la estrofa dedicada al *congedo*.

b. Despedidas

Con respecto a la conclusión de la comunicación, el *congedo*, ésta estaba dictada por las exigencias prácticas y contextuales de la recitación y tendía a imponerse de manera muy casual, determinando bruscas interrupciones. La interrupción imprevista es justificada mediante la excusa del cansancio, de la sed, o del impedir que el canto fastidie al auditorio y se presenta con un brusco retorno al presente de la enunciación. En la *Spagna* la narración se interrumpe en alguna ocasión por la sed del cantor. Éste se dirige al auditorio de la siguiente manera:

Signori, i' vo finir questo cantare
e gire a bere e rinfrescarmi alquanto;
e voi, se sète stanchi d'ascoltare,
potete riposare un poco intanto;
e poi seguiterò al mio tornare
la storia bella nel settimo canto,
sì come Carlo Man Lazera prese.
Iddio di gloria sia a vostre difese.

(VI, 46, vv. 1-4).

El motivo del cansancio tanto del cantor como del público lo encontraremos usado ampliamente más tarde en los grandes poemas caballerescos; ello representa en sí una especie de honor a la larga tradición de recitación pública.

Otro motivo para interrumpir la narración es evitar que el canto sea pesado para quien lo escucha y para quien lo dice; es por ello que el cantor de los *Cantari del falso*

scudo decide interrumpir su canto:

Tornaro alla città con allegrezza,
con tanta festa ch'i' nol potrei dire.
Signori, il troppo cantare è gravezza
a cchi canta e a cchi lo sta a udire;
o buona gente, Iddio vi dia ricchezza
che voi possiate sempre mai godere.
Al vostro onore el mio cantar è detto:
Dio vi dia pace con vita e ddiletto.
(II, 40)

Esto mismo hace el intérprete de la *Spagna*, interrumpe un hilo narrativo porque quiere evitar que el público se sienta triste ante el renovamiento del llanto de los caballeros cristianos por la muerte de Orlando:

Fece Ansuigi allora un gran lamento:
per tutto il campo se rinovò el pianto;
ma per non fare a voi rincrescimento
del pianger più non vo' seguire el canto;
ma diremo che senza restamento
andò Ansuigi all'imperador santo.
(XXXVII, 35, vv.1-6)

Originariamente y en un contexto real de recitación, la conclusión de cada cantar estaba determinada en realidad por la duración de la sesión de recitación que tenía un esquema preestablecido de 40 a 70 octavas, de manera que aun cuando se presentara arbitrariamente con respecto a los tiempos internos de la historia, la conclusión debía respetar ese parámetro. En conclusión, las fórmulas de apertura y cierre marcan las partes de la historia, las dividen entre sí.

4.8. Las funciones metanarrativa, comunicativa e ideológica en los cantares italianos

En capítulos anteriores se dio cuenta de las estrategias narrativas utilizadas por los juglares de los cantares de gesta y de las obras que forman parte del ciclo artúrico conocido como la *Vulgata*. Las tres funciones que son empleadas principalmente por el juglar son la metanarrativa, comunicativa e ideológica; estas mismas serán usadas por el narrador de los cantares italianos para dar vida al espectáculo que se pone en marcha en cada sesión de recitación. Las funciones pueden reconocerse mediante una serie de fórmulas preestablecidas. En los cantares italianos el cantor, así como el juglar de las canciones de

gesta, hace referencia al procedimiento narrativo con el que va organizando los hilos que componen su obra: prolepsis al interior y al finalizar el primer cantar, o bien el segundo, dependiendo del número de cantares en los que está compuesta cada obra; analepsis, resúmenes, alternancia de hilos narrativos, son algunas de dichas estrategias narrativas. Lo anterior se lleva a cabo mediante el uso de fórmulas, y éstas, en particular, pueden ser clasificadas como metanarrativas, pues hacen referencias al proceder narrativo del intérprete.

Anteriormente se había señalado, siguiendo las observaciones de Rychner, que dentro de la función metanarrativa existe una serie de fórmulas que el estudioso llama “rappels de situation” cuya función principal era la de refrescarle la memoria al círculo de escuchas; sin embargo, no eran muy frecuentes en cantares breves, aquellos que contienen solamente entre 1800 o 2000 versos y que en consecuencia podían ser recitados completamente en una sola sesión de aproximadamente dos horas.

4.8.1 Función metanarrativa: prolepsis y analepsis al interior de los cantares

Como se dijo, el material narrativo de las canciones de gesta está organizado con base en analepsis y prolepsis; éstas son introducidas mediante una serie de fórmulas metanarrativas por parte del juglar. Las analepsis y prolepsis son casi siempre introducidas en los cantares italianos por fórmulas del tipo: “io vi dissi”, “io vi lasciai”; las prolepsis, por su parte, son introducidas con “di lui dirovi” y sus variantes.

En el caso de las prolepsis dentro de los cantares, podemos mencionar un ejemplo extraído de los *Cantari di Carduino*. Este pasaje se refiere al momento en el que, después de haber pasado la noche colgado en la habitación de la duquesa del castillo encantado, el héroe se dirige junto con la *dama vermiglia* y el enano sabio a liberar la ciudad encantada; en el camino encuentran a un personaje desconocido que es introducido de la siguiente manera:

E con pensieri s'ì ssi dipartiro,
subitamente si misson per via:
inverso Città Incantata se ne giro,
tutti tre costoro in compagnia.
E Carduino s'ì fec'è rimiro
e vide un cavaliere che venia
inverso loro; e costui chi egli era
di lui diròvi tutta la maniera.

(II, 20)

La prolepsis que anuncia que el narrador revelará la identidad del personaje se cumple inmediatamente en la octava 21 con una analepsis que hace referencia a la información mencionada en I, 4-5:

La storia mi dimostra e 'l dir palese
ch'el grande re Artù corte tenea
in Camellotto nel nobil paese,
con seco avea la nobil baronia.
Ma uno baron ch'era molto cortese,
di senno pieno e di gran gagliardia,
per senno suo e ch'era dato d'alto afare,
per tutto il mondo si facè ricordare.

E per lo senno che costui avea
lo re gli diede tutto il suo segreto,
molto l'amava e gran ben gli volea
e sempre seco sel tenea a cheto;
ond'è che certi della baronia
grande astio gli portavan nel segreto.
Per l'astio che portavano al barone,
un dì l'ucison con gran tradigione.

(I, 4-5)

Las dos octavas contienen el tema de la envidia de los nobles hacia el caballero sabio, valiente y honorable, motivo por el cual es muerto. El nombre del caballero no se revela en ellas, pero en I, 6 el narrador dice que el personaje en cuestión es el padre de Carduino. La información contenida en estas dos octavas constituye en sí una especie de analepsis externa a la narración que está dando inicio. En II, 21, la octava siguiente a la que mencionamos, el cantor, mediante una analepsis interna, que recuerda implícitamente la información de I, 4-5, declara a su público la identidad del asesino del padre de Carduino:

Agueriesse sì era chiamato,
era fratello di messer Galvano;
questi fu quegli che fue sì spietato
che 'l tradimento si fè sì villano,
che il capone mandò avolenato,
onde morinne Dondinel sovrano,
il qual fue padre di questo Carduino:
riscontrato si sono in sul cammino.

(II. 21)

La analepsis agrega información a I, 4-5 y con ella se tiene el panorama completo sobre el

padre de Carduino, el nombre y la forma en que murió; por otro lado, se revela también la identidad y origen del asesino: Agueriesse, hermano de Galvano.

En el caso de los cantares del *Quattrocento*, principalmente los de materia carolingia (la que será la preferida de los grandes poetas del '500), hay una proliferación de prolepsis y analepsis. Debido a que son obras compuestas de varios cantares y que tienden más bien a configurarse como poemas caballerescos, la organización del material narrativo requiere de dichas estrategias.

a. La prolepsis a final del cantar

Con respecto a las prolepsis, éstas se presentan principalmente al finalizar cada uno de los cantares. Al cerrar el canto se anuncia regularmente la continuación de la historia y al retomarla se utilizan fórmulas que unen el final del canto anterior con el que está iniciando. Las funciones de estas fórmulas son generar una dinámica interna en la narración, trabajar con la curiosidad del público, incitarlo a querer conocer la continuación de la narración, y finalmente cumplen una tarea informativa; éste es en sí el mismo mecanismo que usan los juglares de la canción de gesta. Las fórmulas que introducen las prolepsis son del tipo: “Nell’altro dir dirò la diceria”, “Nell’altro canto, signor, canteremo”, etc. En la *Spagna* se encuentra la siguiente prolepsis al finalizar el segundo cantar:

Armossi Astolfo e poi montò a cavallo:
uscì del padiglione alla foresta;
e tutta l’oste stava a riguardallo,
tanto pareva di magna podesta.
Or lasserollo armato in tale stallo
e nell’altro cantar, sanza più resta,
raconterò come fu abbattuto.
Sempre sia il vero Dio in nostro aiuto.
(II, 48)

La interrupción de la narración congela la acción del personaje, en este caso la de Astolfo, y se tiene la impresión de que el narrador deja estático al personaje permitiéndole continuar su acción hasta que sea retomada su historia. De este tipo de preanuncios harán un amplio uso los autores de los grandes poemas caballerescos italianos, pero es principalmente Ariosto quien sistematizará este tipo de interrupciones con preanuncios, pues las utilizará también al interior de los cantos y en las octavas dedicadas al *congedo* en

45 de los 46 cantos que componen el *Furioso*.

En algunas ocasiones la interrupción contiene una prolepsis que sirve para anunciar de forma más detallada lo que sucederá en el siguiente cantar. Es el caso del primero de los *Cantari del falso scudo*:

Or chi vedesse la gran crudeltade
che ffero i cavalier quanto il pigliaro,
e 'l grande pianto a lla grande pietade
che ffece i rre e' suoi quando il guardaro.
Nell'altro vi dirò le cose lade,
lo strazio che ffecono al baron caro
e come presi fur tutti e il loro scampo.
Dio vi difenda da mortal inciampo.
(I, 40)

En este final de cantar se dan a conocer al escucha las acciones más importantes del segundo cantar: la captura de Lanzarote, el sufrimiento al que lo somete el caballero del falso escudo, la captura de todos los caballeros de la corte y su liberación. La intención principal de esta prolepsis es crear suspenso en los escuchas, hacer que quieran escuchar la continuación de la historia, de la misma manera que lo hacía el juglar de la canción de gesta.

b. El resumen canterino

Otra de las estrategias narrativas de los cantores son los resúmenes al inicio de cada cantar. Su presencia retarda la continuación de la narración y así se evita entrar de lleno en ella, pero la función principal de éstos es que permiten refrescar la memoria al escucha. Cabani llama las estrofas que contienen dichos resúmenes “zona d’attesa”.¹³¹ Las fórmulas que introducen los resúmenes son “Signori, io dissi nel cantare primiero”, “Signori, io dissi nell’altro cantar”; “Io vi contai, signor, nell’altro canto”; “I’ vi lascia...”, “Or ritorniamo...”, etc.

Los ejemplos son numerosos; al finalizar el primero de los *Cantari di Carduino* se presenta en la corte de Arturo la *donzella vermiglia*, acompañada de un enano, para pedirle ayuda, pues su ciudad está bajo un hechizo que tiene a sus habitantes en un gran tormento:

“Die ti mantenga, re degli altri stati,

¹³¹ Cabani, *op. cit.*, p. 162.

misericordia ti voglio adimandare
de' be' paesi che son disertati.
I' so ch'avete udito ricordare
della Cità Incantata e della gente
la qual vive in tormento sì dolente.

E vo' sapete ben, gentil messere,
che lla Città Incantata per certanza,
ell'è pur vostra e, dovete sapere,
sempre servito sì v'à per certanza.
Mandavi tosto un buon cavaliere,
che sia ardito e sie pieno di possanza,
che lla difenda da que' che ll'a incantata,
ch'à tanta gente isperta e disertata.
(I, 34 vv 3-8; 35)

El primer cantar se cierra con la petición de ayuda de la *donzella vermiglia*, sin que se presente una fórmula de *congedo*. En la segunda octava del canto II, después de la invocación, el cantor retoma la narración de la siguiente manera:

I' vi lasciai del barone posente
Carduino, a.re apresentossi:
maravigliare e' fè tutta gente
quando a mensa a mangiar trovossi;
e dissi della donzella piacente
col nano sagio, ognuno inginochiosi.
(II, 2 vv. 1-6)

La octava anterior tiene la función de resumir hechos más próximos y en orden de sucesión a la interrupción de la narración en el canto precedente: la llegada de Carduino a la corte de Arturo, la maravilla que causó en todos los presentes por su gran apetito, y la llegada de la *donzella vermiglia*, acompañada del enano sabio; el resumen constituye en sí la misma estrategia narrativa que los juglares usaban para que el público distraído recordara ciertos aspectos de la narración. En el caso de los cantares, parece inútil dicho recordatorio pues se trata de narraciones muy breves, sin embargo, su presencia muestra la preocupación del cantor frente a las circunstancias de ejecución de su canto: la recitación pública.

Otro ejemplo nos lo ofrece *Il bel Gherardino*: al iniciar el segundo cantar y después de la petición de ayuda, el cantor presenta el resumen del primero de ellos:

Nell'altro cantar sapete ch'io dissi
Come a la madre manifestó il guanto

E come la suo gente dipartissi
E rimasono in tormento ed in pianto;
(II, 3, vv. 1-4)

El cantor interrumpió su sesión de recitación en el momento en el que Gherardino revela a su madre el motivo por el cual posee tanta riqueza; esto provoca la desaparición del guante mágico y en consecuencia de las riquezas. Gherardino, desconsolado, parte con su escudero Marco, y así se cierra el primer cantar, con el dolor y el llanto de los personajes.

Otro ejemplo de esta estrategia narrativa se encuentra en *Liombruno* donde el cantor resume *di punto in punto* todo lo narrado en el primer cantar:

Signori, io dissi nell'altra rima
come Liombruno del demonio scampòe;
di punto in punto vi contai da prima,
con grande onore al padre ritorndè;
e sí vi dissi, come il libro stima,
come madonna Aquilina il lasciòe
e non gli lasciò arme né cavallo,
e come si scontrò in un gran fallo.
(II, 2)

Como se observa, al inicio del segundo cantar, después de la invocación, se encuentra un resumen de los hechos narrados en el primero. En el caso de *La reina d'Oriente* (cantar que no es anónimo, como se ha visto, sino que su autor revela en varios momentos llamarse Antonio Pucci), el resumen se presenta en tres ocasiones, dado que es un cantar compuesto de 4 cantos. En el primer resumen, a inicio de segundo cantar, el autor dice:

Io vi contai come lo 'mperadore
in camera era con quella reina;
e come alla sua gente con dolore
le donne turchie daban disciplina;
e come come quella donna di valore
la 'mperadrice ucisse la mattina:
(II, 2 vv. 1-6)

El segundo resumen, a inicio del tercer cantar, se presenta de la siguiente manera:

Signori, i' dissi nel cantar secondo
come lo re si mosse d'Oriente:
or mi convien seguir come giocondo
a Roma giunse con tutta sua gente
(III, 2, vv. 1-4)

El resumen en sí se refiere a la última parte del cantar segundo en donde se narra la partida del rey, que en realidad es una reina, disfrazada de hombre, hacia Roma para ir a casarse con la hija del emperador.¹³² En el tercer resumen se lee lo siguiente:

Io vi contai, signori e buona gente,
siccome nella ròcca della Spina
smenato fu 'l re d'Oriente
da quella potentissima reina.
(IV, 2, vv. 1-4)

Una vez más, el resumen sólo incluye los hechos narrados al final, no en todo el cantar tercero.

En el caso de la *Donna del Vergiù*, el cantor finaliza el cantar, compuesto de sólo 69 octavas, con un resumen sobre todo lo narrado: la trágica historia de los amantes Messer Guglielmo y la Donna del Vergiù, quienes mueren a causa de las insidias de una duquesa despechada, que al verse rechazada por Guglielmo, decide acusarlo con su marido de haberla seducido. Sus insidias son ignoradas por su marido el duque. Sin embargo, ella provoca al final la muerte de los amantes al hacer que Guglielmo confiese públicamente que ama a la Donna del Vergiù, aspecto que debía permanecer oculto. En el cantar se narra también la venganza del duque sobre su mujer para hacer justicia a los amantes.

Signori, avete udito il gran dannaggio,
ch'avvenne a due amanti per malizia
della duchessa, ben che 'l duca saggio,
com'io v'ho detto, ne fe' gran giustizia,
onde poi si dispuose a far passaggio
sopra de' saracin, per gran niquizia;
là ne morí poi in servizio di Dio.
Al vostro onor compiuto è il cantar mio!
(I, 69)

Este tipo de resumen se encuentra también en el cantar titulado *Istoria di tre giovani disperati e di tre fate*; el cantor hace un recuento de los hechos narrados en los dos cantares en la última octava, y con ello cierra su recitación:

Però non si vorrebbe alcun gabbare.
costei ingannò Biagio, com'è detto;

¹³² Como se ve, reyes reinas y emperadores siguen protagonizando estas narraciones, sin la menor relación con la realidad. En este cuento, la reina disfrazada sí se casa con la princesa; después de un periodo matrimonial obviamente casto, obtiene del Cielo transformarse en hombre e iniciar su dinastía.

ma Biagio seppe ivi sí ben fare,
che gabbò lei, come fosse un valletto.
E' però non si vuol d'alcun fidare,
come si vede di molti l'effetto,
che si son molti di qualcun fidati,
sí che dipoi son rimasti ingannati.

Se costei tolse a Biagio quel suo corno,
prima gli tolse la borsa e 'l tappeto,
e fecel disperato andare a torno.
Ma quella fata gli die' quel segreto,
gli fe' trovar que' fichi a tal soggiorno;
intese il fatto ben, come discreto.
A dir la verità qui, ch'ognun loda,
a lei rimase duo palmi di coda!

(II, 49-50)

Dicho resumen muestra el camino que el personaje tuvo que recorrer para que pudiera recuperar los objetos mágicos y vengarse, como se ha dicho, de la reina al dejarle *i duo palmi di coda*.

En la *Spagna* se presentará al inicio de cada uno de los cantares un resumen de los hechos narrados en el cantar anterior. Se trata de 40 resúmenes que forman parte de la estrategia narrativa de los cantares. Ahora bien, los resúmenes, además de volverse un elemento tradicional y típico de estas narraciones, cobrarán una importancia mayúscula en obras como los poemas caballerescos del Renacimiento, debido a lo complejo de su estructura narrativa y a la proliferación de historias e hilos narrativos.

c. Los cambios de un hilo narrativo a otro

Una de las características principales de los cambios de un hilo narrativo a otro en los cantares es su naturaleza ficticia; las fórmulas del tipo “Or lasciàn” con sus variantes, y “Or torniamo-diciamo” se reducen a ser un simple formulismo, pues no reflejan un verdadero cambio de objetivo al interior del relato, que en muchas ocasiones tiene una naturaleza lineal y unidimensional. Su presencia dentro de la historia se da de forma imprevista, y en este sentido, el cantor recurre a ello con el fin de crear suspenso. La fórmula “Or lasciamo” señala el abandono de un tema secundario más que el desplazamiento hacia otro objetivo narrativo; por ello Cabani dice que la fórmula implica más bien el truncamiento de un episodio irrelevante y no un cambio de objetivo real. Una de las motivaciones más frecuentes que justifican el cambio de hilo narrativo es el principio de la *brevitas*. Cualquier

tardanza en los detalles, cualquier descripción demasiado larga se percibe como una digresión que debe ser evitada, y por ello se recurre a la fórmula de cambio de hilo narrativo. Un ejemplo lo encontramos en la *Spagna*:

Già era il sol nell'oriente sparto
quando nostri Cristiani s'attendaro:
il campo riluceva tutto quanto
delle arme e delle insegne che arrecaro;
Non si potrebbe dire il terzo tanto,
che avea in quel campo nobile riparo.
Lasciamo quel che di Roma ha corona
e diciam del signor di Pampalona.
(IX, 3)

Otro ejemplo de cambio de hilo narrativo de la *Spagna* se encuentra en el cantar XL:

Signori, a racontare e duri pianti,
che allor faceva la gente francesca,
non furo in Troia lamenti cotanti
quando la prese la gente greghesca.
Non lascio per fatica ch' i' nol canti,
ma perché 'l troppo dir non vi rinresca,
ora fo qui di tal lamento posa
e dirò d'Aldabella dolorosa.
(XL, 9)

En tales casos las fórmulas cumplen más bien una función didascálica y de simplificación de la trama.

Otro de los usos de los desplazamientos narrativos es evidenciar la construcción de la historia: la simultaneidad de dos eventos o de otro tipo de relaciones existente entre ellos. En este sentido Cabani dice que en una narración lineal como es la del cantar, la cual procede por yuxtaposición de elementos o bien por relaciones de tipo opuesto, las fórmulas de cambio de objetivo narrativo terminan por marcar la dinámica misma de la historia, subrayando pasajes y oposiciones ya existentes, más que instituir relaciones entre las partes. Este tipo de cambio de hilo narrativo es el que se funda en la alternancia de personajes, muy frecuentemente antagonistas.

El alternarse de los objetivos narrativos puede estar marcado por una indicación geográfica la cual subraya el cambio del lugar de la acción; éste es el caso de los dos únicos cambios existentes en los *Cantares del falso scudo*. El cambio funciona de la siguiente

manera: la corte de Arturo es puesta en grave peligro, pues un caballero misterioso, mandado por su madre a castigar a los adúlteros Ginebra, Lanzarote, Tristán e Isolda, ha hecho prisioneros a los mejores caballeros reunidos en Camelot, incluidos los reyes Arturo y Marco. Ninguno de los grandes caballeros pudo derrotar al misterioso personaje del escudo encantado; los caballeros deberán morir colgados, decapitados y quemados. Cuando todo está listo para iniciar el castigo, el cantor suspende el relato diciendo:

Alle tre volte d'un sonar d'un corno,
dovea ciascuno de' re perder la testa,
e lle reine il fuoco aver dintorno,
e' cavalier le pinte corubesta.

(II, 23, vv 1-4)

Los cuatro primeros versos de la octava marcan el punto culminante del suspenso: al sonar del corno por tres veces, el castigo daría inicio; sin embargo, justo en este momento de mayor tensión narrativa, el cantor decide interrumpir las acciones y opta por un desplazamiento de objetivo:

Signori e buona gente, i' vi ritorno
di Galasso ch'era in quella foresta,
che serviva a Dio Padre benedetto:
un angelo venne a lui e àgli detto.

(II, 23, vv 5-8)

El desplazamiento de la escena a otro lugar del bosque y la introducción de un nuevo personaje, Galasso, se presenta como una especie de alternancia geográfica entre los dos hilos narrativos. Los dos suceden en el bosque, pero en dos lugares distintos de éste; el cambio de objetivo aquí es imprescindible porque introduce en la narración a Galasso quien liberará a los personajes del poder del caballero del *Falso scudo*. Por otro lado, es necesario señalar que el cantor nunca pondrá más de dos hilos narrativos en escena, de forma que pasa de uno a otro aprovechando la relación objetiva que los une. Así, el narrador del cantar del *Falso scudo* regresa a la escena del suplicio muy pronto. Una vez que Galasso es informado por un ángel sobre la grave situación en la que se encuentran los nobles, y que éste se arma para ir a liberarlos, el narrador dice:

Torniamo al cavalier del falso scudo
ch'era contra' baron cotanto crudo,

che aveva già una volta suonato
(II, 26, vv. 7-8; 27, v. 1)

Como era previsible, el héroe liberará a los ilustres personajes de la pena de muerte, y es así que vemos en la escena final la confluencia de esos dos hilos narrativos.

Un ejemplo más de este mecanismo narrativo lo encontramos en *Gibello*, cantar en el que el protagonista que va en busca de su origen –pues al nacer tuvo que ser alejado de la corte de su padre porque su vida corría peligro– debe enfrentar una serie de pruebas y combates de los que siempre sale victorioso; sin embargo, es hecho prisionero por un “duca crudo e strano” vasallo del rey Tarsiano, que es el padre de Gibello. Todo lo anterior se narra en el primer cantar, mientras el segundo, que no contiene la acostumbrada invocación, se abre con un cambio de hilo narrativo:

Noi lascerem Gibello in Serpentina
imprigionato, secondo la storia,
e direm della madre sua reina
e del re Trasian, c’ha gran vittoria,
ch’ebbor consiglio tale una mattina,
dar moglie all’altro figlio con gran gloria.
E per consiglio eletta fu in esposa,
se ’n piacer gli è, la pulzella Argogliosa.
(II, 41)

El cambio narrativo en sí muestra un cambio de situación geográfica, y se abandona la historia de Gibello, encadenado, para trasladarse a la corte del rey Tarsiano. Esta interrupción se presenta en un momento de tensión narrativa, pues se abandona al héroe en condiciones extremas, prisionero a causa de los celos del duque.

Otro tipo de cambio de objetivo narrativo es el que se coloca en un momento de vacío narrativo: por ejemplo, en la *Spagna* el narrador deja a Orlando cabalgando toda la noche hasta el día siguiente, pues sabe que nada esencial sucederá durante este tiempo:

Or lasciamo qui Orlando cavalcare
la notte infin che ’l dì fu rischiarato:
a Carlo Mano voglio ritornare.
(XIV, 33)

Otro de los motivos de desplazamiento es el estado de éxtasis o de enajenamiento de un personaje, o bien un momento de pausa representado por la noche, el reposo, la comida y otras situaciones rituales.

En la *Spagna* se asiste a una mayor presencia de alternancia de los hilos narrativos, y la estrategia narrativa cobra un mayor sentido que la que se observa en los cantares cortos, pues la obra está compuesta de 40 cantares en los que se narran hechos de armas que ocurren en diferentes espacios geográficos: París, Zaragoza, Pamplona, Lamecche, Soria, Jerusalén, Stella, etc. Todos estos espacios son cubiertos narrativamente por medio de la suspensión de una historia para retomar otra que ya fue interrumpida previamente. Así, por ejemplo, en los cantares XVII, XVIII y XIX se da una mayor presencia de dicha estrategia narrativa porque existen tres historias que deben ser narradas: Orlando en Lamecche que derrota a Machidante, el cual huye a Jerusalén donde va a ser perseguido por el ejército del Sultán; por otro lado, Carlomagno que en Pamplona pide a Ugon, primo de Orlando, que emprenda la búsqueda de este último; y finalmente, Jerusalén donde confluyen los hilos narrativos de Orlando, Ugon y Machidante.

La relación de estas tres historias se presenta de la siguiente manera. Orlando abandona el campo de batalla en Pamplona por la ofensa que recibió de Carlomagno: una bofetada injusta en presencia de los demás caballeros. Su error por el mundo lo lleva a Soria en donde tendrá que enfrentarse a una búsqueda de trabajo como guerrero bajo una falsa identidad. En Soria se convierte en jefe de las tropas del Sultán las cuales deben iniciar una guerra contra Amostante, a quien el Sultán ha negado la mano de su hija. Después de la derrota de Machidante y de la muerte del viejo Amostante, hay un cambio de hilo narrativo hacia Jerusalén para narrar los lamentos de Polinor, hermano del ya muerto Amostante. Una vez que se narra el dolor del sarraceno, el narrador decide interrumpir este hilo narrativo:

Lasciamo star Polinor doloroso
e torniamo a Lamecche, al conte Orlando,
ed al Soldan che sta malinconoso,
di Polinor la grande oste aspettando.
(XVII, 11, vv. 4-8)

Lamecche es escenario del asedio de Machidante: una nueva batalla se debe combatir para liberar la ciudad. Orlando seguirá cumpliendo la función de capitán del Sultán; en la batalla mata a Polinor, pone en fuga a Machidante y recobra la tranquilidad de la ciudad. En este punto, el foco narrativo se desplaza hacia Pamplona donde se encuentra Carlomagno:

Lasciamo Orlando qui, la franca lancia,
che la guardia faceva sera e mattina,
e ritorniamo a Carlo, re di Francia,
ed a sua donna, la gentil reina,
che seppe come ha dato nella guancia
al conte Orlando per cotal dottrina,
e come egli era dell'oste partito,
e non sapieno in che parte sia gito.
(XVIII, 37)

El hilo narrativo que involucra a Carlomagno narra el inicio de la búsqueda de Orlando por parte de Ugon y Ugieri quienes abandonan el asedio en Pamplona. Este hilo narrativo confluirá con el de Orlando en Jerusalén donde los tres caballeros lucharán contra Machidante.

Se ha analizado que este mecanismo narrativo se presenta en la canción de gesta y en las obras del ciclo de la *Vulgata*; sin embargo, las diferencias de uso son marcadas en cada una de las tradiciones literarias. Cabani dice con respecto a estas diferencias:

Rispetto alla tradizione della *geste*, che ignora ogni complicazione strutturale e usa i non frequenti interventi metanarrativi in funzione didascalica, nel cantare si assiste ad un incremento delle formule di trapasso [...]. Ma, ancora una volta, si tratta più della sovrapposizione e dell'applicazione passiva di una tecnica di altra origine (romanzesca nel caso specifico) ridotta alla sua essenza formulare, che dell'uso consapevole di un nuovo artificio. La meccanicità è evidente non solo nella fissità delle formule, ma anche nella tendenza ad accumularle in certi luoghi del testo.¹³³

Si bien Cabani habla de una mecanicidad de la estrategia narrativa, podemos observar que ya en obras como la *Spagna*, a mitad del camino entre cantares cantados para ser oídos y poema caballeresco escrito para ser leído, su presencia permitirá que el material narrativo dé vida una obra más compleja que los cantares compuestos de dos cantos. Este mecanismo narrativo cobrará una importancia fundamental en obras como el *Furioso* en el que la proliferación de personajes, historias y espacios geográficos requiere de un constante truncamiento de los hilos narrativos. En la obra ariostesca se convertirá además en uno de los principios de la poética ariostesca: la del movimiento incansable.

4.8.2. Función comunicativa

Como todo espectáculo en vivo, la recitación canterina necesitaba del establecimiento de un diálogo entre el cantor y su público. Esta comunicación tiene varias funciones, pero la

¹³³ Cabani, *op. cit.*, p. 179.

principal era la de divertir y *dare solazzo* a quien decidía formar parte del círculo de escuchas. Otras de las funciones de esta especie de diálogo entre el cantor y el público era darle la bienvenida a los presentes, prometerles que escucharían historias maravillosas, legendarias y jamás narradas, involucrarlos en la construcción y estructuración del material narrativo, pedirles silencio, pedirles dinero por lo que estaban escuchando, disculparse por la interrupción de la narración, despedirse de ellos y prometerles que la historia continuaría en la siguiente sesión de recitación, etc; éstos son algunos de los motivos por los que el cantor, intérprete de los cantares, establece una comunicación, que en algunos casos es constante mientras que en otros tiende a estar menos presente.

Dicha comunicación se presenta mediante fórmulas de tipo: “com’ io vi dico”, “come io vi dirò”, “io vi lasciai” “odi”, “come udite”, “di lui dirovi tutta la maniera”, “com’io vi dissi”, “siccome udir potete”, etc. Muchas de estas fórmulas permiten que el cantor informe de la estructuración de su materia, es decir, tienen un valor metanarrativo. En otras ocasiones son intervenciones que cumplen una función fática, es decir, entablan el contacto con el público y al mismo tiempo revelan la necesidad del cantor de restablecer continuamente la comunicación con los escuchas, y esto le permite asegurarse de que lo que está narrando es comprendido sin ninguna dificultad, y que los asistentes no se pierdan en la narración.

En los cantares breves son pocos los momentos en los que el cantor rompe la ficción narrativa para dirigirse a su público. En otras ocasiones este contacto se presenta sólo en la apertura y al finalizar el cantar. Al parecer en estas obras compuestas de dos o tres cantares, la alusión a la presencia de un círculo de escuchas tiende a desaparecer, y se presenta muy esporádicamente. Así, por ejemplo, en *Istoria di tre giovani disperati e di tre fate*, el cantor, en el momento en el que la reina ambiciosa está mostrando los objetos robados a Biagio, rompe la ficción narrativa para hacer contacto con el público y lo llama “auditor mio discreto”:

La prima cosa, distese il tappeto,
che tolse a Biagio, in mezzo del solaio.
Biagio stava a veder e stava cheto.
Prima n’avea sottomesso un vaio
e molte gioie, auditor mio discreto,
che valean quelle cose un gran denaio;
e poi vi misse, senza far soggiorno,
quella borsa di Biagio ed anco il corno.

(II, 40)

Ahora bien, en la *Spagna* la comunicación entre el narrador y el auditorio se presenta de manera distinta, pues las interpelaciones que el intérprete hace a sus escuchas son constantes; en varias ocasiones pide ser escuchado en paz, es decir con atención, sin que los escuchas hagan otra cosa: “Voi, signori, ch’udir sète condutti, /che m’ascoltiate in pace, priego tutti” (XXIII, 1, vv. 7-8). Así se lee en la octava proemial del sexto cantar:

Voi, buona gente, se volete odire,
in pace tutti vi state a sedere,
ed io vi credo la storia seguire,
se Gesù Cristo mi darà il potere.
Signori, io vi lasciai nell’altro detto,
sì come morto fu il baron perfetto.

(VI, 2, vv. 3-8)

También el cantor de *Istoria di tre giovani disperati e di tre fate* pide al iniciar su recitación que el público lo escuche con atención:

Dapoi che siete venuti a ascoltare,
io vi vo’ dire una bella novella;
istate tutti attenti al mio parlare,
ché so ch’a tutti la vi parrà bella.

(I, 2, vv. 4-8)

Algunas veces la comunicación se presenta sin un motivo específico, se da de forma imprevista cuando el cantor rompe la ficción narrativa y se dirige a los señores que lo escuchan. Un ejemplo de estas inesperadas rupturas de la ficción se encuentra en la *Spagna* cuando se narra la llegada de los embajadores de Marsilio a la ciudad de Stella donde se encuentra Carlomagno:

In pochi giorni sappiate, signori,
arivaron dov’era Carlo e Orlando
dintorno della Stella a ta’ tenori.

(XXIX, 5, vv. 3-5)

Y más tarde, cuando los embajadores deben expresar ante Carlomagno el mensaje de Marsilio, el narrador dice a sus escuchas:

Or udirete bella imbasciarìa
che fu disposta da que’ imbasciadori
dinanzi a Carlo e alla sua baronia
da que’ Pagani falsi traditori.

Re Bianciardin, falsa persona e ria,
davanti fassi dicendo: –Signori,
noi siam mandati da Marsilione
davanti a Carlo, de' Cristian campione.
(XXXIX, 7)

4.8.3. Función ideológica

Con respecto a la función ideológica que cumplían los juglares en la canción de gesta, es decir una actitud valorativa de las acciones de los héroes y de ciertos aspectos de la narración, en los cantares italianos vemos que está casi ausente, sin embargo, se presenta mediante la ruptura de la ficción narrativa con las que el cantor o el narrador hace comentarios a través de exclamaciones, o bien, de preguntas retóricas. Lo anterior está relacionado casi siempre con el aspecto hiperbólico de las acciones de los héroes, de las características extraordinarias de ciertos objetos, de la belleza de las doncellas, etc. Las exclamaciones y preguntas retóricas contribuyen de manera importante a subrayar que la recitación del cantor era un espectáculo. Cabani dice con respecto a ello:

In effetti la narrazione canterina, pur mirando all'assolutizzazione e all'iperbolizzazione dei suoi oggetti, non lascia ampio spazio a descrizioni "celebrative" o "vituperative", ma tende all'effetto immediato. Questo perché, dato come scontato che tutto ciò di cui si sta trattando è fuori del comune, l'importante è non inceppare il processo narrativo.¹³⁴

La valoración de las acciones de los héroes o las acciones en sí mismas son presentadas de manera extremadamente sintética; así por ejemplo cuando el cantor hace una invitación al público para que experimente sorpresa ante acontecimientos maravillosos, la valoración de los hechos la hace mediante exclamaciones. En *I cantari di Carduino*, el héroe debe besar en la boca a una serpiente, que a raíz del beso (pero Carduino no lo sabe) se convertirá en una hermosa doncella; ante el beso, el cantor exclama:

Odi quie che nn'avien come la toca.

Deh, odi quie una nuova novella
che come quella serpe fu basciata
ella sì diventò una donzella,
legiadra e adorna e tutta angelicata;
del paradiso uscita pare' ella,
d'ogni bellezza ell'era adornata.
E draghi e lions e serpenti

¹³⁴ Cabani, *op. cit.*, p. 212.

Diventâr come prima, che eran genti.
(II, 63, v. 8; 64)

La culminación de la prueba se presenta mediante una intervención del cantor que invita a su público a sorprenderse con él por lo extraordinario de lo que enseguida escuchará, y le dice: “escucha lo que sucede al momento en que la toca”; la exclamación del primer verso de la octava 64, que en general introduce una plegaria o antecede la expresión de un deseo, el “Deh” subraya la invitación al público para que se sorprenda con el hecho de que en el instante en que Carduino besa a la serpiente, ésta se convierte en una hermosa doncella y todos los animales en personas.

Antonio Pucci en *Gismirante* también recurre a este tipo de interpelaciones al público con las que lo invita a sorprenderse con él de algunos detalles de la narración. En este caso se trata de la imponente armadura de Gismirante:

Signor, pensate nel vostro coraggio
che si dicea del cavalier sovrano,
cosí armato in sul destrier corrente!
E' nella chiesa entrò subitamente.
(I, 26, vv. 4-8)

Las invitaciones del cantor para que el público que escucha se maraville ante los combates singulares y los golpes extraordinarios de los héroes, son otra de las maneras para contribuir al espectáculo. Casi siempre se introducen mediante exclamaciones que también rompen la ficción narrativa. Tal es el caso en el que Liombruno, personaje que da nombre al cantar, se encuentra en combate singular contra un valiente sarraceno que quiere conquistar a la hija del rey de Granada. Antes de iniciar el combate, el cantor dice: “I cavalieri furono riscontrati: /or udirete i colpi smisurati!” (I, 35, vv. 7-8). La promesa de narrar los golpes desmesurados de los caballeros está acompañada de una exclamación que supone una entonación llena de fuerza, y que además en la performance del cantor estaría acompañada de gestos y ademanes con los que se contribuía a la creación de dicho espectáculo, como se sabe que fueron estas sesiones de recitación.

Otra manera de contribuir al espectáculo es mediante las interrogaciones retóricas que en general aparecen en los combates singulares. El sentido hiperbólico de la interrogación hacia los escuchas implica un cambio en la actitud del cantor ante lo que está narrando; así lo encontramos en la *Spagna*:

Or chi potrebbe tanto raccontare
i forti colpi che ciascun menava
a destra ed a sinistra a radoppiare?
Se l'un faceva cenno e l'altro dava:
già non poteva Orlando più durare,
perché il Pagan tutte armi gli tagliava
e non potea a lui punto ferire
né sue armi tagliare né partire.

(XXVIII, 25)

Un ejemplo más proviene de la *Spagna* en donde las exclamaciones del cantor se incrementan, pues se narran un sinnúmero de combates singulares. En el cuarto cantar, el pagano Ferrau y Orlando han combatido durante todo un día y ninguno de los dos quiere rendirse. El narrador hace referencia a los golpes de ambos caballeros y lo expresa mediante preguntas retóricas y con la fórmula “Or chi potrebbe tanto raccontare” o bien, “Or chi potrebbe contare”:

Or chi potrebbe e' gran colpi contare
e le gran forze franche e poderose?
Come ciascuno si vedea donare,
nol potrebbe contar verso né prose;
ed a vedergli per lo campo andare,
s'i' lo dicessi, parrebon dubiose.

(IV, 8. vv. 4-8)

Lo mismo sucede en el cantar XXVIII en otro combate singular en donde una vez más el protagonista es Orlando, aunque esta vez lucha contra el infiel Serpentino:

Or chi potrebbe tanto raccontare
i forti colpi che ciascun menava
a destra ed a sinistra a radoppiare?
Se l'un faceva cenno e l'altro dava:
già non poteva Orlando più durare,
perché il Pagan tutte armi gli tagliava
e non potea a lui punto ferire
né sue armi tagliare né partire.

(XXVIII, 25)

En el último y extremo combate en el que Orlando muere, el narrador-intérprete narra apasionadamente los golpes de lanza y de espada entre cristianos e infieles y pregunta:

Or chi potrebbe raccontare i colpi
che si davan pel campo e riceviensi,

tagliando l'arme e l'ossa con le polpi,
e braccia e gambe e teste dipartensi.
Non pareva caccia di liepre o di volpi,
tanti uomini cader morti vediensi.
L'anitrire, el gridare e 'l gran colpire
l'un l'altro quasi non lasciava odire.
(XXXIV, 28)

Otra manera de contribuir al espectáculo es mediante la ruptura de la ficción narrativa con la que el cantor introduce comentarios de ciertos aspectos de la narración. Un ejemplo extraído de los *Cantari di Carduino* es el siguiente: Carduino ha sido designado por Arturo para que dé ayuda a la *donzella vermiglia*; en el camino hacia la ciudad encantada, el personaje debe enfrentar la aventura del castillo hechizado: dormir con la dueña de éste. Después de la cena, la duquesa invita a Carduino a pasar la noche con ella y le dice:

“Ora m’ascolta, cavalier pregiato,
i’ vo’ che prendi di me gioia e disire.
I’ vo’ che dormi co meco nel letto;
di me arai gran gioia e gran diletto”.
(II, 12, vv. 5-8)

Carduino acepta la invitación, pero la duquesa agrega una orden confusa para el personaje:

Disse la dama: “Ora m’intenderai:
quand’io ti chiamo, dentro non venire;
s’i’ dico non venire, e tue verai.
Odimi bene e sie sanza falire:
di ciò ch’io dico contrario farai”
(II, 13, vv. 1-6)

La orden consiste en que Carduino debe hacer todo lo contrario de lo que la dama le ordene; en el dístico final de la octava el cantor dice:

Ma s’e’ sapesse que’ che gli dè incontrare
e’ non v’andrebe per l’aver del mare.l
(II, 13, vv. 7-8)

El comentario incrementa la tensión narrativa, pues el intérprete sabe que para llamar la atención del público debe agregar una dosis de suspenso a su narración y por ello dice que si Carduino supiera lo que va a encontrar en la habitación no iría por ningún motivo. En efecto, se trata de un hechizo que mantendrá al héroe colgado durante toda la

noche hasta la mañana siguiente cuando el encanto llegue a su fin.

En la *Spagna* hay una presencia importante de comentarios del narrador, así por ejemplo, en el cantar XXXIV hay lamentos por los muchos años en los que cristianos e infieles han sufrido los estragos de la guerra:

Ahi quante triste e dolorose note
s'udivan d'ogni parte e gran sospiri!
Chi padre piange, chi nepote e zio:
ora rinforza quello stormo rio.
(XXXIV, 24, vv. 4-8)

Ahi quanti traean guai ad alta voce,
feriti chi nel capo e chi nel fianco,
e chi nel braccio ritto e chi nel manco!
(XXXIV, 26, vv. 6-8)

Existe otro tipo de comentarios que rompen la ficción y con los que el narrador entabla una especie de diálogo con los presentes; en algunas ocasiones son detalles de la narración, o bien los estados de ánimo del cantor ante los sucesos narrados. Una vez más en la *Spagna* el comentario del narrador sirve para señalar la tristeza que siente ante los lamentos de Marsilio cuando éste sabe que ha perdido Zaragoza:

Facea Marsilio lamento sì scuro,
sì come truovo nella storia scritto,
che stato non sarebbe cuor sì duro
che non si fusse di pietà trafitto.
In buona verità, signor, vi giuro,
bench'io non fussi presente quiritto,
che per quel che la storia ne distende,
di tal lamento ancor pianger mi prende.

Che, benché non credesse in nostro Dio,
perch'era prode e di sangue gentile,
considerando l'onta e 'l danno rio,
che ricevuto avea non mai simile,
forte ne piango nell'animo mio,
recando a ciò mia memoria sottile;
ma perch'io son qui della storia giunto,
vo' fare a tal lamento chiosa e punto.
(XXXIX, 15-16)

También en los lamentos de Carlomagno ante la muerte de su sobrino Orlando, el narrador comenta:

Se Carlo facea prima gran lamento,

signor, pensate che dovea far poscia:
el duol gli crebbe per ognuno cento,
el pianto grande e le stride e l'angoscia.
Battiesi Carlo a sì fatto tormento
nel viso forte colle man si croscia.
Non fu mai duolo ch'a quel s'aguagliasse,
tanto pareo che 'l re si consumasse.
(XXXVII, 11)

Ahora bien, se debe señalar también que en algunos cantares asistimos a la ausencia de las referencias a una situación de declamación pública y en consecuencia a las rupturas de la ficción narrativa mediante las cuales se valoran las acciones y ciertos aspectos de la narración. En el caso del cantar *Pulzella gaia* son sólo dos las ocasiones en las que se hace referencia a la recitación: en el proemio y en la última octava del cantar. El proemio carece también de la invocación, y se entra directamente al anuncio de la materia narrativa:

Intenderete me tutti quanti
in cortesia e buona ventura:
dire vi vo' de' cavallieri erranti
ch'al tempo andava all'avventura.
(I, 1, vv. 1-4)

El primer cantar se cierra sin la acostumbrada despedida y el segundo carece también de la invocación y del restablecimiento del *hic et nunc* de la recitación. Al concluir el cantar, se lee “Al vostro onor compiuta ho questa inchiesta”. La *Pulzella gaia* es un cantar con más de 100 octavas, es decir, es un cantar largo con respecto al número de octavas de otros cantares que contienen entre 50 y 70 octavas; en este sentido, se cree que el cantar pudo no haberse transmitido de manera oral.

Las estrategias narrativas tanto de las canciones de gesta como de las obras que conforman el ciclo artúrico de la *Vulgata* están presentes en proporciones distintas en los cantares italianos del *Trecento* y del *Quattrocento*; y es mediante el uso de un amplio bagaje formulístico con el que dichas estrategias se ponen de manifiesto. La ausencia de las fórmulas en ciertos textos puede hacer pensar que no fueron transmitidos de manera oral, sin embargo, puede tratarse de la fijación del texto o del trabajo del editor.

Estas fórmulas se entenderán como tradicionales, como componentes típicas del

aspecto narrativo del género, y se encontrarán más tarde desplegadas ampliamente a lo largo del *Morgante*, del *Innamorato* y después en el *Furioso*; Pulci, Boiardo y Ariosto se valieron de todo aquello que la tradición les ofreció. Sin embargo, Ariosto dio vida a una obra en la que los artificios narrativos analizados y ejemplificados aquí se convirtieron en un principio estilístico usado con maestría inigualable; el *Orlando furioso* será una obra inmortal, e inmortalizará también estos elementos narrativos.

CONCLUSIONES

Los textos literarios caballerescos pertenecen a la ficción y a la imaginación, y no reflejan la realidad, sin embargo, revelan verdaderos rasgos concretos, las armas, los caballos, las armaduras, los métodos de combate y otros aspectos inherentes a los caballeros medievales.

Por otro lado, estas fuentes literarias ponen de manifiesto el universo mental, ideas y aspiraciones de los protagonistas del mundo caballeresco. En la canción de gesta, y más tarde en la literatura artúrica, se encuentran los ideales de los caballeros y sus creencias; los textos literarios con sus múltiples descripciones de golpes de lanza y de espada hacen vibrar al público de las plazas, de los castillos, de las cortes, pero también a los mismos protagonistas, es decir, a los caballeros reales. Éstos se contemplan en los caballeros de la ficción, tienden a imitarlos e intentar parecerse a ellos. Es un hecho que la literatura modeló el comportamiento de los caballeros de la realidad.

El éxito tanto de las canciones de gesta como de los *romans* artúricos evidencia cómo autores, en el caso de los *romans*, y público compartían el gusto por las batallas, los torneos y las fiestas caballerescas. Y aunque la situación social italiana no fuera igual a la de las regiones donde se manifestaron estas literaturas primordiales europeas, también en territorios italianos donde la figura social del caballero no se encontraba, la figura literaria tuvo éxito y penetración durante siglos.

Ahora bien, la transmisión de estas obras implicaba la puesta en marcha de una especie de espectáculo que se nos da a conocer mediante los textos; aunque se desconocen algunos elementos de dicho espectáculo, como por ejemplo, la música de las canciones de gesta, los textos conservan las marcas que revelan la transmisión oral y espectacular.

Al analizar la estructura narrativa de algunas canciones de gesta y cantares italianos, se ha notado que son primordialmente tres funciones las que soportan el andamiaje del espectáculo en las sesiones de recitación, ese espectáculo que se instauraba por lo general en las plazas, mercados, ferias y también castillos de la época medieval: la función comunicativa, la metanarrativa y la ideológica, aunque en el caso de los cantares italianos esta última no es usada tan ampliamente como lo hacían los juglares de la canción de gesta. Se ha notado también cómo la técnica narrativa de las obras del ciclo artúrico conocido como la *Vulgata –entrelacement* y simultaneidad principalmente– organiza un vasto material que da vida a las innumerables historias que pueblan el universo de las aventuras

de los caballeros artúricos, y que será retomada por los cantores y sucesivamente por los escritores italianos.

La literatura que *a posteriori* definimos francesa influenció las producciones literarias de las naciones que se estaban conformando paulatinamente en Europa; en este sentido, Italia se apropia de los temas y técnicas narrativas que los juglares franceses llevaron a la Península; se adopta tanto a los héroes carolingios como a los artúricos en las diferentes regiones. Los italianos llamaron *cantimbanchi*, como se ha visto, a los intérpretes que se encargaron de difundir los *cantari*, compuestos en *ottava rima*, forma métrica que distingue a estas producciones y que es netamente italiana. Por otro lado, es fundamental subrayar que las producciones integran los temas y motivos que no se presentan en los ciclos franceses: la risa, el tema del dinero, los elementos fantásticos, etc.

Más tarde dichas funciones serán reutilizadas y renovadas por los narradores de los tres grandes poemas italianos en *ottava rima*: inicialmente el *Morgante* y el *Innamorato*, poema en el que se presenta por primera vez de manera más evidente la fusión del ciclo carolingio y bretón; sin embargo, es el *Orlando furioso* en el que se ensalzan los héroes carolingios, se insertan elementos maravillosos como un viaje en la Luna, y en el que la evocación de la dimensión espectacular no será una repetición pasiva de formas y modos de siglos de literatura, sino la puesta en marcha de una performance viva y real, pero que se da sólo a nivel textual.

De la misma manera que juglares y cantores difundieron sus historias poniendo en práctica sus artes mnemónicas, declamatorias y musicales con el fin de divertir a los hombres de su época, los intérpretes de todas las producciones italianas utilizan todas estas dinámicas para divertir al público más variado de plazas y castillos señoriales, pero muchas veces –y aquí residirá su diferencia y su importancia– sólo será el montaje de un hecho que sucede únicamente a nivel textual, como puede haber sido el caso de la *Spagna*, y será el caso de los tres grandes poemas del Renacimiento.

El estudio de estas modalidades narrativas que tendrán la sucesiva codificación artística en Italia, ha sido el interés de la presente investigación, más que los temas y los personajes de las historias narradas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, UNAM, México, 2000.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Mondadori, Milano, 1991.
- BERISTÁIN, Elena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa, México, 2003.
- CABANI, Maria Cristina. *Le forme del cantare epico cavalleresco*. Fazzi, Lucca, 1988.
- Cantari fiabeschi arturiani*. Luni, Milano, 1999.
- CIRLOT, Victoria. “La materia cortesana” en *Historia de la literatura francesa*. Coord. Javier del Prado, Cátedra, Madrid, 1994. pp. 80-108.
- CURTIUS, Ernst R. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. La Nuova Italia, Perugia, 2002. Trads. Anna Luzzatto y Mercurio Candela.
- DHONDT, Jan. *La alta Edad Media*. México, Siglo XXI, 1989. Trad. Esteban Drake.
- Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2003.
- Dizionario Letterario delle opere e dei personaggi*. Bompiani, Milano, 1952, vol. V.
- DE ROBERTIS, Domenico. “L’esperienza poetica del Quattrocento”, en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno coord. *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento e l’Ariosto*. Garzanti, Milano, 1988. Vol. III. pp. 450-463.
- FARAL, Edmond. *Les jongleurs en France au Moyen Age*. Librairie Honoré Champion, Paris, 1964.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Historia del rey Arturo y de los nobles errantes caballeros de la tabla redonda*. Alianza, Madrid, 1996.
- FLORI, Jean. *Cavaliere e cavalleria nel Medioevo*. Einaudi, Torino, 1999, Trad. de Marisa Aboaf y Stefania Pico.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Lumen, Barcelona, 1989. Trad. de Carlos Manzano.
- GARRIDO, Antonio. *El texto narrativo*. Síntesis, Madrid, 2007.
- HAUVETTE, Henri. *L’Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI^e siècle*. Librairie Honoré Champion, Paris, 1927.
- Il Cantare dei Cantari e il Serventese del Maestro di tutte l’Arti*. Estudio de Pio Rajna. Consultado en <https://www.deepdyve.com/lp/de-gruyter/il-cantare-dei-cantari-e-il-serventese-del-maestro-di-tutte-l-arti-020qrEIttq?> Recuperado el 05 de noviembre de 2020.
- I cantari di Rinaldo da Monte Albano*. Edición de E. Melli, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1973.
- JACQUES, Paul. *Historia intelectual del occidente medieval*. Cátedra, Madrid, 2003. Trad. Dolores Mascarell.
- La chanson de Guillaume*. En <http://txm.ish-lyon.cnrs.fr/bfm/pdf/guill1.pdf> Recuperado el 8 de agosto de 2019.
- LACHET, Claude. “Introducción” a *La Prise d’Orange. Chanson de geste (Fin XII^e-Début XIII^e siècle)*. Honoré Champion, Paris, 2010.
- Lancelot du Lac. Roman français du XIII^e siècle*. Librairie Générale Française, Paris, 1991.
- La Spagna. Poema cavalleresco del XIV secolo*. En <http://www.scriptorium.it/spagna.pdf> Recuperado del 10 de junio de 2015.
- Le Couronnement de Louis*. En <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k832w/f23.image> Recuperado el 8 de agosto de 2019.
- Le Moniage Guillaume*. En <http://serveur.cafe.edu/genres/e-moniag.html> Recuperado el 8

- de agosto de 2019.
- LEVI, Ezio. *Fiore di leggende I: cantari antichi*. Consultado en <https://archive.org/details/fioredileggendec00leviuoft/page/n5/mode/2up> Recuperado el 15 de junio de 2020.
- MICHA, Alexandre. “Le discours collectif dans l’épopée et dans le roman” en *De la chanson de geste au roman*. Droz, Génève, 1976.
- _____, “Sur un procédé de composition de *Lancelot*: les récits rétrospectifs” en *Approches du Lancelot en prose*. Recopilación de Jean Dufournet. Librairie Honoré Champion, Paris, 1984. pp. 7-23.
- MONMOUTH, Geoffrey de. *Historia de los reyes de Britania*. Siruela, Madrid, 1984. Trad. Luis Alberto de Cuenca.
- OVIDIO, Publio. *Metamorfosis*. Cátedra, Madrid, 2005. Ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias.
- Prise d’Orange*. Honoré Champion, Paris, 2010.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institución oratoria*. Consultado en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_48.html#I_100 Recuperado el 27 de mayo 2019.
- RAJNA, Pio. *Le fonti dell’Orlando furioso*. Sansoni, Firenze, 1975.
- RYCHNER, Jean. *La chanson de geste. Essai sur l’art épique des jongleurs*. Droz, Génève, 1955.
- SPIAZZI, Anna. “Per l’analisi dell’oralità nei cantari”. Consultado en <https://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/issue/view/988/90> Recuperado el 21 de marzo de 2021.
- TROYES, Chrétien de. *Cligès*. Gallimard, Quetigny, 2009.
- VINAVER, Eugène. *Il tessuto del racconto: il romance nella cultura medievale*. Il Mulino, Bologna, 1988. Trad. Francesca Giuliani.
- ZINK, Michel. Prefacio a *Lancelot du Lac. Roman français du XIII^e siècle*. Librairie Générale Française, Paris, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz*. Cátedra, Madrid, 1989. Trad. Julián Presa.