

Carmen Elena Armijo

Seminario de Poética, IIFL, UNAM

Poesía y música en el *Cantar de Mio Cid*:¹ los sonidos de la épica

Es un hecho evidente que actualmente la literatura es considerada parte del campo de estudio de una multiplicidad de disciplinas: lingüística, psicoanálisis, historia, filosofía, sociología, antropología, por sólo citar unas cuantas; además de los estudios tradicionales: retórica, estilística, filología, estética, las cuales, con nuevos planteamientos teóricos, nos ofrecen una perspectiva más amplia del saber literario.

Este carácter no sólo multidisciplinario, sino interdisciplinario, en torno a la literatura es resultado del avance de las ciencias sociales; y, su aplicación al conocimiento literario, no es únicamente cuestión de una moda, sino de una conciencia histórico-cultural de la complejidad del fenómeno literario.

La conciencia de la complejidad de la literatura, por lo menos entre los estudiosos, ha tenido como consecuencia la destrucción de dos mitos, (entendiendo mito como creencia generalizada cuyo fundamento responde más a propuestas irracionales que a la realidad del fenómeno): el primero sería el mito del progreso en el arte, paralelo a la idea del progreso histórico, en este sentido se explica el por qué se habla del arte del pasado

¹ El presente texto forma parte de un trabajo más extenso que lleva por título: "Los lenguajes de la poesía épica", donde se desarrollan de manera más amplia los puntos que de manera general se señalan en la Introducción de este escrito.

como arte primitivo, no sólo el llamado *arte* prehistórico, sino el arte de ciertas épocas, como el medieval, por ejemplo. Cada época hace uso de su tecnología para la producción de objetos con un determinado fin: religioso, político, social, etc. En griego la palabra es *teckné* y su correspondiente latina es *ars-artis*, origen de la palabra arte, en español. En este sentido cada época posee su tecnología y de ella derivan los objetos considerados artísticos que desde una perspectiva histórica moderna —orientada por la idea del progreso— suele calificarse de primitiva, sencilla, ingenua, infantil, etc., pero que no es sino el resultado de establecer un sentido tecnológico histórico-social actual, considerado superior al del pasado: una guitarra eléctrica es mejor que un laúd, pues este último es primitivo; sin embargo, tanto la técnica de uno y otro en cada época que se producen son de una gran complejidad y se hace necesario reconsiderar la *teckné* o arte de cada cultura.

En el caso de la poesía, la *teckné retoriqué*, como era denominada por los griegos, puede ser tan complicada en un pueblo sin escritura que la produce de manera oral como lo era la de los egipcios que la expresaban con jeroglíficos o la de los latinos que hacían lo propio mediante un alfabeto.

En el ámbito de la literatura, aun las primeras manifestaciones literarias son enormemente complejas, y si se las denomina primitivas es en el sentido de primeras, sin que por ello, se les deba descalificar técnicamente (artísticamente).²

La poesía épica española es considerada una de las primeras manifestaciones poéticas y, a medida que avanzan los estudios sobre ella, los especialistas dan cuenta de un fenómeno literario de gran complejidad del cual es más lo que ignoramos que lo

² A este respecto convendría señalar, por ejemplo, que actualmente las pinturas rupestres de Altamira (España) cuya producción fue una tarea de siglos, plantea múltiples problemas a los estudiosos del arte paleolítico, quienes tratan de interpretarlas con complejos programas por computadoras, que probablemente les llevará, dicen ellos, muchos años.

que sabemos, por paradójico que esto pueda parecer. Lo que tenemos en torno a la épica y concretamente sobre el *Cantar de Mio Cid* es un conjunto de hipótesis que se han desarrollado en estudios literarios muy amplios, pero la lejanía en el tiempo del fenómeno literario hacen que los resultados tengan un carácter probabilístico (por ejemplo, la monumental edición del *Cantar de Mio Cid* por don Ramón Menéndez Pidal en tres gruesos volúmenes, se basa, como él mismo advierte en una copia hecha por Per Abat en 1207 (¿1307?) de un texto perdido de 1140, que a su vez, probablemente transcribía un texto oral, forma de producción de la poesía épica).

En síntesis, el *Cantar de Mio Cid* es un texto cuya tecnología (*teckné retoriqué*) o arte —técnica— de la palabra es una de las más complejas en la literatura Occidental y esto nos coloca en una nueva perspectiva sobre su comprensión e interpretación.

El otro mito, que la nueva teoría y crítica literarias han contribuido a fracturar, pero no a destruir, es el mito del mundo del arte como un conjunto de objetos cuya esfera está separada del mundo inmediato material, histórico y social dentro del cual paradójicamente se produce, como si una vez elaborado entrara a formar parte de una realidad separada que lo distanciara del mundo humano. El equívoco nace de creer que la idea de belleza del arte cristiano —del cual forma parte la poesía épica castellana— que propone una idea metafísica del mundo (idea de Dios) fuera su propia realidad —del arte—, cuando el arte propone no su propia realidad, sino la Verdad de la realidad material en la que vive el hombre, no para salir de ella sino para vivirla en su dimensión tanto material como espiritual. En este sentido el arte no es autónomo (aunque estéticamente lo consideremos así —en tanto sólo validamos su forma—), sino que forma parte de unas prácticas sociales, que deben tomarse en cuenta para su comprensión, pues sin esos apoyos, el sentido que este arte tuvo para los hombres de los siglos XII y XIII se nos escaparía.

Desde el distanciamiento de estos dos mitos en torno al arte (*simplicidad y autonomía*), me interesa hacer el siguiente planteamiento en torno al *Cantar de Mio Cid*: éste articula un conjunto de lenguajes artísticos implicados en el texto poético, cuyo intérprete, el juglar, actualiza, con el fin de transmitir una visión del mundo organizada en función de un sentido teopolítico, en donde el sentido de *poesía* no se reduce a un texto (ya sea oral o escrito, pues el *Cantar*, suponemos se transmitió por ambas formas) hecho de palabras, sino que se trata de un texto cuyo transmisor, que era el juglar, complementaba. En este sentido el *Cantar de gesta*, en la Edad Media, no era considerado una entidad lingüística (oral o escrita) autosuficiente, sino en términos de Umberto Eco, una *obra abierta* que debía ser completada por el intérprete juglar. Así nuestra percepción, a través de la lectura del texto (ya fijada por la escritura y con los numerosos intentos de los filólogos de regularizarlo métricamente, para cancelar su apertura a otros lenguajes) nos impide darnos cuenta de los múltiples lenguajes que el juglar articulaba cuando recitaba y cantaba el texto: música, actuación, escenografía, vestuario.³

Dada la brevedad de este ensayo sólo me detendré en unas observaciones generales sobre el lenguaje musical que implicó el *Cantar*.

Por paradójico que resulte, aunque el *Cantar de Mio Cid*, nos resulte familiar, tanto de manera directa como indirecta (lectura, películas, comics, etc.)⁴ es más lo que desconocemos en torno a

³ Don Ramón Menéndez Pidal tuvo esta intuición que no desarrolló, pero en su *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, 9ª ed., pról. de Rafael Lapesa, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, cap. X: "Época de florecimiento de las gestas. 1140-1236". "El *Mio Cid* como espectáculo juglaresco", pp. 333-334: "Señalaremos algunos usos juglarescos en el arte de la narración del *Mio Cid*, que nos permitan comprender algo de lo que era la recitación de este poema como un solaz público, modo de publicidad que la crítica estilística ha de tener en cuenta". "El juglar cuenta su historia pensando siempre en el auditorio que tiene delante".

⁴ Por ejemplo, la película de *El Cid* con las actuaciones de Charlton Heston y Sophia Loren, producción de Samuel Bromston.

éste que lo que conocemos. Aunque la crítica y la historia literaria aceptan que la poesía épica estaba asociada a una estructura musical ésta nos es totalmente desconocida, era tan familiar a los juglares y a sus oyentes (para Menéndez Pidal campesinos y nobles) que no se sintió la necesidad de escribirla o dar cuenta de ella, ni ofrecer indicaciones al respecto. Lo mismo podría decirse de los otros lenguajes, pues tampoco sabemos cómo era la gestualidad del juglar, ni su mímica (lenguaje corporal), ni su vestuario, ni la escenografía, ni la entonación, ni el número de juglares que podían participar, incluidas las juglaresas.

Así con respecto a la música, la aproximación más interesante es la de H. Anglés (*La música en Cataluña*) quien establece la hipótesis de que las canciones de gesta debieron de haberse acompañado de estructuras musicales sacras, cantinelas, derivadas del canto gregoriano y llevó a cabo un experimento de adaptar estructuras musicales de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio, a manera de *contra facta* (sentido profano), al *Mío Cid*, *Los Siete Infantes de Lara*, *El Conde Fernán González* y los *Romances Viejos*, (*Cantigas* 296, 168 y 6),⁵ también se han hecho intentos de musicalización —con música medieval y moderna—,⁶ pero esto no siempre con sentido arqueológico, sino de modernización en función del gusto estético musical del momento, sin considerar el sentido “dramático” de la poesía épica.

Esto significa que el *Cantar de Mio Cid*, fue una obra que el juglar en determinados momentos recitaba y en otros cantaba y

⁵ Vid. Ismael Fernández De la Cuesta, *Historia de la música española 1. Desde los orígenes hasta el “ars nova”*, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1988, cap. 14: “La epopeya, el teatro y la danza”, parágrafo 1 “La música y el género épico”, pp. 315-319.

⁶ Como las grabaciones en disco compacto de Antoni Rossell, *El cantar de Mio Cid*, intr. Francisco Rico, Madrid, Tecnosaga, 1999 (versión medieval, toma como base al canto gregoriano) y de Emiliano Valdeolivas, *El Cantar de Mio Cid*, Madrid, producción de Saga, 1999 (Ayuntamiento de Burgos. Instituto Municipal de Cultura) (versión moderna).

en otros introducía formas musicales para acentuar el dramatismo de una escena o para crear una ambientación musical acorde a los momentos de la acción (algo semejante a lo que hacen los fondos musicales en las películas). Como hemos advertido, el juglar tenía libertad de introducir estos elementos musicales para establecer estados de ánimo con el desarrollo de la acción narrada en el poema.

Todavía desde esta perspectiva no se ha dado esta relación de lenguajes: palabra-música, sino que más bien se ha propuesto un acompañamiento musical al texto (leído),⁷ muy bien logrado, pero todavía lejos del papel que la música jugó en el espectáculo que fue la transmisión de la épica en Castilla en los siglos XII-XIII.

No es mi propósito —sería imposible— hacer en este momento la reconstrucción arqueológica musical del *Cantar*, sino simplemente presentar los sonidos de la épica, es decir, exponer algunos instrumentos de que disponían los juglares con los cuales acompañaban la dramatización del texto, y era tal vez, su privilegio elaborar la música que debió utilizarse, ya que su función no sólo era el canto y la recitación, sino dirigir la obra, en un contexto, no sólo social, sino artístico: vestuario, escenografía, etc.⁸

Muestro a continuación una propuesta de cómo se pudo haber interpretado el *Cantar de Mio Cid*. Es imposible asegurar que haya sido así, por lo que esto es un experimento personal, una posibilidad o una opción entre tantas otras que se pu-

⁷ Tenemos como ejemplo el recital poético musical: "En torno al Mio Cid en el IX centenario de su muerte 1099-1999": 1. El destierro 2. El cerco de Alcocer 3. La afrenta de Corpes y 4. El final, programa grabado de *Clérigos, juglares y trovadores* de Juan Arturo Brennan el 9 de febrero de 2000, director musical Manuel Mejía Armijo (laúd y curtal), Semei Uribe (voz), Mónica Pérez Lau (flautas dulces), Rodrigo Mejía Armijo (percusiones), producción Carmen Elena Armijo.

⁸ A William Shakespeare se le podría considerar como el último juglar, ya que no sólo componía las obras sino también las dirigía, realizaba la escenografía, actuaba, etc.

dieron haber realizado.⁹ De manera breve intento reconstruir la función del lenguaje musical, indicando las piezas y los instrumentos que intervienen en cada una, para ello sólo tomaré el inicio del cantar primero: “El destierro”.¹⁰

[El juglar se presenta en la plaza, va con varios compañeros músicos que al unísono tocan varios instrumentos para congrega a los aldeanos a escuchar un *Cantar* donde se da noticias del famoso Ruy Díaz, el Cid campeador].¹¹

[Música medieval: fanfarrias]

Trompeta: clarín o trompeta (*clarion, fr*)¹²

Fanfare ‘Untarn slaf tut den sumer wol’ (1’00”) (L2 Ia)

Harmann, Monje de Salzburgo (1365-1369).

(La melodía ha sido ligeramente adaptada para adecuarse al alcance del instrumento).

Michael Laird, trompeta (*clairon*) (cuerno tradicional, francés siglo XIX)

[El juglar presenta la historia, pide se le preste atención. Se produce un silencio]

[Se oye un instrumento de cuerda, lentamente]

Cuerdas: Lira de brazo (*Lira da braccio, it., Bowed lyre, ingl.*)

⁹ Utilizo música medieval europea en general ya que, debido a las peregrinaciones a Santiago de Compostela, fácilmente se pudieron conocer y difundir las piezas musicales de diversas regiones del continente.

¹⁰ Sigo el texto *Poema de Mio Cid*, 2ª ed., transcripción del Códice José Manuel Ruis Asencio, España, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1988, p. 44.

¹¹ Ejemplifico las piezas con el disco de acetato de David Munrow, The Early Music Consort of London, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Angel, EE. UU., 1976. Munrow hace una reconstrucción arqueológica de los instrumentos y sonidos medievales.

¹² Para referencias más concretas sobre los instrumentos que se empleaban en la Edad Media, *vid.* el libro de Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, y, también, el *Libro de buen amor*, donde Juan Ruiz hace una descripción de los instrumentos musicales de la época.

Virelai 'Comment qu'a moy' (1'29") (L2 14) Guillaume de Machaut (c. 1300-1377)

Oliver Brooks lira de brazo (*bowed lyre*) (reconstrucción de una gran lira de brazo modelo Welsh *crwth* por Christopher Wright, Londres).

[Como fondo el juglar recita:]

- I. De los sos ojos tan fuertemiente lorando,
tornava la cabeça e estávalos catando.
Vio puertas abiertas e uços sin cannados,
alcándaras vazías sin pielles e sin mantos
e sin falcones e sin adtores mudados.

[termina acompañamiento de cuerdas]

[Se oye la lira]

Cuerdas: Lira (*Lyre*, ingl.)

Goliard Melody 'O Roma Nobilis' (0'41") (L2 4) Anónimo siglo XI.

Eleanor Sloan, lira (*lyre*) (reconstrucción, Christopher Wright, Londres).

[Al terminar la música se recita el verso:]

Sospiró Mio Cid, ca mucho avié grandes cuidaddos.

[Se escucha de nuevo un instrumento de cuerda: el arpa y se recita con la música de fondo]

Cuerdas: Arpa (*Harp*, ingl.)

Cuerda de metal

Lai 'Qui porroit un guierredon' (from de Chansonnier Cangé) (1'09") (L2 3a) Anónimo francés, siglo XIII.

Gillian Reid, arpa con sonido ronco (*harp with 'bray' pins*)
(reconstrucción, Alan Crumpler, Liverpool).

Ffabló Mio Çid bien e tan mesurado:
“¡Grado a tí, Sennor Padre, que estás en alto!
Esto me an buelto míos enemigos malos”

[Instrumentos de viento y se recita con música de fondo]

Trompeta: Grupo: corneta medieval, trompeta bastarda, chirimía alto, tambor (*Ensemble: mediaeval cornett, slide trumpet, alto shawn, tabor, ingl.*).

Der trumpet (1'02") (L2 2d) Herman, Monje de Salzburgo (1365-1396).

Michael Laird, corneta medieval (*mediaeval cornett*) (tradicional *tuohitorvi* de Finlandia).

Alan Lumsden, trompeta bastarda (*slide trumpet*) (reconstrucción, Philip Bate, Londres).

David Munrow, chirimía alto (*alto shawn*) (Otto Steinkopf, Berlin, Alemania Occidental).

David Corkhill, tambor (*tabor*) (Biesemans, Bruselas, Bélgica).

Allí pienssan de aguijar, allí sueltan las rriendas.
a la exida de Bivar ovieron la corneja diestra
e entrando a Burgos ovieronla siniestra.
Meçiό mio Çid los ombros e engrameó la tiesta:

Cuerdas: cítola (*Citole, ingl.*)

English Dance (1'42") (L2 11) Anónimo, siglo XIII.

James Tyler, cítola (*citole*) (adaptada de una cítola estilo renacentista por James Tyler, Londres)

[Al mismo tiempo se recita:]

“¡Albricia, Albar Ffáñez, ca echados somos de tierra!”

[Al retirarse se escuchan instrumentos de viento, rápido]

Instrumentos de viento: chirimía (*Shawn*)

Saltarello (1'49") (S1 1) Anónimo, siglo xiv italiano.

Danid Munrow, chirimía oriental (*oriental shawn*) (instrumento folclórico de Hong Kong)

Alan Lumsden, trompeta medieval (*mediaeval trumpet*) (instrumento folclórico de Marrakech, Marruecos)

David Corkhill, nácara o pequeño timbal (*nakers*) (reconstrucción, David Corkhill, Londres)

Christopher Hogwood, tambor (*tabor*) (Biesemans, Bruselas, Bélgica)

James Tyler, tamborín (*tambourine*) (instrumento folclórico del Cairo, Egipto).

Si a esto sumamos los otros lenguajes: mímica, gestos, entonación, vestuario, etc. podemos imaginar el efecto de esta poesía en los receptores.

Podemos concluir, aunque sea provisionalmente, señalando que la poesía épica no sólo resulta importante histórica y literariamente (como texto poético), sino que puede ser considerada una suma artística de su tiempo, cuyo sentido todavía está por descubrir, pero, sin embargo, las intenciones de los estudiosos del *Cantar* y las nuevas aportaciones de las ciencias que actualmente se ocupan del arte medieval, nos permitirán comprender la complejidad del *Cantar de Mío Cid* y entender por qué la obra es una síntesis artística que expresa la visión del mundo castellana de los siglos xii y xiii.

