

La epopeya de África occidental y la epopeya castellana: un análisis de literatura comparada

Vicente Enrique Montes Nogales

Universidad de Oviedo

montesvicente@uniovi.es

Resumen

La epopeya africana y la epopeya castellana presentan más rasgos en común de lo que se pudiese creer. Muchas de las funciones de los griots y de los juglares coinciden, la inclusión de divisas, las repeticiones y los motivos son semejantes. Los narradores pretenden obtener una remuneración a cambio de la recitación de relatos que entusiasman al público, ensalzando el valor de los héroes de la comunidad en la que surgen. Además, la épica africana ha permitido a los medievalistas europeos cuestionarse algunas de las teorías más discutidas, como la posibilidad de que el relato épico no haya requerido una codificación escrita antes de haber sido difundido oralmente en cortes reales y plazas.

Palabras clave: epopeya africana; epopeya castellana; juglar; griot; narrador; literatura oral.

Abstract

African and Castilian epics have more features in common than one would think. Griots and Castilian bards share many features: the formulae, repetitions and themes are similar. Storytellers expect to obtain some profit in return for their stories, which thrilled their audience, magnifying the courage of local heroes. Moreover, the African epic has allowed European scholars to question some of the most controversial theories, such as the possibility that stories did not require a written version before they were orally transmitted in royal courts and public squares.

Key words: African epic; Castilian epic; Spanish bard; griot; storyteller; oral literature.

0. Introducción

África cuenta aún con numerosas comunidades donde, a pesar del paso del tiempo, la tradición y la modernidad conviven y, sin embargo, esta armonía corre serio peligro de quebrarse a causa de la globalización. La transmisión oral resiste con dificultad, desde hace décadas, al poder de atractivos medios de comunicación que debilitan, a un ritmo precipitado, el modo de divulgación de conocimientos empleado desde épocas ancestrales. Pero esta alternancia de tradición e innovación se observa también en la literatura, de manera que en un mismo territorio hallamos novela –género de reciente aparición si tomamos como referente a Europa–, cuentos, mitos, crónicas y epopeyas orales. Frente a un lector cultivado que se deja seducir por nuevos géneros escritos, otros compatriotas africanos repudian la lectura solitaria por considerar que es una acción impropia de una sociedad en la que sus miembros comparten sus experiencias en comunidad.

Cuando el medievalista europeo asiste por primera vez a la recitación de relatos épicos en Malí, Costa de Marfil o Níger siente una profunda emoción y añora tantas narraciones desaparecidas del viejo continente que habrían cantado las proezas de esforzados caballeros en pos de la gloria. El temor de que este vacío se extienda en África aúna los esfuerzos de los investigadores, que se enfrentan ansiosamente a los devastadores efectos del trascurso del tiempo como si creyesen que, tarde o temprano, los africanos acabarán olvidando estos relatos. Pero la labor de los estudiosos sería infructuosa si no contasen con la colaboración de los tradicionalistas, entre los que destacan los «griots», narradores populares que son los verdaderos custodios de la literatura oral.

La épica castellana ha sido también objeto de exhaustivos estudios y ha despertado gran admiración. Podríamos pensar que las peculiaridades socioculturales de ambos continentes diferencian sustancialmente sus epopeyas, pero esto no es del todo cierto. Para demostrar que la épica de África occidental y la castellana presentan afinidades temáticas y de estilo y que el ser humano ha deseado divulgar mediante ella sus valores e implantar modelos de comportamiento con los que los pueblos se sientan identificados hemos decidido recurrir a la literatura comparada.

África es productora de relatos que, desde tiempos inmemoriales, describen lides entre bravos guerreros en busca de perpetuo y anhelado renombre, y estas narraciones han sido escuchadas con atención por diversas generaciones de individuos en ocasiones señaladas. Las hazañas contadas por eruditos bardos castellanos no deberían resultar extrañas a los lectores subsaharianos ni las que narran los narradores africanos a los españoles, ya que, por ejemplo, el heroísmo del Cid y el deseo de Fernán González por difundir la religión cristiana no son muy diferentes al valor de Soundjata o a la yihad emprendida por El Hadj Omar Tall. Además, los pueblos del oeste de África están muy habituados a la función comunicativa del narrador, de modo que sus habitantes se familiarizarían pronto con las interpelaciones del narrador de la épica caste-

llana. Basta mencionar que en esa extensa superficie la expresión oral forma parte de ritos caracterizados por la presencia de un griot en torno al cual los asistentes no solo escuchan, sino que participan con sus comentarios y preguntas, manifestando públicamente su satisfacción o decepción, y que sus rostros no pueden disimular la emoción que despierta la solemnidad de las justas, promesas, desafíos, juramentos y declaraciones de los guerreros épicos. Este contacto entre el artista y el público de África occidental es recogido también por los recopiladores de las gestas orales y escrupulosamente reflejado en sus traducciones al francés de las diversas lenguas en las que se recitan.

Abordamos en este artículo las diversas teorías que pretenden resolver los problemas en torno a la producción épica, como por ejemplo su finalidad, sus creadores, sus cauces de transmisión y la datación de las obras examinadas. Asimismo, nos detenemos en las diferencias entre las epopeyas castellanas y las africanas y en las funciones de los bardos. El *Cantar de Mio Cid*, las *Mocedades de Rodrigo* y el *Poema de Fernán González* merecen un especial protagonismo porque son obras maestras del patrimonio épico de Castilla y aportan, junto con otros documentos conservados, como las denominadas «crónicas alfonsíes», información indispensable para desvelar aspectos esenciales de la historia de España, de los creadores de su literatura y de sus divulgadores. Igualmente, debemos conceder una especial atención a *Soundjata ou l'épopée mandingue*, *Samba Guéladio*, *épopée peule du Fuuta Tooro* y *El Hadj Omar Tall* ya que forman parte del tesoro literario de África occidental y dan prueba de la oratoria del griot y de su admirable memoria.

1. Características generales de la epopeya

Recurrimos a algunos diccionarios del siglo XX y del presente¹ a fin de precisar cuáles son las características generales y diferenciales de la epopeya. Estos se fundamentan para definir este género principalmente en el contenido, la forma, la finalidad e incluso la extensión. Coincidiendo entre ellos o divergiendo, insisten en la importante amplitud del poema, en la acción bélica, en el carácter heroico y ejemplar del personaje principal e, incluso, en su condición aristocrática y en su misión, aunque el protagonismo puede recaer en un grupo de individuos y hasta una comunidad, en el estilo solemne, en la aparición de elementos fantásticos, legendarios y míticos, en el origen de sus temas en el mito y en la leyenda histórica, en la disposición *in media res*, en la recurrencia del narrador a la pregunta y en la función del relato, sobresaliendo la difusión de la memoria colectiva.

Sin embargo, no todos los cantares se ajustan a estos parámetros, por lo que las diversas definiciones pueden parecer confusas, incompletas o demasiado generales.

¹ *Le Petit Larousse* en su edición francesa de 1988 y en la española más reciente de 1999, *Diccionario de terminología literaria* de González de Gambier (2002), *Diccionario de Términos e «Ismos» Literarios* de Jara (1977) y *Dictionnaire des termes littéraires* de Ngandu-Nkashama (2001).

Así, es difícil determinar la extensión de estos relatos, pues mientras que la *Iliada* cuenta con quince mil seiscientos noventa y tres hexámetros y el *Mahâbhârata* asciende a cien mil cuartetos («shlokas» o versos octosílabos) ningún cantar de gesta en la Península Ibérica supera los cuatro mil versos; las versiones de la *Chanson de Roland* oscilan entre los 4.002 versos del manuscrito de Oxford y los 6.012 versos y los 8.880, respectivamente, de dos de los manuscritos de Venecia; la epopeya bambara recopilada por Lilyan Kesteloot posee una envergadura de más de diez mil versos, y la que narra la vida de El Hadj Omar Tall, de Samba Diop, 2.171. Issagha Correrá reduce a ocho mil versos la narración de Samba Guéladio y Seydou publica, en un gran volumen, los siete capítulos que relatan las aventuras de Ham-Bodédio. Kesteloot y Dieng (1997: 30) señalan que algunas de las epopeyas que examinan agrupan treinta mil versos. El estilo también plantea una nueva dificultad para unificar las características de estos relatos, como se desprende de las palabras de Madelénat (1986: 36-37):

Prose du *Mabinogi* gallois, mélange de vers et de prose dans le *Gesar* tibétain, ou les chants épiques turcs; pour les mètres: ni rime, ni longueur fixe, avec une division en deux parties qui lient des allitérations, dans *Beowulf*; deux ou trois pieds, avec allitération, et rime médiane, chez les Kara-Kirghiz de l'Asie centrale; hendécasyllabe, rimé ou assonancé, chez les Turcs; décasyllabe assonancé, puis rimé, des chansons de geste, qui cède tardivement la place à l'alexandrin.

Zumthor (1991: 121) afirma que su composición en verso no es un criterio decisivo ya que en algunas culturas, como, por ejemplo, en varios pueblos de Asia Central, este tipo de narraciones alterna prosa y verso. Además, en determinadas ocasiones constatamos que su publicación en prosa o verso depende de los editores, sin que ello excluya al relato de su inclusión en el género de la epopeya. Tal es el caso de *Soundjata ou l'épopée mandingue* editada en prosa por D. T. Niane, y de la que existen igualmente otras versiones en verso.

En cuanto al componente maravilloso, que es uno de los pilares de varias definiciones de los diccionarios consultados, existen, naturalmente, diferencias y semejanzas entre las diversas epopeyas. Siendo uno de los rasgos que caracteriza la epopeya castellana, como señala Victorio (1988: 211), la escasa presencia de elementos fantásticos, de carácter divino cuando surgen, y que, de acuerdo con la mentalidad de la época, aparece a los ojos de la crítica como realista, en cambio, irrumpen con mayor frecuencia en algunos relatos alemanes, como los incluidos en las aventuras del ciclo de Dietrich, cuando el protagonista se enfrenta a dragones, gigantes y enanos. Por otra parte, Le Gentil (1969: 52) ya había afirmado que cualquier otra proyección maravillosa que no proceda del universo cristiano no se adapta completamente al cantar de gesta francés. De esta manera, los ángeles y los santos, intermediarios entre Dios y los hombres, intervienen en las acciones humanas, los milagros colaboran en el

logro de la victoria contra los paganos, y las reliquias y la oración garantizan la derrota del oponente. Por lo que respecta a las epopeyas africanas, la fantasía proviene de diferentes creencias dependiendo del relato. Mientras que *Soundjata* se distingue por el sincretismo religioso de las convicciones animistas e islámicas, en donde el triunfo del héroe está determinado por la ayuda de Alá y por la eficacia de la magia pagana, El Hadj Omar Tall emprende una guerra santa obrando milagros, combatiendo a los espíritus satánicos y recurriendo a la oración. La epopeya bambara destaca por la función desempeñada por los morabitos y los magos que ayudan a los guerreros y a los reyes a derrotar a sus enemigos gracias a la adivinación y a la confección de amuletos que los hacen invulnerables.

En cambio, nada parece vincular más a las diversas definiciones de la epopeya que la exaltación de las proezas heroicas. Describiendo las pasiones de hombres extraordinarios que frecuentemente dirigen el destino de los reinos, la epopeya se proyecta en la intemporalidad.

Adoptando estos criterios, algunos investigadores defienden que la obra africana recuperada debe ser incluida en este género. Por ejemplo, así se refiere Kesteloot (1991: 3) a la versión de Samba Guéladio recopilada por Amadou Ly:

Il s'agit d'un texte relevant du genre majeur de l'épopée, indubitablement, et ce par son envergure (près de 4000 vers !), par son sujet politique, par sa violence et son agressivité, par ses personnages héroïques, son goût du merveilleux et par le chant qui transforme le récit en poème.

No obstante, Isidore Okpewho había antes asegurado que sería una imprudencia establecer una estricta correspondencia entre la epopeya griega y la africana debido a las diferencias originadas por razones culturales a todas luces evidentes, pero sí insistía en examinar la épica africana sin alejarse de ese prestigioso referente occidental en razón de los claros paralelismos existentes entre ambos.

2. Rasgos de la epopeya africana y de la epopeya castellana

Juan Victorio (1988: 210-215) tan solo reconoce cuatro composiciones castellanas plenamente adscritas al género: dos en verso, el *Cantar de Mio Cid*², el primero de los exhumados en romance por la crítica europea, y las *Mocedades de Rodrigo*, a los que habría que añadir otros dos de rango más o menos épico, el *Poema de Fernán González* y el *Roncesvalles*. En cambio, el *Cantar de la Condesa Traidora* y el *Cantar de los Siete Infantes de Salas* (o Lara) están para este autor más próximos de la novela que de la epopeya. Sin embargo, Colin Smith (1990: 21) añade esta última composición

² A propósito del título de esta obra consideramos pertinente introducir aquí la explicación de Martín de Riquer (1993: 9): «Es un "cantar", el *Cantar del Cid* o *Cantar de Mio Cid*, y ésta es su intitulación más adecuada, y no la de *Poema del Cid*, que se ha usado con frecuencia y que más sugiere una composición en cultos versos latinos que una gesta».

al repertorio indiscutible del género épico castellano y admite que la aceptación o no de la posibilidad de que hayan sido recitados otros poemas depende del enfoque de cada estudioso de la literatura. Parece altamente probable, no obstante, la existencia de otros muchos cantares, de los que no se ha conservado copia alguna hasta el momento, y cuyo rastro se percibe prosificado en documentos posteriores como las crónicas; así la *Primera Crónica General*, recopilada por orden de Alfonso X, o en otras derivadas de esta³.

Registrar las epopeyas africanas es sumamente difícil debido al gran número de ellas que existen y a la frecuente aparición de otras recopiladas, ya que, en los últimos años, los investigadores recuperan relatos que son incluidos en este género literario⁴. Ya Kesteloot y Dieng, en *Les épopées d'Afrique noire* (1997), obra de consulta obligada para cualquier especialista en la épica de este continente, a pesar de la amplitud de su estudio, aseguran haber reducido el corpus en razón precisamente del vasto número de relatos épicos recopilados. Sin obviar la tipología realizada por Madelénat, distinguen: la epopeya real o dinástica, que puede ser, a su vez, clasificada en ciclos, generalmente vinculados a una lengua por ejemplo el mandinga, el fulani, el wolof-serere, el soninké-songhai-zarma, el swahili y el zulú; la epopeya corporativa de África occidental, que relata las aventuras de los héroes pertenecientes a determinadas profesiones, como pescadores, cazadores o pastores; la epopeya religiosa, propia de territorios islamizados, principalmente en África occidental y en Tanzania, en donde destacan relatos orales y escritos en los que en las hazañas se celebra la colaboración de Alá o de su ángel Djibril; por último, la epopeya mitológica de clanes, cuyo tema y forma está condicionada por las estructuras sociopolíticas y en la que lo maravilloso alcanza límites inimaginables. Esta florece principalmente en países de África central, como Nigeria, Camerún, República Democrática del Congo y República del Congo.

Por ejemplo, en cuanto a una de las más populares epopeyas reales que citamos frecuentemente en este artículo, *Soundjata*, Jolly (1989: t. I, 111) defiende que el periodo de poderío de este personaje histórico se extiende desde 1234 hasta 1255, puesto que en 1234 el héroe mandinga ocupa el trono de su padre y, un año después, vence a Soumaoro. Jolly recurre a la leyenda y a la crónica para explicar algunos sucesos de la vida de Soundjata. Al morir este héroe, su imperio se extendía desde el océano Atlántico hasta el Níger, desde el reino de Mema hasta el alto valle del Níger (*Historia Universal*, 2004: t. XII, 345). D. T. Niane se presenta como el

³ Para Menéndez Pidal (1968, 1969) el mayor repertorio de la poesía épica está recopilado en esta crónica. Afirma que las crónicas dan testimonio de unos poemas breves que narran un acontecimiento con gran número de incidentes y que representan el estado arcaico de la épica.

⁴ Por ejemplo, en cuanto a las epopeyas corporativas que mencionaremos a continuación, Kesteloot y Dieng (1997: 45 y 419) aseguran que no habiendo sido todavía registradas, no es posible hacer un cálculo aproximado de su número, y en lo relativo a las mitológicas de clanes, aún faltan otras por descubrir.

traductor y recopilador del relato y declara su admiración por aquel que le narra la historia, Djeli Mamadou Kouyaté, griot y descendiente de griots, cuya residencia se encuentra en un pueblo en la circunscripción guineana de Siguiri llamado Djeliba Koro.

Las proezas de Samba Guéladio son el origen de otra epopeya real de la que extraeremos posteriormente algunos párrafos. Hemos analizado, principalmente, dos versiones: en primer lugar, la traducción anotada por Issagha Corraera después de haber escuchado con atención la recitación del griot Amadou Mamadou Kamara. Según Corraera, este poema épico comprende ocho mil versos, pero prescinde de algunos de ellos a fin de organizar coherentemente el texto. El griot Pahel Mamadou Baila narra al investigador senegalés Amadou Ly las aventuras de este héroe fulani, y de esta relación entre el narrador y el recopilador surge *L'épopée de Samba Guéladiégui*, que comprende 3.176 versos. El relato se desarrolla en el Futa Toro en el siglo XVIII y según estos investigadores la epopeya no se corresponde en su totalidad con los datos históricos que se conocen.

El relato que refiere la guerra santa emprendida por El Hadj Omar Tall constituye un buen ejemplo de una epopeya religiosa. Existen, como en los casos anteriores, diferentes versiones en varias lenguas de este relato, originalmente creado en wolof. Hemos elegido la transcripción francesa de la grabación efectuada en 1997 por Samba Diop en el taller del joyero tuculor Birahim Thiam, de la casta de los herreros, en Rosso-Sénégál (situado en la frontera entre Senegal y Mauritania). Thiam no es un griot genuino, pero desde muy joven ha memorizado las diversas variantes de este relato además de haber aprendido todo lo referente al personaje histórico gracias a los grandes maestros de Ndioum, su pueblo natal del Futa senegalés. Este recitador no realza únicamente la yihad que dirige el morabito, sino que también concede especial protagonismo a los milagros que realiza, a su naturaleza pía y a su sabiduría. Coquery-Vidrovitch y Moniot (1985: 14) sostienen que Umaru Saidu Tall, originario del Futa Toro, es el representante en Oriente de la Cofradía Tijaniya de África occidental. El gran número de adeptos que le siguen despierta el recelo de los gobernantes del Futa Dialon. En 1852 inicia una guerra santa que perdura hasta 1864, año en que fallece.

Victorio (1988: 209-223) ha resumido los principales rasgos de la epopeya castellana aceptados mayoritariamente por la crítica, y tomando en gran medida como referente el debatido cantar cidiano: en primer lugar, su carácter en absoluto antiislámico; su realismo, fundado en la ausencia de elementos fantásticos, a no ser que aparezcan vinculados a intervenciones divinas, lo que es entendido como veracidad conforme a la mentalidad de la época. En cambio, en las epopeyas de África central predomina lo maravilloso y, en ocasiones, hasta límites insospechados. En los relatos de África occidental los elementos sobrenaturales están principalmente vinculados al poder de los amuletos creados por los magos. Además, no son pocos los héroes que

son auxiliados por genios y almas del más allá o bien miden sus fuerzas contra ellos; la medida del héroe castellano, que cautiva e invita a la emulación, al igual que el subsahariano, aunque también puede ser desmedido, como Samba Guéladio. Asimismo, los cantares de Castilla presentan una técnica narrativa particular, caracterizada por una anarquía temporal en las formas verbales, de modo que, junto con una sintaxis de abundantes anáforas y fórmulas puramente épicas o narrativas, la repetición de conceptos y términos, como en los relatos épicos del oeste africano⁵, la escasez de conjunciones y de verbos «dicendi» que introducen el estilo directo, proporcionan un mayor dinamismo a la acción. Son igualmente marcadas las intervenciones del narrador para solicitar la participación del público, la concreción del vocabulario y el agrupamiento en tiradas o «laisses» no muy extensas, pues no suelen sobrepasar los cuatro mil versos, cortados estos por una cesura, de un desigual número de sílabas –por lo común entre catorce y dieciséis– y de rima asonante que facilita la memorización del relato tanto por el recitador como por su auditorio.

La extensión de las epopeyas africanas, su contenido, las condiciones de enunciación en las que se producen y sus rasgos formales han sido rigurosamente analizados por los especialistas de la literatura épica africana, como Kesteloot y Dieng (1997: 30-32), quienes comparándola con otros géneros orales del oeste de África aseguran que el entusiástico tono en el que es enunciada la epopeya subsahariana difiere de la inflexión de la voz con la que son narrados los cuentos o la crónica; la elocución es muy variable ya que es monótona en la narración, expresiva en los diálogos y exaltada cuando la acción lo requiere. Además, las interrupciones de los coros femeninos o del ayudante del griot y las exclamaciones, invocaciones y cantos del narrador intensifican esta variabilidad tonal; la amplitud del relato, que puede variar hasta requerir algunos de ellos diferentes sesiones que suponen más de un día; el ritmo, absolutamente necesario, puede ser logrado mediante un instrumento musical o por el propio entusiasmo del recitador; un particular modo de crear versos, que no se obtiene componiendo versos rimados, con sílabas regulares, aunque se pretende conseguir asonancia gracias a la repetición; el verso, flujo incluido entre dos silencios como evoca Dumestre⁶,

⁵ Dumestre (1979: 34-39) afirma que la base de la distinción de los versos que componen el texto oral del griot es la repetición, que admite diferentes variantes. Entre ellas, este autor destaca la repetición simple, de una palabra o de una frase; la repetición con cambio de un elemento; la repetición de estructuras alternas por parejas o en grupos de tres o cuatro; las anáforas; la repetición consistente en que un elemento o un grupo de ellos se sobreponen en el verso siguiente; la repetición, al final del verso, de un elemento o de varios; la aliteración, principalmente del morfema bambara «kà», y la repetición tonal. Muchas de estas repeticiones desaparecen en la traducción francesa por lo que únicamente podemos apreciarlas si el investigador, como sucede en el caso de Dumestre, añade el texto en el idioma en que ha sido emitido.

⁶ «L'élément fondamental de la forme du texte, qui donne au récit du griot le caractère syncopé, et parfois martelé, haché, qui fait que chaque phrase "rebondit" véritablement sur la précédente et produit cet effet d'envoûtement qui saisit l'auditeur» (Dumestre, 1979: 30).

cuyo asonante reforzado por la repetición y un martilleo acompasado por el instrumento musical contribuyen a reconocerlo; el contenido, que se basa en el conflicto, las lides, el ansia de poder, los enfrentamientos armados por la obtención del afecto de una joven, la yihad y, en definitiva, la búsqueda del reconocimiento popular mediante la demostración de la valentía de los guerreros; la maestría de un especialista en recitación. Todo ello provoca la emoción del público.

A propósito de la datación de los cantares castellanos, Victorio acepta como referente el siglo XII y defiende el carácter oral original de los poemas gracias a los buenos oficios de los juglares. Si como Menéndez Pidal afirma, los cantares surgen con una finalidad informativa, la variedad de posibles creadores es muy amplia. También Riquer (1993: 26) insiste en el objetivo propagandístico de estos poemas y Dolores Oliver (2008: 368-373) propone como tesis la concepción del cantar cidiano como una epopeya de propaganda política, primero en árabe vulgar y luego difundida en romance, que habría sido elaborada en la corte valenciana de Rodrigo Díaz, en 1095 por el célebre jurista y poeta Abū l-Walīd al-Waqqaṣī. Ya Álvaro Galmés de Fuentes (1978: 29-41) afirmaba que en Al-Andalus se había propagado la costumbre de los omeyas, instaurada hacia siglos por Mu'awiya b. abī Sufyān, fundador de la dinastía, de rodearse de narradores populares, surgiendo así una narrativa épica que relataba la conquista de diversos reinos peninsulares por los combatientes árabes.

Menéndez Pidal (1969: 180) defiende que el *Mío Cid* se escribe hacia 1140 por un juglar mozárabe procedente, muy posiblemente, de Medinaceli. Aunque imitando algunos procedimientos narrativos de las gestas francesas, compone un poema de cuatro mil versos que ensalza las batallas del héroe conforme a la austeridad narrativa y a la historicidad de los narradores castellanos. El poeta se dirige a menudo a su público y no narra objetivamente la acción, pues la comenta expresando no solo sus simpatías y su sentimiento de aversión hacia los personajes, sino que también se detiene en determinadas situaciones que pueden conmover a los oyentes, como el ultraje de las hijas del Cid. El poema, dividido en tres cantares, describe algunos itinerarios y permite intuir que previamente los había recorrido el poeta. Estas tres partes corresponderían, según Riquer (1993: 10), a las tres sesiones orales que precisaría la narración del relato. Este investigador (1993: 11) advierte que aunque resulte sorprendente, el juglar era capaz de memorizar los 3.330 versos que comprende el *Cantar del Cid*. Frente a los críticos que afirman que Per Abbat fue el autor del relato, o al menos del que en la actualidad se encuentra en la Biblioteca Nacional, Riquer (1993: 22-28) defiende que tan solo era un copista que dejó su huella en la historia de la literatura española en el siglo XIV, a fin de proporcionar a los juglares un texto que les sirviese de utilidad para reproducir una gesta que posiblemente ya existiese a principios del siglo XIII. Supone Riquer que algunas de las refundiciones que surgen desde mediados del siglo XII fueron realizadas por hombres cultos, conocedores de la épica francesa. Irene Zaderenko (1998: 191-192) sostiene que el *Cantar del Cid* ha

sido compuesto por tres autores diferentes. El primer cantar, principalmente ficticio aunque se inspire de manera imprecisa en hechos históricos, habría sido escrito por un hombre culto no mucho después del segundo cantar. Este último habría sido creado a principios del siglo XIII y su autor estaría influenciado por la épica francesa y la *Ilias latina*. Este texto está mucho más próximo a los hechos reales, ya que el poeta habría consultado la *Historia Roderici* y documentos relativos al Cid, aunque esto no excluye que haya insertado episodios ficticios acerca de la vida de Rodrigo Díaz. Hacia 1207, otro autor, cuyos conocimientos jurídicos hacen suponer a Zaderenko que era perito en leyes, compondría el tercer cantar, despojado de cualquier fundamento histórico.

El interés que suscitó el Cid origina otro relato que narra más aventuras de este popular personaje. Muchos son, igualmente, los misterios que impiden desvelar la autoría de las *Mocedades de Rodrigo*. Juan Victorio (1982: XLIV-LVI), basándose en cuestiones históricas, en la geografía, en la toponimia y en rasgos lingüísticos, refuta las teorías de Menéndez Pidal, pues si para este el autor era palentino, proponiendo incluso dos posibles nombres, Juan de Salinas o Juan de Palencia, para Victorio habría sido muy posiblemente zamorano, de la capital o de Moreruela. Por otra parte, este erudito no está totalmente de acuerdo con las teorías expuestas por Alan David Deyermond en *Epic poetry and the clergy: Studies on the Mocedades de Rodrigo* (1968), ya que para este hispanista el autor del texto conservado es un clérigo. Sin embargo, Victorio sostiene que se trata de un poema juglaresco aprovechado por un clérigo que incorpora nuevos datos. La cuarta lid campal, así como todo lo relacionado con la diócesis palentina que aparece en la introducción histórica –descubrimiento de la sepultura de San Antolín, fundación del obispado y privilegios otorgados, nombres de los obispos y sus traslados entre la corte papal y la castellana– son origen de una refundición:

Todo esto, pues, debe ser considerado como un parche aplicado al poema, parche que es obra indiscutible de una persona culta, al darnos detalles muy precisos en materia diplomática y heráldica. Pero, aparte de este añadido, el resto del poema es típicamente popular [...]. El autor de que se está hablando, aprovechó, pues, un cantar que gozaría de gran popularidad con un objetivo propagandístico doble: por una parte, eclesiástico, en donde no se muestra muy escrupuloso, y por otra, político, en pro de la causa petrística (Victorio, 1982: LII).

Además, para Victorio, aparte de la métrica, las *Mocedades de Rodrigo* incluyen un gran número de fórmulas típicamente populares a la vez que ciertos episodios son, también, de naturaleza popular.

En cuanto a la fecha del poema y de su transmisión, este medievalista afirma que esta gesta ya debía de gozar de cierta popularidad durante la redacción de la *Pri-*

mera Crónica General (1270-1289). Considera que es muy posible que haya sido compuesto unos años más tarde de la fecha propuesta por Deyermond, es decir, no después de 1370, si bien también señala que la fecha de la copia que ha pervivido es el año 1400. Victorio también refuta la idea de Deyermond acerca del dictado del texto de un juglar a un copista, pues para Victorio no cabe duda de que se copiaba otro texto escrito. Esto supone que habría existido, al menos, un texto anterior al que nos ha llegado. Las lagunas que se hallan en los episodios principales son debidas, según intuye, aunque sin atreverse a asegurarlo taxativamente, a que:

El texto sufrió una censura en cada uno de los episodios que más podían injuriar a la reputación del nuevo rey Trastámara, el cual se propuso por otra parte borrar cuanto antes los efectos de las luchas fratricidas (Victorio, 1982: LV).

Victorio (1982: LII) también defiende que el *Poema de Fernán González* es un poema juglaresco aprovechado por un autor culto que ha rehecho toda la historia. Manifiesta categóricamente que el autor del *Poema* era un monje del monasterio de San Pedro de Arlanza o que escribía para él, al igual que hacía el autor de las *Mocedades de Rodrigo* respecto a la diócesis palentina en el siglo XIV, o Gonzalo de Berceo en los conventos de la Rioja. El anonimato del autor, aunque se le conoce como Arlantino, responde al hecho de que era «un mero portavoz de los intereses del estamento al que pertenecía» (Victorio, 1981: 27). Este investigador, tras un pormenorizado análisis de la obra y vinculándola a acontecimientos históricos, data la composición del *Poema* entre 1250 y 1252. Además, expone su firme convencimiento de que el Arlantino eligió al conde Fernán González, quien probablemente no tuviese ninguna relación con el citado monasterio, por varios motivos. En primer lugar, el conde es descrito como un gobernante modélico, por ello convendría que un príncipe soberano siguiese sus pasos y le imitase, un monarca que reinase por aquel entonces, que combatiese a favor de la Reconquista y que rigiese en Castilla. Este era Fernando III (1217-1252). Puesto que la Reconquista suponía la pérdida de las donaciones del monarca y los diezmos y primicias de los fieles que se habían dirigido a los territorios del Sur, el monje albergaba la esperanza de que Fernando III imitase al conde, beneficiando económicamente al monasterio.

Pero, para Victorio, otra intención tiene el Arlantino: «él pretende que su *Poema* no sea sólo *Poema*, sino Historia» (Victorio, 1981: 20). De este modo, el objetivo del autor sería, principalmente, crear un texto histórico que ensalzase, según la óptica eclesiástica, una sociedad ideal, a la que se debería tomar como referencia, y un héroe ejemplar. Sin embargo, este relato no es fiel a la realidad, ya que oculta las intrigas que terminaron con la monarquía visigoda. Al Arlantino le interesa más poner de relieve la importancia de la cristiandad hispánica y la crueldad musulmana. Almanzor y el conde jamás cruzaron sus espadas en el campo de batalla. Además, la introducción histórica del Arlantino tampoco menciona a los reyes cristianos que no

habían combatido al invasor musulmán. Igualmente, calla las difíciles relaciones del conde con algunos reyes leoneses así que solo alude a uno de ellos, que reproduce las características de los demás. Otros anacronismos más surgen con la intención de ensalzar el carácter combativo del conde contra el islam.

Si alzamos la vista hacia las tierras africanas y comparamos las motivaciones de sus héroes épicos, hemos de convenir que la rebeldía de Fernán González es tan necesaria como la de Soundjata, el legendario héroe mandinga, ya que aquel aspira a conseguir la independencia de su condado del vasallaje de León y, por lo tanto, debe enfrentarse al rey leonés, continuador de la centralización visigótica. Al igual que el gobernante africano, Fernán González pretende ampliar los límites de su territorio, pues este logra arrebatar a los navarros y a los moros parte de su reino.

En cuanto al *Cantar de Roncesvalles*, Riquer presenta el fragmento de cien versos que pervive en dos folios intercalados en un *Libro de fuegos* de 1366 del Archivo de Navarra, estudiado y editado por Menéndez Pidal. Riquer (1983: 397), retomando los análisis de Menéndez Pidal y los de Horrent (1951), cree que debió de haber sido escrito en el siglo XIII. Narran estos versos los lamentos de Carlomagno al hallar los cuerpos decapitados del arzobispo Turpín, de Oliveros y, principalmente, de su sobrino Roldán, así como los del duque Naymón. Riquer señala que la decapitación es un motivo propio de la gesta castellana y que este cantar lo tomó del *Cantar de los Siete Infantes de Salas*. Precisa este poema algunos detalles de la juventud de Carlomagno, como su estancia en la corte del rey moro de Toledo, llamado Galabre, su obtención de la espada Durandarte, por haber vencido a su propietario Braymante, enemigo de Galabre, su matrimonio con Galiana, hija del rey de Toledo, y su posterior viaje hasta Jerusalén. Indica, además, que hizo caballero a su sobrino a la edad de diecisiete años, con quien venció batallas en Turquía, Roma y España. El duque Aymón también se desespera al encontrar el cadáver de su hijo Renaut (Rynalte). Riquer (1983: 402) asegura que Renaut no intervino en la batalla de Roncesvalles y que ni la *Chanson de Roland* ni sus derivaciones lo mencionan. Su presencia en este relato, en la *Primera Crónica General* y en el romancero constituye un rasgo de las leyendas carolingias en España. Deyermond (1987: 86) apunta que es posible reconstruir parte de su contenido mediante el romance de *La fuga del rey Marsín* y la épica francesa.

Constatamos que la preocupación de los investigadores europeos por averiguar los nombres de los autores de las epopeyas de su continente es menor en el caso de la epopeya africana. Los africanistas se detienen más en factores como la improvisación de los recitadores, la exactitud de su memoria, las diversas versiones que un mismo orador puede recitar, su aprendizaje y su fidelidad con relación a los hechos producidos. Además, frecuentemente sostienen que el intérprete es creador. Eno Belinga (1978: 31-32), reflexionando sobre la noción de autor en la literatura oral, afirma que generalmente se defiende que no es posible hablar de autor y que se considera que la obra literaria no solo pertenece al grupo social en el que surge sino que esta

comunidad es concebida como creadora:

Il apparaît donc clairement que l'auteur d'une œuvre littéraire orale peut être connu, même quand il appartient à un très lointain passé, soit directement (Homère), soit indirectement par le truchement de la généalogie, de la légende ou du mythe. L'auteur est également connu dans les cas de création récente d'une œuvre littéraire orale. En dehors de ces cas, il est difficile, sinon impossible d'identifier l'inventeur d'une œuvre littéraire transmise de bouche à oreille depuis des générations (Eno Belinga, 1978: 32).

En la mayor parte de los relatos orales africanos, el nombre del autor es desconocido, aunque puede mencionarse el nombre de algunos de los intérpretes que los han narrado. En estos casos, es frecuente que el recitador asegure que reproduce fielmente la narración heredada de sus antepasados, haciendo gala de su capacidad memorística y de haber recibido la verdadera historia de los héroes de la comunidad. Sin embargo, en ocasiones el transmisor del texto oral indica el nombre del productor, tal como indican Kesteloot y Dieng (1997: 57):

Ainsi, l'inventeur du *Mvet* est nommé, dans le mythe qui relate les circonstances de la migration des Fang vers le Sud-Cameroun. C'est Oyono Ada Ngono, et ses grands interprètes actuels sont Zwé Nguéma, Ndong Ndoutoume, Daniel Oso-mo. On connaît aussi le nom de l'inventeur des *Fils de Hitong*, un certain Béna, Babimbi du clan Log Nkol, qui aurait initié à son art un Bassa nommé Batum ba Libii, au début du XIXe siècle; on connaît Séwi Malal Loyan premier auteur, semble-t-il, de *Samba Guéladio*.

No obstante, estos autores aseguran que en las epopeyas del oeste de África el nombre de los intérpretes famosos es a menudo recordado.

Djeli Mamadou Kouyaté, el griot que transmite a D. T. Niane la historia de Soundjata, insiste en que narra la historia de este singular héroe tal como se la ha contado su padre, quien, a su vez, la había heredado de su progenitor. De este modo, el guineano Mamadou Kouyaté prefiere manifestarse como continuador que como creador original, probablemente porque el mérito recae principalmente en su oratoria y en su fidelidad transmisora: «Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge; c'est la parole de mon père; c'est la parole du père de mon père. Je vous dirai la parole de mon père telle que je l'ai reçue; les griots du roi ignorent le mensonge» (Niane, 1960: 10). Las palabras del griot Kele Manson Diabaté, que recita a Massa Makan Diabaté la versión de Soundjata *L'aigle et l'épervier ou La geste de Sunjata* permiten suponer que ha sido uno de sus antepasados, Kalajan Sangoyi, quien ha creado la historia:

Bolin Jigi est né de Kele Monson.

Kele Monson est né de Jeli Madiba.
 Jeli Madi est né de Boyon Masi.
 Ce Boyon Masi est né de Jeli bugu à Bakama.
 Jeli Bugu est né de Kalajan Sangoyi.
 Ce Kalajan Sangoyi,
 A chassé avec Sunjata au Mande (Diabaté, 1975: 11).

Sin embargo, si Bolin Jigi Diabaté es el padre de Kele Manson, es imposible que su antepasado Kalajan Sangoyi haya sido testigo de las aventuras de Soundjata en el siglo XIII.

Pahel Mamadou Baïla es el griot maliense (*gawlo*) que relata a Amadou Ly las aventuras de Samba Guéladio y declara descender de Sewi, el griot del héroe y supuesto autor de la epopeya. En cualquier caso, parece que los investigadores de epopeyas africanas están menos preocupados que sus colegas europeos por descubrir al verdadero autor del relato.

No obstante, Kesteloot y Dieng (1997: 58) proporcionan algunos ejemplos de epopeyas escritas y firmadas, producidas en Kenia y Tanzania, donde se representan las hazañas de los héroes en caracteres árabes o en swahili desde hace tres siglos. Estos son algunos de los autores y los títulos de las obras que han creado: Bwana Mongo (*Utenzi wa Tambuka*), Said Umar bin Amin (*Poem of Job*), Muhammad Kijumwa (*Utenzi wa Liongo Fumo*).

Como es sabido, el desarrollo del comparatismo y el descubrimiento de otros textos épicos no europeos han suscitado el cuestionamiento de teorías críticas hasta entonces vigentes. Si Rychner (1955: 157) ya advertía que la consignación escrita no era necesariamente el origen de los cantares de gesta, el continente africano permite constatar que la epopeya ha sobrevivido durante siglos sin ser transcrita, gracias a la actividad de los narradores tradicionales, cuya misión ha sido preservar la memoria de sus antepasados y transmitir conocimientos codificados en hazañas particulares, pero que ennoblecen a toda la comunidad.

A la luz de estos análisis, y tras observar las similitudes con sus parientes europeas y también sus respectivas diferencias, consecuencia de realidades culturales distintas, Kesteloot, Dieng, Dumestre, Seydou y otros africanistas más constatan la existencia de una vasta producción épica en África. El privilegio de estos relatos radica en que son textos «vivos», de cuya puesta en práctica afortunadamente aún podemos gozar en la actualidad, y que permiten examinar al mismo tiempo las particularidades del texto oral, la actitud del narrador y la reacción de un público que escucha ensimismado cómo se han desarrollado los acontecimientos del pasado que han condicionado su presente. Esta singularidad despierta la admiración de Jean Derive al calificar al África negra de «laboratoire» (Derive, 2002: 93). Se genera de este modo un proceso envidiado por aquellos que han pasado años estudiando los textos medievales europeos, intentando descifrar las claves de su composición y recreación en el silencio

de las bibliotecas. La ventaja que supone analizar las peculiaridades intratextuales y extratextuales del relato se ve reconocida por François Suard (1997: 6):

Pour le spécialiste de l'épopée médiévale française qui écrit ces lignes, la réflexion et les exemples ici rassemblés sont d'abord source d'une émotion profonde, créée par le contact avec des œuvres encore enracinées dans la vie collective, sorties toutes vives du chant des griots, alors que les documents sur lesquels nous travaillons en Europe sont, sauf exception, élaboration ou réélaboration écrites effectuées à partir de traditions aujourd'hui à peu près insaisissables.

De este modo, esta vitalista pervivencia de la oralidad constituye una de las principales diferencias de la épica africana respecto a los exponentes medievales europeos del género, conservados gracias a su consignación manuscrita. El soporte escrito en aquella no solamente es innecesario, sino que en la mayor parte de los casos ni siquiera existe. Asistimos asimismo a un acontecimiento social aún vigente y, según las circunstancias, también reivindicativo, que, en cualquier caso, actualiza la historia porque la epopeya africana explica y justifica la situación social de cada individuo en el seno de la comunidad. Por otro lado, la particular condición del griot en el grupo también lo distingue del juglar debido a las disimilitudes de sus contextos socioculturales. No es extraño que Suard (1997: 7) señale como principal diferencia entre el arte épico africano y el occidental «la limitation précoce de la fonction historique et sociale de la récitation orale des jongleurs», hecho que se produce en Francia principalmente a lo largo del siglo XIV cuando la escritura sustituye a la oralidad con la progresiva desaparición del juglar en los actos públicos, fenómeno que esperamos tarde en suceder en África.

Por lo tanto, la epopeya está supeditada, por encima de cualquier otro género, al modo en que cada pueblo concibe su identidad cultural o nacional y esto explica la variedad de relatos épicos africanos. Y de igual modo es permeable a otros géneros literarios.

3. Los juglares y los griots

Existen diversas categorías de juglares y de griots, dependiendo de sus funciones, actividades, del público al que se dirigen e, incluso, de sus modales. Sin embargo, las fronteras entre ellas no están claramente señaladas. En España, el «segrier», «remedador», clérigo, escolar, «cazorro», «violero», «cedrero» y «cítola» ejercen sus labores en el mismo espacio, al igual que el «jèlí», «finá», «bélentigi», «ngoninfo», «mabo», «gawlo» y «bambado».

Las similitudes entre las funciones de sus productores y transmisores son tantas que permiten comprender cómo las epopeyas europeas florecieron y se difundieron. Insistimos en que en África no ha sido necesaria su codificación escrita para que se transmitiesen porque, de hecho, algunos tradicionalistas desconfían de la palabra

recogida en papel y dudan de la credibilidad de aquellos que necesitan apoyarse en ese soporte. Los bardos africanos y los españoles comunicaban noticias, actuaban como mensajeros, elogiaban a los señores a cambio de una remuneración, narraban relatos mientras tocaban un instrumento musical, se desplazaban para incrementar sus ingresos y ampliar sus conocimientos y, además, muchos de ellos conocían el desprestigio de algunos estratos sociales. Menéndez Pidal (1969: 47-60) asegura que en ocasiones se recurría al juglar para enviar declaraciones de guerra, insultar o desafiar a enemigos y pedir dones o gracia a reyes. Insiste, también, en los numerosos testimonios que perduran de esta función. Sory Camara (1992: 213-214) afirma que antiguamente los griots eran los heraldos, mensajeros y embajadores de los príncipes. Recorrían largas distancias para transmitir mensajes de sus señores. Además, sus consejos gozaban de gran consideración por lo que frecuentemente se convertían en consejeros muy apreciados.

Interceder es otra de las misiones de los juglares: «el juglar llevaba también misivas muy en prosa corriente, sirviendo de medianero en los amores, por ejemplo» (Menéndez Pidal, 1969: 47). A las mujeres les complace recibir a juglares que les transmiten las alabanzas de sus enamorados y sus intenciones, procurando excitar en ellas la pasión de su amor. También en las sociedades de África occidental la mediación es un procedimiento habitual y aunque en ciertas circunstancias puede ser llevada a cabo por otro miembro de la comunidad, la palabra de los griots despierta más confianza, ya que frecuentemente garantiza el éxito de la empresa. Estos oradores median, entre otras situaciones, en los enlaces matrimoniales y, además, intervienen en las ceremonias que celebran el nacimiento de los hijos y la imposición de su nombre, en la circuncisión, bodas y funerales.

La *laudatio* es una de las actividades más habituales de los juglares y de los griots. El juglar elogia a los señores y pretende que el pueblo confíe en la verdad de sus declaraciones, así que los notables están interesados en que los comentarios de los recitadores públicos sean lo más favorables posible y para ello están dispuestos a pagar grandes sumas. Menéndez Pidal proporciona ejemplos de señores que compraban los elogios de los narradores:

[...] había juglares que alquilaban sus alabanzas y administraban los encomios y los ultrajes. El canciller de Ricardo Corazón de León, hacia 1190, compraba versos adulatorios y llevó a Inglaterra juglares de Francia que cantasen de él por las plazas, consiguiendo que en todas partes se dijese que no había nadie mejor que él; los podestades italianos del siglo XIII pagaban también largamente las alabanzas juglarescas (Menéndez Pidal, 1969: 47).

Alfonso Álvarez de Villasandino, que florece entre 1370 y 1420, compuso una cántiga en loor de Sevilla, y el día de Navidad la hizo cantar con juglares ante los oficiales del cabildo:

éstos gustaron tanto de la alabanza, que dieron en aguinaldo cien doblas de oro al poeta y le ofrecieron otras ciento cada año por otra cántiga. [...] También el ajuglarado Juan de Valladolid había arrancado con sus versos al Ayuntamiento de Córdoba promesa de un don de 300 maravedís, sin duda por elogios semejantes a los de Villasandino (Menéndez Pidal, 1969: 51).

Sin embargo, no siempre sus menciones son positivas, de modo que las críticas o los elogios dispensados dependen en gran medida de los dones del señor:

[...] si el juglar venal tropezaba con una bolsa cerrada, o por la austeridad o por la tacañería, se vengaba. El juglar que compuso un poema sobre la Cruzada de Antioquía dejó de nombrar al valiente caballero Arnolde porque éste le negó un par de calzas de escarlata. Quien no era liberal no valía nada; por eso el segrer gallego Pero da Ponte menosprecia al rico hombre que no sabe usar de su riqueza y a quien no importa que digan mal de él; de tal caballero no podrán esperarse nunca buenos hechos (Menéndez Pidal, 1969: 51).

Camara (1992: 185-187) constata que en la sociedad malinké sus miembros compiten por obtener prestigio y debido a esta rivalidad el griot desempeña una función fundamental. Por su misión de observador y divulgador de hechos, resulta conveniente que cada familia recurra a un griot que exalte su linaje o las acciones que ha realizado mediante una destacada oratoria. Bornand (2005: 196) considera que los elogios que celebran el valor de los vencedores de batallas han sido sustituidos por la alabanza de la buena conducta social y moral de los miembros de la comunidad. En este sentido, no es extraño que los políticos requieran a estos artistas para que realcen públicamente sus cualidades.

El señor que recibe al juglar errante busca a menudo conversación y pretende recrearse gracias al canto del artista. Además, está mal considerado que un noble no acepte a un juglar a la hora de la comida, de modo que este le deleita, principalmente en los mejores tiempos de la juglaría, con las gestas, ensalzando las acciones guerreras de los combatientes. Las bodas y los bautizos no están tampoco exentos de la música y las canciones de estos artistas, al igual que otras celebraciones de carácter religioso. Asimismo, su música y narraciones animaban a los combatientes:

Pero la música y la recitación de las gestas no solo distraían sino que también animaban a los combatientes: veremos juglares y segreres gallegos ejercitar su poesía lírica en las campañas de San Fernando por las fronteras andaluzas, y veremos cómo sin duda los juglares castellanos cantaban gestas en los ejércitos de Alfonso VII, para esforzar el ánimo de las gentes de armas. [...] Del siglo XIV también tenemos documentos de cómo los juglares y ministriles acompañaban a las expediciones militares

para entretener las marchas y las estadas (Menéndez Pidal, 1969: 60).

Gracias a la formación de los griots, muchos son los relatos que han sido recopilados por investigadores y que han permitido conocer la vasta literatura oral africana y la historia de su continente. Esta es una de las actividades que más reconocimiento ha despertado, pues ha hecho que los griots sean considerados como los protectores de la cultura tradicional y ha mitigado la crítica de muchos africanos que les juzgan como una lacra social y que critican que elogien a cualquier individuo a cambio de una recompensa económica. Entre muchas de estas voces reivindicativas, sobresalen las de Djibril Tamsir Niane (1960: 5), Théodore Monod (1962: 11), Jean Rouch (1988: V), Jan Jansen (2001: 179) y Jacques Chevrier (1990: 199).

Las funciones desempeñadas por los juglares no son desinteresadas, pues a cambio obtienen un pago. Entre los principales regalos que el narrador recibe destacan los vestidos, el dinero, la comida e incluso, caballos, armas, arneses, casas, heredades, rentas públicas, franquezas y exenciones de toda clase si los donantes son reyes:

Había juglares con puesto fijo, sea al servicio de los trovadores, sea en el palacio de reyes o grandes señores, sea como empleados municipales, que cobraban una quitación o salario mensual en dinero y paño para vestir, o en cebada y vino. Pero el motivo primitivo, el más común de vivir un juglar, era viajando de un sitio a otro para buscar público variado, de quien recibía dones (Menéndez Pidal, 1969: 51).

Asegura este autor que tanto el «segrer» como el juglar y el trovador, que reemplaza a los dos anteriores en los palacios del siglo XV, viven de los dones que les dan y que en el periodo de decadencia «la poesía de estos juglares y trovadores ajuglarados era esencialmente pedigüeña» (Menéndez Pidal, 1969: 51-52). Asimismo, el juglar en ocasiones debe conformarse con el convite a una comida y hasta con un vaso de vino si no es conocido y actúa en pequeños pueblos. Habitualmente, los regalos recibidos son cambiados por dinero y parece que la suma que a veces lleva consigo el artista despierta la codicia de algunos señores que encargan a salteadores que les hurten sus ahorros. No obstante, el juglar es conocido por la ligereza con que gasta sus monedas en burdeles, tabernas y tahurerías. El gasto de sus ganancias en estos establecimientos también provoca la acre censura de los moralistas. El refrán citado por Menéndez Pidal (1969: 56) registra este hábito juglaresco: «A la ramera y al juglar a la vejez les viene el mal». Esto no significa, naturalmente, que no hubiera otros que administrasen sus ingresos con mayor cuidado y previsión para los malos tiempos, pues algunos distribuyen metódicamente sus ganancias y logran adquirir un patrimonio considerable, llegando a poseer casas y heredades.

De igual modo, el pago de los servicios de los griots es origen de polémica en la sociedad africana. No son pocos los africanos que afirman sentirse coaccionados

por la excesiva retribución que consideran que deben pagar al griot. Además, en ocasiones los elogios que reciben merecen, según la creencia del arengador, una remuneración sustancial que puede sobrepasar las posibilidades del donante. Como Jansen (2001: 175) confirma, a menudo los griots se quejan de que el valor de los regalos ha descendido notablemente si lo comparan con los que recibían cuando los reyes de Kangaba gobernaban. Según las investigaciones de diferentes estudiosos y las declaraciones de algunos griots que hemos entrevistado, la remuneración es muy variada, desde joyas valiosas hasta grandes sumas de dinero o un simple *boubou*. Sin embargo, también constatamos que muchos griots se defienden de las acusaciones de avaros y de parásitos asegurando que no piden, pero que sí están dispuestos a recibir como demostración de agradecimiento.

Otra característica que vincula a los juglares con los griots es su espíritu viajero, motivado por la búsqueda de nuevas ganancias o por la recopilación de nuevas aventuras de sus héroes. A este fin lucrativo debemos la divulgación de una parte de la literatura medieval. Aunque aquellos que tañían instrumentos tenían menos dificultades para que su arte fuese entendido, la «juglaría de cantar» no solo recorría reinos limítrofes a pie o a caballo, dependiendo de su relativa fortuna, sino otros más alejados. En ocasiones, los traslados no eran iniciativa de estos artistas, pues los reyes les ordenaban que cumplieren sus servicios temporalmente en otros destinos y para otros nobles. Además, estos desplazamientos constituían una valiosa oportunidad para aprender nuevas composiciones, según Menéndez Pidal (1969: 70):

He aquí cómo los continuos viajes de los juglares no solo propagaban la literatura y la música entre el público, sino entre los mismos profesionales del país visitado: y es de suponer que si los ministriles aragoneses tenían interés en enseñar sus canciones a los castellanos era para aprender, en cambio, las novedades con que éstos pudiesen pagarles.

Entre las obligaciones del griot destacan la obtención de información previa a la narración y el esfuerzo memorístico que requiere la conservación y repetición oral del relato. Los griots y tradicionistas indagan sobre las diferentes versiones de la historia que cuentan o sobre un área concreta de conocimientos. Esta inquietud formativa exige realización de viajes: «El que no ha viajado nada ha visto, dicen las gentes» (Hampâté Bâ, 1982: 213). El griot Mamadou Kouyaté también afirma haber llevado a cabo una profunda labor recopiladora a lo largo del territorio mandinga para reproducir la epopeya de Soundjata: «Pour acquérir ma science j'ai fait le tour du Manding» (Niane, 1960: 152). Ly (1991: 8) vincula el viaje al aprendizaje: «Un griot se doit d'être, en effet, un grand voyageur –le “voyage” étant donc à la fois source de connaissance et source de prospérité». Cheick M. Chérif Keïta (1995: 20) señala que el famoso genealogista y recitador de cantos épicos Kèlè Monson Diabaté, para adqui-

rir su estatuto de «maestro de la palabra», se forma en diversas academias de la oratoria dispersas en los pueblos mandinga.

Otro rasgo vincula, de nuevo, a los juglares con los narradores africanos: el rechazo social al que eran sometidos por algunos miembros de la sociedad. Si un sector de la población alzó su voz contra los juglares fue la Iglesia. Menéndez Pidal (1969: 45) expresa el recelo que prontamente origina la presencia de estos artistas:

Ya en el palacio de los reyes merovingios los juglares eran un elemento de perturbación que preocupaba a los moralistas. El arte de los juglares llegaba a ser la afición más peligrosa de los reyes, pues les hacía olvidar los negocios públicos, como expresa la *General Estoria* de Alfonso X.

Los obispos y los clérigos se relacionaban con juglares y «soldaderas», despertando la desconfianza y los reproches de las autoridades eclesiásticas. Recordando las palabras de San Agustín, desde el inicio de la Edad Media los moralistas acusan a los que sufragan esos gastos de ser cómplices de sus vicios y pecados. Por este motivo, en diferentes concilios se condena la relación existente entre los miembros de la Iglesia y los artistas populares; por ejemplo, en el Cuarto Concilio General de Letrán en 1215, en el que tiene lugar en Lérida en 1229, y las Constituciones Sinodales de Urgel en 1277 y 1364. Menéndez Pidal (1969: 53, 62) considera que en ocasiones el juglar cortesano es considerado un parásito por la severidad con la que juzga mediante cántigas la avaricia de los señores, así como por sus hábitos libertinos: «capaces de recibir en sí todos los peores insultos». En cambio, los juglares de gesta y los que ensalzan la vida de los santos sí gozaban de la consideración de la Iglesia, pues se valoraban las enseñanzas que divulgaban.

Los griots, al igual que los juglares, son muy respetados por los investigadores porque les reconocen la labor conservadora de la literatura oral que han desarrollado y les defienden de aquellos que manifiestan su rechazo por su libertad expresiva y que les acusan de vivir a expensas de los demás. Jansen (2004: 29) resume así los dos sentimientos que despiertan en la población maliense: por un lado, aquellos que reciben sus elogios consideran que dicen la verdad; los otros creen que los griots solo dirigen sus alabanzas a aquellos cuya situación económica les permite hacerles buenos regalos. El «jeli», poeta e investigador Massa M. Diabaté (1997: 16) considera a su gremio como el conservador del patrimonio de Malí, pero reconoce que, en la actualidad, sus miembros no son más que animadores públicos que muestran su elocuencia a cambio de algunas monedas, olvidando el patrimonio cultural maliense, y que por ello, ya no gozan del prestigio de antaño (Diabaté, 1986: 119). Los que manifiestan su agradecimiento con más devoción son principalmente los recopiladores de las historias narradas por estos contadores, y que se presentan, en muchos casos, como los humildes traductores de las relevantes palabras de aquellos que tan orgullosamente las reproducen.

Sin embargo, según Jansen (2004: 29) existen otros motivos por los que los griots son despreciados, por su vínculo con el «nyama», combinación de poder oculto y de fuerzas animistas peligrosas que controlan con su palabra.

4. Ejemplos de motivos épicos

Ya las reflexiones de Kesteloot y Dieng acerca del contenido de las epopeyas africanas nos permitían intuir que las semejanzas con las castellanas serían muchas. Las oraciones del conde Fernán González y su fe en Dios recuerdan a las plegarias y al fervor religioso de El Hadj Omar Tall; la bravura de Soundjata y el clamor popular que origina nos traen a la memoria al Cid Campeador; podemos vincular el carácter de Samba Guéladio con el del joven Rodrigo, arrogante, orgulloso y, en ocasiones, soberbio.

Es nuestra intención presentar a continuación ejemplos de motivos literarios que se repiten en los relatos y que permiten constatar las similitudes entre la producción épica castellana y la africana. Para ello, hemos elegido párrafos de los textos épicos castellanos y de epopeyas reales de África occidental que ilustran el motivo mencionado.

a) El héroe es víctima de una injusticia y es desterrado:

Conbidarle ien de grado, mas ninguno non osava:
 el rey don Alfonso tanto avié la grand saña.
 Antes de la noche, en Burgos d'él entró su carta
 con grand recabdo e fuertemiente sellada:
 que a mio Cid Ruy Díaz que nadi no l' diesen posada,
 e aquel que ge la diesse sopiesse vera palabra,
 que perderí los averes e más los ojos de la cara,
 E aun demás los cuerpos e las almas.
 Grande duelo avién las yentes cristianas,
 ascóndense de mio Cid, ca no l'osan dezir nada (CMC⁷: 105-106).

Sassouma Béréte s'est cru victorieuse, car Sogolon et ses enfants ont fui le Manding ! Leurs pieds ont labouré la poussière des chemins. Ils ont subi les injures que connaissent ceux qui partent de leur patrie; des portes se sont fermées devant eux; des rois les ont chassés de leur cour (Soundjata⁸: 57).

b) El héroe combate a caballo y armado:

mio Cid salió sobr'él [Bavieca] e armas de fuste tomava.
 Por nombre el cavallo Bavieca cavalga,

⁷ Para evitar confusiones, hemos preferido mencionar, aunque abreviadamente, el nombre del relato citado. La edición de la que obtenemos los párrafos del *Cantar de Mio Cid* es la de Alberto Montaner (1993) indicada en la bibliografía.

⁸ Abreviamos de este modo el título de la versión de *Soundjata* de D. T. Niane (1960).

fizo una corrida, ¡ésta fue tan estraña!
 Cuando ovo corrido todos se maravillavan,
 d'es día se preció Bavieca en quant grant fue España (CMC:
 201).

sur son superbe cheval Soundjata caracolait devant ses troupes;
 il confia l'arrière-garde, composée d'une partie de la cavalerie
 de Wagadou, à son jeune frère Manding Bory; ayant tiré son
 sabre il s'élança le premier en poussant son cri de guerre
 (*Soundjata*: 93).

Arrivée là-bas elle frappe, le trouve assis
 sur le cheval de son père appelé Oumou Lato.
 Celui-ci est harnaché au point d'accepter trois,
 et de laisser trois dans le ventre.

Il lâche son crottin.
 Samba met un pied à l'étrier,
 il entonne un chant de bravoure (*Samba Guéladio*⁹: 68).

Il lâche les brides de Kullal Makam Joolooli
 qui piochent des poquets, sèment des tombeaux (*Samba Gué-
 ladio*: 92).

- c) A menudo, el combate es desigual y las tropas del protagonista son meno-
 res en número:

cuatro mill menos treinta con mio Cid van a cabo,
 a los cincuenta mill vanlos ferir de grado; (CMC: 208)

Les troupes de Soundjata se déployaient en travers de la plaine
 depuis le fleuve; mais l'armée de Soumaoro était si nombreuse
 que d'autres Sofas restés à Krime étaient montés sur les rem-
 parts pour voir la bataille (*Soundjata*: 117).

Le roi avait une armée forte de dix milles soldats
 Dix mille soldats
 L'armée d'Omar n'en comptait que quatre-vingt dix-neuf
 C'est tout ce qu'Omar avait comme armée (*El Hadj Omar
 Tall*¹⁰: 144).

- d) Empleo frecuente de divisas:

La barba vellida (CMC: 120); El que en buen ora nasco non lo
 detardava (CMC: 201); El conde don Fernando, campeador

⁹ Abreviamos así el título de la versión de *Samba Guéladio* de Issagha Corra (1992).

¹⁰ Este texto épico aparece recogido en *Épopées africaines: Ndiadiane Ndiaye et El Hadj Omar Tall*, de Samba Diop (2003).

tamaño, (PFG¹¹: 80); El conde don Fernando, este leal caudillo (PFG: 96).

El conde don Fernando, corazón sin flaqueza,
señor de enseñamiento, cimienta de nobleza, (PFG: 100)

Il attaque Woulow Dono Guéladio,
qui n'a jamais peur, qui ne tombe jamais, ne se perce jamais,
ne recule jamais, ne donne jamais le dos,
ne dit jamais ce qu'il ne fait pas (*Samba Guéladio*: 176).

e) Reconocimiento popular del héroe:

Las nuevas de mio Cid, sabet, sonando van;
miedo an en Valencia, que non saben qué se far (CMC: 171).

Depuis le Wagadou au nord jusqu'au Manding au sud, depuis
Mema à l'est jusqu'à Fouta à l'ouest, tout le pays avait reconnu
l'autorité de Soundjata (*Soundjata*: 132).

Les gens surent immédiatement qu'ils étaient en présence d'un
saint (*El Hadj Omar Tall*: 125).

C'est à partir de cet instant que l'autorité d'Omar
commença à s'imposer
Omar étonna les gens
Tout le monde était prêt à le suivre (*El Hadj Omar Tall*: 134).

Nous tous
Savons que
Tu es le plus grand (*El Hadj Omar Tall*: 176).

f) Físico y carácter particular del protagonista:

Allí se tollió el capiello el Cid Campeador,
la cofia de rançal, que blanca era commo el sol,
e soltava la barba e sacóla del cordón;
no s' fartan de catarle cuantos ha en la cort, (CMC: 304)

Djata avait maintenant dix-huit hivernages. C'était alors un
grand jeune homme au gros cou, à la poitrine puissante; per-
sonne ne pouvait tendre son arc. Tout le monde s'inclinait de-
vant lui, on l'aimait; ceux qui ne l'aimaient pas le craignaient;
sa voix devint autoritaire (*Soundjata*: 71).

g) Generosidad:

Los que exieron de tierra de ritad son abondados:
a todos les dio en Valencia el que en buen ora nasco

¹¹ Abreviamos de este modo el *Poema de Fernán González*. La edición de la que extraemos los versos del *Poema de Fernán González* es la de Miguel Ángel Pérez Priego que aparece en la bibliografía del presente artículo.

casas e heredades de que son pagados;
el amor de mio Cid ya lo ivan provando (CMC: 178).

Mio Cid don Rodrigo, el que en buen ora nasco,
entre palafrés e mulas e corredores cavallos,
en bestias sines ál ciento á mandados;
mantos e pelliciones e otros vestidos largos,
non fueron en cuenta los averes monedados.
Los vassallos de mio Cid assí son acordados,
cada uno por sí sos dones avién dados (CMC: 236-237).

Dans la paix retrouvée, les villages connaissaient la prospérité
car avec Soundjata le bonheur était entré chez tout le monde;
de vastes champs de mil, de riz, de coton, d'indigo, de fonio
entouraient les villages; celui qui travaillait avait toujours de
quoi vivre (Soundjata: 147).

h) Valor:

el león, cuando lo vio, assí envergonzó
ante mio Cid la cabeça premió e el rostro fincó.
Mio Cid don Rodrigo al cuello lo tomó
e liévalo adestrando, en la red le metió (CMC: 240-241).

Amigos, tal injuria no se la consintamos [a los navarros],
venguémonos de ella, todos allí muramos,
antes que tanta cuita y tal pesar veamos,
¡por Dios, los mis vasallos, que así lo acometamos! (PFG: 71).

Soundjata étonna toute l'armée par sa force et sa fougue à la
charge; au cours d'une escarmouche contre les montagnards, il
se rua avec tant d'impétuosité sur l'ennemi que le roi prit peur
pour lui (Soundjata: 70).

Il ne bouge pas d'un pouce, car il n'a pas peur,
il tombe sur eux lorsqu'ils le chargent
jusqu'au moment où ils commencent à se méfier de lui.
Ils disent: fuyez! (Samba Guéladio: 94).

i) Crueldad en la batalla:

Buen cavallo tiene Bucar e grandes saltos faz,
mas Bavioca, el de mio cid, alcançándolo va.
Alcançólo el Cid a Bucar a tres braços del mar,
arriba alçó Colada, un grant colpe dado-l' ha,
las carbonclas del yelmo tollidas ge las ha,
cortól' el yelmo e, librado todo lo ál,
fata la cintura el espada llegado ha.
Mató a Bucar, al rey de allén mar
e ganó a Tizón, que mill marcos d'oro val.

Venció la batalla maravillosa e grant,
aquí s'ondró mio Cid e cuantos con él están (*CMC* 248-249).

En un instant le fils de Sogolon était au milieu des Sossos tel un lion dans une bergerie; les Sossos meurtris sous les sabots de son fougueux coursier hurlaient. Quand il se tournait à droite les forgerons de Soumaoro tombaient par dizaines, quand il se tournait à gauche son sabre faisait tomber les têtes comme lorsqu'on secoue un arbre aux fruits mûrs. Les cavaliers de Mema faisaient un carnage affreux, les longues lances pénétraient dans les chairs comme un couteau qu'on enfonce dans une papaye (*Soundjata*: 93).

Les Toucouleurs sortirent de l'eau
Brandissant leurs épées
Tous les soldats du roi furent massacrés
Pas un seul ne fut épargné (*El Hadj Omar Tall*: 145).

5. Conclusiones

Diversas sociedades medievales europeas han producido cantares de gesta que comparten algunas características, pero que también presentan diferencias notorias. De la épica castellana han sobrevivido pocos manuscritos, si bien todo parece indicar que otros muchos relatos eran recitados a lo largo de la geografía española. El peculiar momento histórico que vivía la Península Ibérica debido a las tensiones entre musulmanes y cristianos proporcionó gran materia a este género, que narraba hechos acontecidos en tiempos menos remotos que las narraciones francesas. Sin embargo, a pesar de la Reconquista, nuestros cantares no se singularizan por su naturaleza antiislámica pero sí destaca la ausencia de elementos fantásticos, salvo los relacionados con las intervenciones divinas.

Además, la épica de la Península Ibérica presenta la particularidad de ser producida por narradores de religiones diversas: cristianos, musulmanes y judíos, aunque estos últimos constituyen una minoría en las diferentes cortes. Los relatos épicos árabes pertenecientes al género denominado *al-siyār wa-l-maġāzī* penetran en la España musulmana y sus divulgadores pronto relatan las proezas de los conquistadores musulmanes en este vasto territorio.

Desde Menéndez Pidal hasta más recientemente Dolores Oliver, la crítica coincide en afirmar la finalidad propagandística de las gestas españolas y en concreto del *Cantar de Mío Cid*. El autor pretendería dar a conocer, adaptando la historia a su voluntad, las hazañas de Rodrigo Díaz, mostrándolo como un personaje digno de imitar, aunque con sentimientos muy cercanos a los de los demás humanos. También el conde Fernán González es descrito como un gobernante modélico, pero sabemos que tampoco el documento que ha pervivido es fiel a la realidad. En lo relativo al fragmento del *Cantar de Roncesvalles*, retoma la derrota de Oliveros y de Roldán y la

desesperación de Carlomagno al hallar sus cuerpos sin vida. Asimismo, constatamos que todos estos textos son origen de polémica en cuanto a su filiación y datación.

Las estudios acerca de la epopeya africana y de sus productores que salen a la luz principalmente en la segunda mitad del siglo XX, gracias a la infatigable labor de Kesteloot, Dieng, Correra, Dumestre y Seydou, entre otros autores, originan que algunos investigadores se replanteen sus teorías, como sucedió al profesor Etiemble, quien habiendo señalado el origen culto y escrito de los cantares, insiste años después en que los narradores africanos no son más eruditos que algunas clases de juglares medievales. En efecto, la existencia de bardos que no recurren al soporte escrito para difundir extensos relatos épicos con los que se identifique el pueblo permite a algunos estudiosos cuestionar con más vigor las teorías individualistas.

Por otra parte, no en todos los países europeos han subsistido los cantares de gesta, ni sabemos con certeza si han existido, pero tampoco las epopeyas ven la luz en cada país africano. Kesteloot y Dieng (1997) afirman que la condición para que surjan es que las sociedades posean especialistas que las narren. Estos africanistas no ocultan que los verdaderos protagonistas de estas narraciones son los griots, miembros de una casta tradicional con gran peso social. Estos artistas sorprenden por su capacidad memorística y adquieren progresivamente su arte desde la infancia, pues pertenecen a familias de griots que difunden sus conocimientos de generación en generación. Los mejores de estos tradicionistas pueden narrar las epopeyas en las que se han especializado durante años, intentando asombrar al público por su oratoria y por la calidad de sus historias, cuya veracidad defienden a ultranza.

Comparar el juglar con el griot requiere, en primer lugar, advertir de la existencia de diferencias evidentes derivadas de los contextos socioculturales en los que actúan. No obstante, es posible establecer paralelismos que pongan de relieve funciones y comportamientos comunes. No es difícil suponer que el público castellano, al igual que el africano, creyese ciegamente en la veracidad de los hechos narrados y que, además, los considerase loables y dignos de imitación. Asimismo, el placer estético y la exaltación que procuran provocar los artistas bambara, fulani o tucolor a sus oyentes hacen que su talento incorpore a sus historias reflexiones personales llamativas, canciones y mímica. Son muchos los competidores y, por consiguiente, el renombre del artista solo lo logran unas dotes interpretativas y una oratoria superiores. También las refundiciones de los juglares europeos son resultado de la adaptación a los nuevos gustos y de la búsqueda de una mayor aceptación popular. Por ello, conviene tanto a los griots como a los juglares el dominio de un instrumento musical que proporcione ritmo a sus palabras.

Entre las similitudes más notables destacan la mensajería, la mediación, la alabanza y la narración de relatos. La exaltación que el narrador hace de determinados valores de los protagonistas épicos, como el honor, la valentía, la fidelidad a la palabra dada y la nobleza, sobresale igualmente. El conde Fernán González y el Cid dan

prueba de poseerlos, al igual que Soundjata, Samba Guéladio y otros muchos héroes africanos. Es quizás la sublimación de estas virtudes lo que permite a un lector moderno identificar con facilidad el texto épico.

En África o en Castilla, ofrecen sus servicios a un señor para que los alimente y les procure alojamiento. En las lides, los griots arengan a los soldados, exaltando su valor al recordarles las proezas de sus valientes antepasados. El juglar también mitiga con sus cantos las fatigas de los combatientes y las aflicciones del ánimo y enardece el valor de los guerreros, por ejemplo el de las tropas de Alfonso VII.

Al lado de un noble o solos, estos artistas se desplazan en busca del único elemento necesario para desarrollar su arte: un público al que deleitar en una plaza, en un mercado o a la sombra del baobab. Estos traslados favorecen la divulgación de la literatura en los diversos reinos de la Península o del oeste de África, pero también sirven para enriquecer los conocimientos de los bardos, puesto que los comparten con otros. La búsqueda de celebraciones como bodas o fiestas religiosas en donde el juglar pueda obtener una remuneración continua en la actualidad al sur del Sáhara, pues no hay casamiento ni fiesta solemne en los que el griot no intente mostrar que su saber y habilidades son los mejores. Asimismo, la tacañería del donante es castigada con la feroz crítica del juglar venal y de ciertos bardos africanos.

Los seres humanos, a pesar de las grandes diferencias socioculturales que les separan, tienen necesidades comunes y entre ellas destacan la narración y transmisión de historias de hombres ejemplares que sirvan de modelo para la comunidad que los ensalza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2004): *Historia Universal. Asia y África negra (siglos V al XV)*, T. 12. Madrid, Salvat-El País.
- Anónimo (1978): *Poema de Fernán González*. Edición de Alonso Zamora Vicente. Madrid, Espasa-Calpe.
- Anónimo (1982): *Mocedades de Rodrigo*. Edición de Juan Victorio. Madrid, Espasa-Calpe.
- Anónimo (1982): *Poema de Fernán González*. Edición de Juan Victorio. Madrid, Cátedra.
- Anónimo (1983): *Chanson de Roland y el Roncesvalles navarro*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona, El Festín de Esopo.
- Anónimo (1986): *Poema de Fernán González*. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid, Alhambra.
- Anónimo (1993): *Cantar de Mio Cid*. Edición de Ramón Menéndez Pidal y Alfonso Reyes. Madrid, Espasa Calpe.
- Anónimo (1993): *Cantar de Mio Cid*. Edición de Alberto Montaner. Barcelona, Crítica.

- BORNAND, Sandra (2005): *Le discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*. Paris, Karthala.
- CAMARA, Sory (1992): *Gens de la parole*. Paris, Karthala-ACCT-SAEC.
- CHEVRIER, Jacques (1990): *Littérature Nègre*. Paris, Armand Colin.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine & Henri MONIOT (1985): *África negra de 1800 a nuestros días*. Barcelona, Labor.
- CORRERA, Issagha (1992): *Samba Guéladio, épopée peule du Fuuta Tooro*. Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar – IFAN.
- DERIVE, Jean (2002): «Le cas de l'épopée africaine», in Jean Derive (dir.), *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*. Paris, Karthala, 75-93.
- DEYERMOND, Alan (1968): *Epic poetry and the clericy: Studies on the Mocedades de Rodrigo*. Londres, Tamesis Books.
- DEYERMOND, Alan (1987): *El «Cantar de Mio Cid» y la épica medieval española*. Barcelona, Sirmio.
- DIABATE, Massa Makan (1975): *L'aigle et l'épervier ou La geste de Sunjata*. Paris, Pierre Jean Oswald.
- DIABATE, Massa Makan (1986): «Être griot aujourd'hui». *Notre librairie, revue des littératures du Sud* 75-76 (*Littérature Malienne*), 115-119.
- DIABATE, Massa Makan (1997): *Janjon et autres chants populaires du Mali*. Paris, Présence Africaine.
- DIOP, Samba (2003): *Épopées africaines: Ndiadiane Ndiaye et El Hadj Omar Tall*. Paris, L'Harmattan.
- DUMESTRE, Gérard (1979): *La geste de Sékou*. Paris, Armand Colin.
- ENO BELINGA, Samuel-Martin (1978): *La littérature orale africaine*. Issy les Moulineaux, Saint-Paul - Classiques Africains.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1978): *Épica árabe y épica castellana*. Barcelona, Ariel.
- GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma (2002): *Diccionario de terminología literaria*. Madrid, Síntesis.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1982): «La tradición viviente», in Joseph Ki-Zerbo (dir.), *Historia General de África, Metodología y prehistoria africana*, vol. 1. Madrid, Tecnos / UNESCO, 185-222.
- JANSEN, Jan (2001): *Épopée, histoire, société. Le cas de Soundjata (Mali et Guinée)*. Paris, Karthala.
- JANSEN, Jan (2004): «Les griots de Kéla: des paroles qu'on devrait entendre». *Africultures*, 61 (*Griot réel, griot rêvé*), 23-36.
- JARA, René (1997): *Diccionario de Términos e «Ismos» Literarios*. Madrid, José Porrúa Turanzas.
- JOLLY, Jean (1989): *Histoire du continent africain (des origines à nos jours)*. Paris, L'Harmattan.

- KEÏTA, Cheick M. Chérif (1995): *Massa Makan Diabaté. Un griot mandingue à la rencontre de l'écriture*. París, L'Harmattan.
- KESTELOOT, Lilyan y Bassirou DIENG (1997): *Les épopées d'Afrique noire*. París, Karthala – UNESCO.
- KESTELOOT, Lilyan (1991): «Introduction», in Amadou Ly, *L'épopée de Samba Guéladiégui*. Bar le Duc, Nouvelles du Sud – IFAN – UNESCO.
- LE GENTIL, Pierre (1969): *La littérature française du Moyen Âge*. París, Armand Colin.
- LY, Amadou (1991): *L'épopée de Samba Guéladiégui*. Bar le Duc, Nouvelles du Sud – IFAN-UNESCO.
- MADELENAT, Daniel (1986): *L'épopée*. París, PUF.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *De primitiva lírica española y antigua épica*. Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1969): *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid, Espasa-Calpe.
- MONOD, Théodore (1962): «Préface», in Amadou Hampâté Bâ y Jacques Daget, *L'empire peul du Macina (1818-1853)*, París – La Haya, Mouton, vol. I, 12-13.
- NGANDU-NKASHAM, Pius (2001): *Dictionnaire des termes littéraires*. París, Honoré Champion.
- NIANE, Djibril Tamsir (1960): *Soundjata ou l'épopée mandingue*. París, Présence africaine [reed. 2002].
- OKPEWHO, Isidore (1979): *The epic in Africa: toward a poetics of the oral performance*. Nueva York – Guildford, Columbia University Press.
- OLIVER PÉREZ, Dolores (2008): *El Cantar de Mio Cid: Génesis y autoría árabe*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes.
- RIQUER, Martín de (1993): *Cantar de Mio Cid*. Madrid, Espasa-Calpe [12.^a ed.].
- ROUCH, Jean (1988): «Préface», in Youssouf Tata Cissé y Wa Kamissoko, *La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'Empire*. París, Karthala-Arsan, V-XI.
- RYCHNER, Jean (1955): *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Ginebra – Lille, Librairie E. Droz – Librairie Giard.
- SMITH, Colin (1990): «Introducción», in *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 7-118.
- SUARD, François (1997): «Préface», in Lilyan Kesteloot y Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*. París, Karthala – UNESCO, 5-8.
- VICTORIO, Juan (1981): «Introducción», in *Poema de Fernán González*, Madrid, Cátedra, 13-34.
- VICTORIO, Juan (1982): «Introducción», in *Mocedades de Rodrigo*, Madrid, Espasa-Calpe, IX-LX.
- VICTORIO, Juan (1988): «L'épopée dans la Péninsule Ibérique», in Juan Victorio (dir.), *Typologie des sources du Moyen Âge occidental: L'épopée*. Turnhout, Brepols, 203-228.

ZADERENKO, Irene (1998): *Problemas de autoría, de estructura y de fuentes en el Poema de Mío Cid*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Altea.