

## Contenido

Palabras liminares .....	2
El verismo en El Señor de los Anillos. A modo de introducción.....	3
Poesía épica, juglares y su valor filológico .....	8
La labor juglaresca.....	8
Juglares veristas.....	9
Juglares refundidores .....	11
La canción y el poder de ser recordados .....	14
Tolkien: jugar.....	19
Carácter verosímil de los juglares de Rohan .....	24
Trabajos citados .....	33

## Palabras liminares

Como el título indica, el presente trabajo, a medio camino entre ensayo y trabajo de investigación<sup>1</sup>, no trata en concreto de los juglares como tal, sino que son el pretexto para intentar mostrar a Tolkien y a *El Señor de los Anillos* bajo una mirada, a poder ser y siempre desde la humildad del aficionado, distinta, quizás nueva.

Los juglares que aparecen en *El Señor de los Anillos* relacionados con Rohan son tres. Y al llegar a ellos nos damos cuenta de que se pone en práctica todo un modo de creer en la filología que tenía Tolkien. En ellos quedan simbolizadas sus teorías filológicas e histórico-literarias; son, aunque no negamos la hipérbole, su epítome. Y nos atrevemos a decir esto porque, siguiendo a T. A. Shippey <<la “filología” es la única guía adecuada para acercarse a la Tierra Media>> (2002, pág. 24); es la senda intentada en este trabajo.

John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) fue un filólogo que coincidió en el tiempo del desarrollo de su labor universitaria docente e investigadora con el desempeño en España de otro filólogo eximio: don Ramón Menéndez Pidal (1869-1968)<sup>2</sup>. No tenemos constancia de que se leyeran entre sí, lo que no es óbice para que desarrollaran su labor intelectual dentro del mismo espíritu contra-positivista. De este modo, a la vez que vamos analizando el carácter profundamente filológico de *El Señor de los Anillos*, a costa de los juglares, iremos contrastando la postura tolkieniana con la pidaliana con la función de tener una visión más completa y contextualizada de la postura de Tolkien.

---

<sup>1</sup> Nos restringimos a los términos tradicionales en la cultura hispana: ensayo es un diálogo con nosotros mismos y con otros, en el que no interesa tanto la investigación como la sinceridad y la profundidad de la reflexión sobre un tema; un ejemplo sería *Del sentimiento trágico de la vida en los pueblos y en los hombres*, de M. de Unamuno. Trabajo de investigación es aquel trabajo sobre un punto conflictivo que se encara con un corpus teórico y una metodología científica que nos permite intentar alcanzar una solución. Este último tipo de texto es el llamado *essay* en inglés y de ahí la confusión. En nuestro caso, como decimos, nos quedamos a medio camino: ni hay espacio para un trabajo de investigación completo, ni evitamos la investigación teórica y metodológica. Se acercaría a una ponencia.

<sup>2</sup> Llegó a hablar en Oxford pocos años antes de que Tolkien pasara de Leeds a Oxford, concretamente en 1922, donde recibió el título de *Doctor Honoris Causa*. Nos preguntamos si llegaron a coincidir en aquella ocasión, aunque parece poco probable. Volvió a hablar en 1966, cuando fue elegido Presidente de Honor de la Asociación Internacional de Hispanistas. ¿Oiría el profesor inglés a su homólogo español en esta ocasión? No parece tan descabellado sabiendo el aprecio que Tolkien sentía por la lengua española. Pero no nos consta. (Real Academia Española, s.f.)

Esperamos conseguir nuestro objetivo.

## **El verismo en El Señor de los Anillos. A modo de introducción**

El presente estudio será, en definitiva, el estudio de la idea que tenía Tolkien de la génesis de la épica como género en la alta Edad Media. También, aunque de un modo transversal, este ensayo viene a hacer unas aclaraciones sobre concepto de “verismo”<sup>3</sup> dentro de la obra de Tolkien que nos ayuden a dar un nuevo valor a sus ideas filológicas a través de estos juglares y su propia labor de escritor; lo haremos a través del estudio de la función que los juglares rohirrim tienen en la obra, su relación con los del Mundo Primario, lo que conllevará un estudio sobre la juglaría, y un análisis de sus composiciones. También lo haremos a través del estudio del quehacer de Tolkien como escritor-juglar<sup>4</sup>. Confirmaremos nuestras ideas con un comentario de los textos juglarescos rohirrim que aparecen en *El Señor de los Anillos*.

Para encarar el presente estudio, será necesario tener en cuenta dos dimensiones que interesan para nuestro análisis: el acto creativo (el hecho juglaresco de Tolkien) y el texto lingüístico-literario (la obra en sí y sus relaciones con el mundo europeo medieval)<sup>5</sup>. Es la clave de nuestra reflexión y de nuestras conclusiones la interrelación de ambas dimensiones: el nivel del acto creativo de un objeto artístico con unas características novedosas que la

---

<sup>3</sup> La diferencia entre verismo y verosimilismo que establece Pidal y usamos aquí no la encontramos en Tolkien, que parece utilizar generalmente “verosímil”. Un estudio más profundo podría revelar qué era para él en realidad ese concepto y cómo se identifica con “verismo”.

<sup>4</sup> La discusión sobre el género, si bien formaba parte de este trabajo (y creemos que enriqueciendo enormemente sus conclusiones) hemos tenido que relegarlo a otra oportunidad debido a los límites de extensión prescritos. Con dicha parte, podríamos profundizar en el carácter épico y la relación del cuento de hadas de Tolkien (*El Señor de los Anillos*) con el contenido épico que incluye.

<sup>5</sup> Con respecto a esta segunda dimensión, y especialmente relacionado con la recepción e interpretación de la obra, nos resulta esclarecedor la diferencia estructura-forma que realiza Antonio Prieto en *Morfología de la novela*, según la cual, la estructura es la relación semántica y gramatical de los elementos lingüísticos de la obra, mientras que la forma es el contenido no explícito. En nuestro caso, lo principal que diremos sobre los juglares hace referencia a la *forma* de la obra. Como síntesis de la diferencia, rescatamos la siguiente afirmación en la página 72: “La obra narrativa nueva puede explicarse, indudablemente, en su estructura y alcanzarse, mediante ella, un significado. Pero la máxima aproximación a su sentido y al núcleo generativo se alcanzará *valorando* la *forma* mediante la cual el autor se comunica. Quiere decirse (al menos provisionalmente) que se da, respectivamente, en la comunicación lingüística una linealidad y una pluridimensionalidad.” (Prieto, 1975)

ligan a la literatura medieval; y el nivel de la ficción narrativa, cuyo estudio centrado en los juglares de Rohan conforman el núcleo significativo de este trabajo.

Consideramos que existe una dimensión en la epopeya, producida por el verismo, a la que nos atrevemos a llamar “grandeza épica”. Aun siendo secundaria en este estudio, la consideramos importantísima en la valoración general de *El Señor de los Anillos*. Lo consideramos así porque creemos firmemente que cuanto más verismo haya en la transmisión de un hecho épico, más enardece nuestro espíritu o, en palabras de Pidal: <<cuanto más la ficción corra dentro de los márgenes de la realidad que en otro tiempo existió, tanto más vigor y eficiencia tendrá lo imaginado” (Menéndez Pidal, 1964, pág. 70). Este correr la ficción por los márgenes de la realidad es más fácil que ocurra cuanto más cercano a los hechos se produzca la composición de la obra.

Frente al verismo se sitúa lo “verosímil fantástico”, que es la postura defendida por la preceptiva clásica, seguida por la épica renacentista italiana, para componer obras épicas; entre otras prohibiciones que prescribe, la fundamental sería la de componer sobre sucesos contemporáneos, que entren dentro de lo historiográfico. Podríamos decir que esta prescripción es propia de pueblos alejados de su edad heroica.

Es el correr del tiempo lo que da la posibilidad de lo fantástico, de la intervención de los dioses o de lo milagroso sobrenatural. Por el contrario, es en la épica más primitiva (¿original?) donde se ve un mayor verismo histórico y menos intervención de lo fantástico. Pidal, en su artículo citado, nos habla de obras de raigambre hispánica, desde Lucano hasta Esquilache y su *Nápoles recuperada* (1658), denostada antes de ser leída por tratar temas contemporáneos. También se vería este verismo en la más antigua y perdida épica francesa<sup>6</sup> y se vería en los textos fundacionales de la épica germánica,

---

<sup>6</sup> En la *chanson* del siglo XII *Raoul de Cambrai* dice el juglar que la compuso: <<Bertolai dice que hará canción de ello, y jamás cantará otra mejor ningún juglar>> y <<Bertolai fue valiente y entendido, natural de Laon y de los mejores en linaje; él vio los más grandes hechos en batalla; hizo de ellos canción que jamás oiréis otra mejor y que ha sido escuchada en muchos palacios>>. Estos comentarios del juglar del siglo XII sobre el autor del que bebe son claras referencias al origen primitivo de la épica, es decir, ajustada a la “edad heroica”, en este caso, hechos ocurridos en 943. (Menéndez Pidal, 1969, pág. 64)

ya perdidos, de los que beben la *Edda Mayor* o el *Beowulf*<sup>7</sup>. Estas coincidencias permiten la consideración de que este *modus operandi* es lo propio de la épica de raigambre germánica, y no sólo hispánica.<sup>8</sup> Frente a ellos, Homero o Virgilio tratan hechos engarzados con mitología, participación de dioses, etc., siendo textos fundacionales<sup>9</sup>.

Frente al verismo (que no veracidad, pues no podemos perder de vista que estamos siempre en el ámbito de la ficción)<sup>11</sup> de la épica, frente al cantar hechos reales, pues siempre tiene raíz histórica lo que cuenta, un libro de caballerías, género con el que se ha comparado *El Señor de los Anillos* en busca de encontrar motivos heredados<sup>12</sup>, por muy verosímil que sea, no enardecerá de igual modo. Esto es así porque el adorno fantástico y exagerado, ingredientes de los cuentos de hadas y de los “dramas históricos”<sup>13</sup> helenísticos, pasan a ser elementos centrales de los libros de caballerías (el mar como elemento narrativo, gigantes, magia...) y le hace perder el verismo a lo épico que los hechos de caballería tienen *per se*. Digamos que pierde “verdad”, para pasar al campo de la pura fabulación; la ficción es más evidente y el lector se aleja anímicamente del resultado. Es otra de las razones por las que los cantares de gesta más antiguos y por tanto más veristas nos atraen, por una *epicidad* auténtica; mientras que los más modernos, que ganan en invención fantástica (El Cid conquistando París en *Las Mocedades de Rodrigo*), pueden ser más atractivas como literatura de aventuras, pero menos animosas.

Debemos hacer aquí la salvedad de que al decir “más modernos” o “más antiguos” no hablamos en términos absolutos, no nos referimos a siglos

---

<sup>7</sup> Tolkien consideraba que tanto *Beowulf* como *Sir Gawain* buscaban la <<verosimilitud>> de la historia. (Tolkien, 2015, pág. 242) En este caso se refiere a hacer comprensible la historia a sus coetáneos.

<sup>8</sup> La inserción de Lucano, a causa de su *Farsalia*, en la lista de Pidal, es lo que le permite afirmar que el verismo es una característica de la épica hispánica. Para nosotros, el caso de Lucano es una excepción en su contexto; el verismo de la épica medieval nos parece más propio relacionarlo con la raíz profunda del goticismo épico en la Península Ibérica. Idea denostada, pero de la que aún no hay argumentos absolutos en contra de lo expuesto por Pidal, sobre todo en su *Los godos en España*.

<sup>9</sup> En principio los consideramos fundacionales a falta de un conocimiento perdido sobre sus posibles fuentes.

<sup>11</sup> “...verismo no es veracidad, y bien puede manifestarse en asuntos no coetáneos que hayan sufrido ya una estructuración poemática y hasta novelesca, con tal que ella no destruya la tonalidad histórica primitiva, con tal que el elemento histórico subsista como preponderante” (Menéndez Pidal, 1964, pág. 77)

<sup>12</sup> Especialmente recordamos (Mariño, 2017)

<sup>13</sup> Aún no existía el término novela, por lo que recibió este nombre.

concretos, sino que hay que entender esas expresiones de forma relativa: como textos menos apegados o más apegados respectivamente a sus hechos referidos o, lo que es lo mismo, o más o menos cercanos a su “edad heroica”. Aunque el término lo usa Tolkien, en él no hemos encontrado ninguna definición; sin embargo dice Menéndez Pidal:

*La llamada <<edad heroica>> de ciertas culturas es para mí un concepto explicable, más que por un estado general de primitivismo en la sociedad entera, por un estado particular de la actividad literaria: es la edad por la que atraviesan algunos pueblos, en la cual la vida pública de la nación despierta un interés unánime, firme y cálidamente afectivo, más que práctico, de modo que el recuerdo histórico de los grandes acontecimientos próximos se hace habitualmente en forma poética, cuando aún la historiografía no adquirió desarrollo y vulgarización suficientes. (Menéndez Pidal, 1966, págs. 138-139)<sup>14</sup>*

*El Señor de los Anillos* no puede ser visto bajo la lupa del verismo épico, al menos no sin matices, puesto que Tolkien lo que pretendió fue realizar un cuento de hadas<sup>15</sup>. Sin embargo, sí tiene un componente heroico de “grandeza épica” unido al fantástico (o feérico). Y es relacionado con este componente heroico como podemos aplicar el concepto “verismo” a *El Señor de los Anillos*. En cuanto al verismo de la obra, consideramos que es un rasgo de *El Señor de los Anillos* desde el mismo prólogo, en el que se nos presenta el mundo ficticio como un mundo real a modo de descripción etnográfica o Geografía Universal decimonónica<sup>16</sup> y puesta en antecedentes; añadido a esto, se encuentra la simulación de traducción de un texto que nos transmite los hechos de la Guerra del Anillo<sup>17</sup>. Se pretende actualizar, traer a nuestro Mundo Primario lo que pertenece a la subcreación. En cierto sentido, es lo que ocurre con las crónicas medievales, cuando utilizan relatos mitológicos o legendarios como fuentes. En el caso de *El Señor de los Anillos* se utiliza el recurso de la

---

<sup>14</sup> Subrayado nuestro.

<sup>15</sup> Carta 181 en Carpenter, H. 2002.

<sup>16</sup> Y no es un decir, tenemos ante nosotros la *Geografía Universal* por Malte-Brun (editada por Montaner y Simón, Barcelona, en 1875) que trata los países con una estructura etnográfica y geográfica que nos recuerda al Prólogo de *El Señor de los Anillos*.

<sup>17</sup> Juego propio de los Libros de Caballería, parodiado por *El Quijote* y extendido a diversos géneros: novela histórica y gótica especialmente.

traducción ficticia. Así, estos recursos de la traducción y el Prólogo son toda una declaración de intenciones. Es el pacto que el autor quiere firmar con los receptores antes de entrar en la narración propiamente dicha. Si estamos de acuerdo con dicho pacto, haremos el esfuerzo de creernos la historia, que a priori desconocemos: la consideraremos real. Esta predisposición del receptor hacia el mensaje es fundamental para el efecto verista de la obra. Una vez aceptado el pacto, la parte que el receptor aporta es esta predisposición, que incluye la interpretación en clave verista de todos los elementos más o menos fabulosos que se nos presentan.

Sin embargo, estos dos recursos (traducción y prólogo) poco tienen que ver con la épica. Centrándonos en los juglares, estos son el enlace entre la “grandeza épica” que decimos y el verismo en *El Señor de los Anillos*, ya que tienen una función (meditada o no por Tolkien) en el pacto con el lector.

Para entender esta función, nosotros vamos a estructurar los motivos del cuento de hadas presentes en *El Señor de los Anillos* en dos ámbitos generales: por un lado está todo aquello que podemos llamar realista o enraizado en la realidad (descripciones creíbles de personas, elementos realistas como la de los juglares, armas, cabalgaduras, conflictos personales...) y, por otro lado, los elementos procedentes de lo más profundo de Fantasía (monstruos y objetos mágicos principalmente).

Gracias al dicho pacto con el lector y a la predisposición de este, este valorará más positivamente aquellos elementos narrativos que nos ayuden a creernos la realidad de la historia. La figura del juglar es uno de esos elementos que el receptor utiliza para convencerse de la realidad de la ficción literaria presentada, pues son elementos conocidos por el lector como parte de su mundo. En cuanto a los elementos más fantásticos (dragones, orcos, magia), con origen en los cuentos de hadas, son los elementos que provocan que el autor necesite precisamente presentar asideros al lector para que pueda dar credibilidad a la propuesta, debido precisamente a la dificultad en creer en su realidad. Sin pacto autor-lector no sería posible.

En definitiva, entre el elemento irreal, como los dragones, y los del Mundo Primario incluido en la ficción, la obra nos presenta un *continuum* de elementos y motivos literarios entre los cuales, los más cercanos a la realidad,

son los que nos ayudan a creer, en virtud del pacto firmado a priori, en los más fabulosos. Los juglares serían uno de esos elementos.

## Poesía épica, juglares y su valor filológico

### La labor juglaresca

¿Qué hacen los juglares? Construir la tradición épica. Desde la perspectiva de Tolkien, según se deduce de sus ideas expuestas en sus conferencias o notas a obras propias o ajenas (en concordancia con Menéndez Pidal<sup>18</sup>), lo resumimos aquí:

-las primeras obras tienen un origen primitivo, enlazado directamente con el momento que narran.

-los personajes pueden tener un origen histórico, aunque el tiempo haya transformado su imagen y oscurecido la memoria sobre sus hechos<sup>19</sup>.

-el poeta recibe la información por tradición oral<sup>20</sup> o escrita y la refunde. Se mantiene en el marco de la tradición, sin caer en el conservadurismo de los contenidos. Recrea según su ideología.

-el resultado se aleja cada vez más del verismo cuanto más lejos esté el poeta de los hechos. Así, el copista, el más lejano de la cadena, modifica el texto original por incomprensión, ya sea cultural, ya de lectura.

Son las premisas del neotradicionalismo y Tolkien las muestra directamente, aunque sin intención didáctica, sino literaria, en el compendio más claro que escribe de sus ideas al respecto, la conclusión del *Quenta Silmarillion*: <<Aquí acaba *El Silmarillion*, resumen de las canciones e historias

---

<sup>18</sup> Lo que justifica las citas de la literatura española que estamos utilizando en nuestra reflexión.

<sup>19</sup> En el universo literario castellano no tenemos textos vernáculos tan antiguos, por lo que no tenemos textos que transmitan historias de un origen pagano para poder hacer la comparación más exacta; esto se debe, como es obvio, a la temprana romanización y cristianización de la Península Ibérica y, por otro lado, a la tardía llegada de nuestra edad heroica.

<sup>20</sup> Por ilustrar la realidad del pensamiento de Tolkien sobre la transmisión oral de una tradición literaria que acaba vertida a la escritura, podemos fijarnos en su opinión sobre los funerales marinos paganos, donde Tolkien considera que el poeta de Beowulf recibió esta información también ("sin duda" son sus palabras) a través de lays orales (Tolkien, 2015, pág. 140). Esto confirmaría que Tolkien prefería la tesis de que el poeta no componía investigando en archivos (como cree la teoría individualista de Joseph Bédier), sino en la reformulación de lo que le había llegado a través de la literatura tradicional: "lays e historias" (como postula la teoría pidaliana, coincidente con Tolkien).

que todavía se cantan entre los Elfos disminuidos, y (de manera más clara y extensamente) entre los Elfos desaparecidos que ahora viven en la Isla Solitaria>> (Tolkien J. R., 2007, pág. 385). Tolkien cree que la memoria puede ser refugiada en canciones<sup>21</sup>, algo que en distintas épocas prehistoriográficas correspondía a la canción de gesta y similares, de los aedos, vates, juglares o scopas. También cree que esta memoria puede tener variantes (quizás, incluso, cambios de registro como el del paso de la canción de gesta al romance o la balada).

La materia de la épica medieval hundiría sus raíces en la “edad heroica”; algunas veces esta es un pasado lejano, otras solo unas pocas generaciones anteriores, otras veces el producto literario es coetáneo a la misma “edad heroica”. Reduzcamos, no obstante, a dos los tipos de juglaría épica: la verista, que surge de la “edad heroica” y la más literaria o ficcional, alejada de los hechos históricos.

### Juglares veristas

En la alta Edad Media europea, las obras más cercanas a esa “edad heroica”, son más veristas, hasta el punto de que pueden llegar a ser textos anejos, al modo de apoyo documental, a los propiamente historiográficos de épocas posteriores: las crónicas castellanas son un ejemplo del uso de los cantares de gesta<sup>22</sup>. *El Silmarillion*, en el ámbito de la ficción, sería otro ejemplo de *cronificar* partiendo de las canciones a las que se les supone verismo histórico<sup>23</sup>. De este modo, en cuanto a los juglares de Rohan, consideramos que Gléowine y el juglar que llamaremos innominado del brindis serían juglares insertos en la “edad heroica” que, muy posiblemente, viven directamente los hechos concretos que les inspiran sus composiciones.

Por otro lado, las obras más alejadas de dicha “edad heroica” insertan episodios cada vez más fantásticos y mezclan relatos distintos como partes de

---

<sup>21</sup> No haremos nosotros una distinción de tipos de canciones, que no afecta directamente en este trabajo. Remitimos al que hace el propio Tolkien (2015, págs. 306-308)

<sup>22</sup> El uso de la mitología clásica o la Biblia se explica por ser textos de autoridad o Verdad divina.

<sup>23</sup> Insistimos que no veracidad, puesto que las canciones no son historia, sino representaciones líricas de hechos reales. Por tanto, se les supone recreación y un grado de ficcionalización.

la misma historia. En este caso, sería muy difícil buscar paralelismo en *El Señor de los Anillos*, ya que no hay un desarrollo narrativo que adelantase tanto el tiempo o estaba fuera de la coherencia de la obra introducirlos.

Junto a la “edad heroica” en la que vive Rohan, tenemos a un Gondor de cultura amanuense, con motivos que nos recuerdan más a la Roma imperial o a la Grecia clásica, culturas librescas donde la literatura sobre ciclos épicos se habría alejado de los hechos, donde la historia era una ciencia en ciernes. A imitación de ellos, diríamos que Gondor ya no vive su “edad heroica”; sino que tiene conciencia historiográfica de su pasado<sup>24</sup>.

Que haya juglares en Rohan que viven los sucesos heroicos que luego cantan, nos hace fabular un futuro posible de la Tierra Media, en la Cuarta Edad, en que las obras conservadas tuviesen el aire veraz que un historiador podría aprovechar para completar su obra de investigación historiográfica sobre el pasado de la Marca. ¿Es eso *El Señor de los Anillos*? Comparados con el (¿primer?) poeta del *Cantar de mio Cid* (y otros juglares europeos altomedievales y anteriores) tenemos hechos parecidos, tenían una información bastante más cercana a la realidad que el poeta de las *Mocedades de Rodrigo*, de cerca de 200 años más tarde, lo que confiere verismo a su composición (Menéndez Pidal, 1964, págs. 70-81) y utilidad historiográfica.

Esta crítica filológica se levanta frente a la crítica individualista (positivista) que afirmaba la aparición tardía de la épica y siempre basada en documentos notariales, crónicas y similares. Esta visión positivista, estudiada y refutada por Menéndez Pidal, también era rechazada por Tolkien, en sintonía con el maestro español. Esta visión sobre el carácter primitivo y verista de la primera épica, perdida, pero presente en las refundiciones posteriores, es aceptada y utilizada por Tolkien en sus investigaciones y aplicada en su obra literaria-filológica.

---

<sup>24</sup> T. A. Shippey (2002) ahonda en la comparación, aunque sin tocar el tema que nosotros pretendemos señalar, entre las páginas 156 y 159, llega a decir explícitamente que <<Gondor es una especie de Roma>>. Creemos así que nuestras ideas no vagan solitarias, y aunque así lo hagan, apuntan hacia un mismo destino que las de otros autores. En la carta 296, de un modo coloquial, Tolkien corrobora estas ideas (Carpenter, Cartas de J. R. R. Tolkien, 2002, pág. 440)

## Juglares refundidores

Con respecto a los juglares refundidores, los que escriben partiendo de material épico previo, se presenta el problema de la tradición, es decir, de la propia labor de recibir y reescribir sobre un tema ya tratado.

Tolkien asimila de modo distinto dos tradiciones diferentes cuyo venero procede de los orígenes más oscuros de la literatura germánica: los relatos histórico-legendarios y los de Fantasía: Tolkien escribe un cuento de hadas que trata sobre temas épicos y en cuya trama aparecen juglares epopéyicos<sup>25</sup>.

El caso del *Beowulf* nos puede aclarar en qué consiste la tarea del juglar refundidor de distintas tradiciones<sup>26</sup>; además, es pertinente por ser objeto de estudio y ejemplo<sup>27</sup> para Tolkien.

Este menciona en sus clases sobre el *Beowulf* la gran dificultad que presenta el exordio de dicho poema. En primer lugar, por presentarnos a un personaje nominado Beowulf que no es el personaje protagonista de la obra; en segundo lugar, porque sin salirnos del exordio nos encontramos con diferentes “tradiciones englobadas y mezcladas” (Tolkien, 2015, pág. 136). Esas tradiciones son recogidas por el poeta creador del poema, que “no está meramente repitiendo, sino que está usando y remodelando viejas tradiciones para sus propios fines” (Tolkien, 2015, pág. 136). Es decir, como afirma el neotradicionalismo pideliano, el poeta individual asume tradiciones literarias, las reformula y las suelta en una obra original nueva (de ser buen poeta). El correr del tiempo y la personalidad del poeta conducen a la mezcla de tradiciones distintas. ¿Qué tradiciones son estas?

A veces aparecen en la historia ya mezcladas: <<Beowulf [historia-leyenda] y el monstruo [cuento de hadas] ya estaban vinculados a la corte de Heorot antes de que compusiera este poema>> (Tolkien, 2015, pág. 186) o

---

<sup>25</sup> Habría que matizar lo del cuento de hadas, pues lo hace aprovechando las herramientas narrativas que la novela ha traído desde el siglo XVI en adelante, pero esto se sale de nuestro tema.

<sup>26</sup> Con “tradiciones” nos queremos referir, a falta de encontrar un término mejor que seguro lo habrá, a géneros literarios medievales que han ido atravesando los siglos en las obras de diversos juglares y otros “componedores”. Tolkien usa el término, creemos, en el mismo sentido (con todos los matices que tendrá).

<sup>27</sup> “...Tolkien sentía más que una mera continuidad con el poeta de *Beowulf*: sentía una verdadera identidad de tema y de técnica” (Shippey, 2002, pág. 69). “¡ese estilo literario [el del *Beowulf*] era el que él [Tolkien] quería para sí! (íbid., pág. 70). Estas citas no debemos olvidarlas en todo el decurso de este ensayo.

“fusionadas” (Íbid., pág. 191). Para componer el poema que conservamos se vuelven a mezclar. Para Tolkien, *Beowulf* mezcla detalles históricos (lugares y hechos concretos de reyes que considera casi con certeza reales) y de Fantasía (fuerza de Beowulf, algunas hazañas suyas pasadas, los monstruos). En concreto, Tolkien considera que <<el cuento de hadas (o cuento popular si se prefiere este nombre) ha sido alterado: porque en este caso ha sido integrado en la “historia”>><sup>28</sup> (Íbid., pág. 186). Tolkien actúa de igual modo cuando compone *El Señor de los Anillos*, aunque no sea un poema épico<sup>29</sup>.

Otro tipo de fusión dada en la refundición del *Beowulf* y que aquí nos interesa es la de la teología cristiana del autor y la tradición bíblica en la legendaria nórdica. Así, por ejemplo, según Tolkien, el poeta del *Beowulf* se preguntaba el lugar de los monstruos legendarios dentro de la Verdad bíblica: la respuesta la encontró en el Génesis y la vertió, del modo más directo, en los versos 106-114 del poema (líneas 91-99 de la traducción en la edición española). La segunda reflexión sobre este tema consiste en el destino de las almas de los paganos que vivieron con honor y temor al inframundo. Igualmente, para Tolkien el poeta consideró que eran almas salvables. (Tolkien, 2015, págs. 149-150). También en este caso Tolkien ejerce de juglar al saber introducir todo un universo teológico y moral católico dentro de un cuento de hadas sin dioses, sin referencias a ellos ni a conceptos teológicos directamente. Sin embargo, están.

En definitiva, la labor de un juglar era compleja<sup>30</sup> si llegaba al nivel del autor de *Beowulf*, que recibe material heteróclito: histórico-legendario, mítico, de cuento de hadas, que tiene que recomponer coherentemente con su propia teología y punto de vista acerca del mundo y del pasado. Según la crítica positivista, el poeta habría o inventado de cero el cantar o habría investigado en archivos sobre el personaje para crear una obra literaria. Pero vemos que para Tolkien eso no es así, ni para el juglar verista ni para el refundidor.

---

<sup>28</sup> Como vimos en la cita de Pidal de más arriba, forma parte de dar verismo a una obra: hacer correr a la ficción entre los márgenes de la realidad.

<sup>29</sup> Una variante que no es significativa en nuestro ensayo es la de la fusión de cuento popular y leyenda erudita que Tolkien ve en *Beowulf* (Tolkien, 2015, pág. 262)

<sup>30</sup> El caso del autor de *Beowulf* es extremo, pues sin duda los había también que simplemente reescribían con modificaciones únicamente estilísticas.

Por poner otro ejemplo relacionado con Tolkien directamente, podemos comprobar cómo el autor del poema *Morte Arthure* en verso aliterado, del siglo XIV, que sigue la pseudocrónica de Geoffrey de Monmouth, la modifica para darle mayor dramatismo y heroicidad según los gustos de la época, o al menos, como los interpretaba el poeta; además, refleja las experiencias históricas vividas desde la composición del texto fuente; lo mismo ocurre con la versión de sir Thomas Malory, que la modifica siguiendo gustos propios y originales; por último, el mismo Tolkien, que sigue la tradición pseudocronística de Monmouth, se aleja de ella cuando es menester según sus intenciones artísticas. Es el modo de actuar de cualquier escritor original, y, en concreto, de los juglares que reelaboraban los materiales épicos que les llegaban. Vemos, en definitiva, la influencia juglaresca y cronística (tanto como fuente como en modo de trabajar) que hay en Tolkien y que, aprovechamos para remarcarlo, es ajena de la novelística contemporánea. (Tolkien J. R., 2013, págs. 189-232)

Como dijimos, estas ideas del profesor inglés son compartidas por la escuela pideliana, contrapositivista, que parte del estudio de nuestra épica para demostrar el quehacer juglaresco de refundición. En el caso hispánico consiste en modificar los puntos de interés que subraya cada romance, los temas, según los intereses de cada época, o, incluso, y esto nos interesa más, fusionando distintos romances en uno solo; así, por ejemplo, el siguiente romance mezcla El romance de la infantina y el de El caballero burlado:

A caza, de caza iba el infante Juan García,  
lleva los galgos cansados de subir cuestas arriba.  
Donde se le escureció, en una triste montiña,  
donde cae la nieve a copos, el agua menuda y fría,  
donde canta una culebra, un león le respondía,  
donde está el árbol de plata, la ramada de oro encina.  
En medio de aquella rama estaba una hermosa niña,  
su peine de oro en la mano, con él su pelo huía.  
Y una cadenita de oro que a la garganta traía,  
cuántas veces a los hombres de cadena serviría.<sup>31</sup>  
Echó a andar el caballero, la niña se sonreía.

---

<sup>31</sup> Aquí acabaría el de la infantina.

—¿De qué te ríes, mulata, nieta de la mulatilla?—  
—Me río del caballero con toda su bizarría  
que encuentra una niña en monte y allí la dejó y se iba.—  
—¡Vuelta, vuelta, mi caballo, vuelta pa la vida mía,  
que se me quedó la espada y al pie de la Fuenfría!—  
Y entonces vio el caballero que era la Virgen María.  
*¡Válgame Nuestra Señora, Válgame Santa María!* (Piñero, 1999,  
págs. 318-320)

## La canción y el poder de ser recordados

Ya que sabemos qué y cómo componía el juglar de leyendas épicas, canciones de gesta o, incluso, cuentos de hadas, nos falta saber por qué componía tales historias. A pesar de las diatribas que ha suscitado el tema, asumimos que la poesía epopéyica y heroica puede nacer, básicamente (y no nos atrevemos a afirmar que sean los únicos) por uno de estos motivos: o por el interés en la persona, en el héroe o en el enemigo, ya surja ese interés del mismo protagonista, ya de sus seguidores, o por interés de comunicar un hecho heroico, en este caso hablamos del interés en la cosa y surgiría del poeta.

En el romancero hispánico y, precisamente, sobre el mismo tema encontramos sendos ejemplos. En el caso del romance del Cerco de Baeza, los moros fueron ayudados por Pedro I, mientras que Baeza estaba gobernada por los de Enrique II. Estos, al vencer la batalla, difunden el romance contra el rey Pedro, aquí Pero Gil, utilizado como título de broma<sup>32</sup>, por tanto, tenemos un romance (el más antiguo conservado de los fronterizos), cuyo interés, más que en el cerco<sup>33</sup>, está en el derrotado asediante:

---

<sup>32</sup> Es lo aceptado desde Menéndez y Pelayo y recogido por Pedro Piñero en su edición del romancero, citado en la bibliografía; sin embargo, personalmente creemos que se refiere a Pero Gil, IV señor de Torreperogil, (localidad cercana a Baeza), siervo de Pedro I, bisnieto de Pero Gil de Zatico, primer señor de dicha localidad. Tampoco negamos que pueda ser la fusión del rey y del señor de dicha localidad. Para información más concreta sobre el personaje: vid. Torres Navarrete, [http://www.vbeda.com/articulos/indexoa.php?num=143&titulo=Pero\\_Gil\\_historia\\_\(I\)](http://www.vbeda.com/articulos/indexoa.php?num=143&titulo=Pero_Gil_historia_(I))

<sup>33</sup> Hay una teoría por la que se cree que lo normal es cantar derrotas antes que victorias, ver Menéndez Pidal, 1969, págs. 235-236.

## Romance del cerco de Baeza

Cercada tiene a Baeza    ese arráez Andalla Mir,  
con ochenta mil peones,    caballeros cinco mil.  
Con él va ese traidor,    el traidor de Pero Gil.  
Por la puerta de Bedmar    la empieza de combatir;  
ponen escalas al muro,    comiéndanle a conquistar;  
ganada tiene una torre,    no le pueden resistir,  
cuando de la de Calonge    escuderos vi salir.  
Ruy Fernández va delante,    aquese caudillo ardil,  
arremete con Andalla,    comienza de le ferir,  
cortado le ha la cabeza,    los demás dan a fuir.

En cuanto al romance sobre otro cerco posterior en la misma ciudad, el interés sí reside en el hecho bélico:

## Romance del asalto de Baeza

-Moricos, los mis moricos, - los que ganáis mi soldada,  
derribédesme a Baeza, - esa ciudad torreada,  
y los viejos y las viejas - los meted todos a espada,  
y los mozos y las mozas - los traed en cabalgada,  
y la hija de Pero Díaz - par ser mi enamorada  
y a su hermana Leonor, - de quien sea acompañada.  
Id vos, capitán Venegas, - porque venga más honrada,  
porque, enviándoos a vos, - no recelo en la tornada  
que recibiréis afrenta - ni cosa desaguisada.

Más antiguo y, por tanto, más válido para nuestra argumentación nos resultaría el caso de los cantares de gesta y baladas epopéyicas. Aunque ya perdido casi del todo, podemos pensar en el caso del ciclo de los condes de Castilla. Cantares que surgieron para defensa y honra de la independendencia de Castilla con respecto a la corte leonesa, que aparece como el enemigo, a

través del ensalzamiento de personajes como Fernán González o el Infante Garcí Fernández, o de hechos como los de los Infantes de Lara (o Salas), en cuyo perdido cantar lo importante es el hecho en sí del asesinato de los hijos de Gonzalo Gustios y su encarcelamiento, no tanto la persona, pues el héroe en este caso es ficticio: Mudarra, así como su venganza, añadido posterior al nacimiento de la leyenda.

La titulación de las canciones de gesta francesas como la ya mencionada, *Raoul de Cambrai* o la de *Saisnes*<sup>34</sup>, por poner dos ejemplos y no extendernos, son pruebas de que lo que interesaba y lo que se buscaba en la antigüedad giraba en torno de personas o de hechos.

En Tolkien encontramos estas ideas, aunque no enunciadas directamente. Sus lecciones sobre el *Beowulf* nos ilustran de ellas. Para él, la obra de *Beowulf* es el relato de la vida de un héroe. Él cree que el poeta que compone *Beowulf* quería referirnos la vida de un personaje que le parece relevante. Ya era conocido antes de la composición del poema; sin embargo, el poeta refunde sus fuentes recibidas para contarnos de nuevo el poema con un nuevo mensaje. La relevancia residía para el autor en que era ejemplo de precristiano que actúa de un modo que le permitiría salvar su alma (Tolkien, 2015, págs. 244-245). Con respecto al verismo de este poema, no se sabe si hay un personaje histórico real. Beowulf sería un personaje que, según el momento histórico en el que lo engarza el poeta, habría nacido entre finales del siglo V y comienzos del VI d. J. C.<sup>35</sup>, habría sido sobrino y sucesor del último rey gauta probablemente histórico, Heardred. El hecho de que aparezcan reyes con visos de realidad y otros personajes también conocidos, produce la sensación de verismo que podemos encontrar en el *Cantar de Mío Cid*, por ejemplo.

En cuanto al papel del juglar como transmisor de una tradición<sup>36</sup>, es clave comprobar la cronología de la misma: el poema original y ya perdido fue compuesto en torno al siglo VIII, por un poeta que conocía personalmente las

---

<sup>34</sup> Sobre conflictos entre Carlomagno y los sajones (Menéndez Pidal, 1969, págs. 175-210)

<sup>35</sup> Tolkien estipula una cronología histórica en la que sitúa el nacimiento de los personajes del lay anglosajón, según la cual, Beowulf, de haber existido, habría nacido en "495 o más tarde". (Tolkien, 2015, pág. 285)

<sup>36</sup> Sin ser el único papel, pues al mismo nivel situamos el de artista.

tradiciones legendarias que aparecen en su obra; el poeta era cristiano y hablaba a una sociedad recientemente cristianizada, lo que influye en la visión del mundo, en las leyendas recibidas, así como en su refundición; el narratario, por su parte, participaba del mismo conocimiento que el poeta, de ahí que algunas referencias a ciertos personajes sean superficiales: los oyentes conocían la referencia. Por último, el manuscrito conservado, de en torno al año 1.000 d. J. C., está copiado por un autor al que ya las leyendas referidas en el poema le quedaban lejanas y bastante veladas; esto provoca que en la lectura del manuscrito que copia (ya perdido el original) tuviera dificultad para entender referencias culturales o legendarias así como, por la letra en la que estuviese escrito, la misma grafía del original pudo ser un problema a la hora de la lectura y copiado<sup>37</sup>. Así, de una fecha, la del inicio de la transmisión de la leyenda, posiblemente muy cercana a la época de Heardred, a otra, la de la copia conservada, 500 años transcurridos, una leyenda sobre un tal Beowulf gauta se transmitió por el norte de Europa por algún motivo.

Con estas ideas podemos enlazar unos pasajes de *El Señor de los Anillos* en los que los protagonistas, en sus intervenciones, hacen referencia a la génesis misma del acto poético. Se puede hablar del antes, del durante y del después del acto poético legendario.

En *El Señor de los Anillos* encontramos, en palabras de los protagonistas de la mayor hazaña de las acometidas en la obra, el deseo de la perpetuación tanto de la misma como de sus protagonistas, es decir, del hecho y del héroe, recogiendo las dos motivaciones principales para la aparición de la obra epopéyica<sup>38</sup>:

—*Qué cuento hemos vivido, señor Frodo, ¿no le parece?* —  
*dijo—. ¡Me gustaría tanto oírlo! ¿Cree que dirán: Y aquí empieza la historia de Frodo Nuevededos y el Anillo del Destino? Y entonces se hará un gran silencio, como cuando en Rivendel nos relataban la historia de Beren el Manco y la Gran Joya. ¡Cuánto me gustaría escucharla! Y*

---

<sup>37</sup> Tolkien menciona la confusión Caín-camp

<sup>38</sup> La *Iliada*, ya en su primer verso, nos hace explícito cómo el tema es Aquiles, el héroe.

*cómo seguirá, me pregunto, después de nuestra parte.* (Cap. 4. El Campo de Cormallen en Tolkien, 2002, pág. 1035)<sup>39</sup>

De este modo, el verismo medievalizante del que hemos hablado, la “fiabilidad” en lo que se canta, se hace presente. Los héroes son conscientes de lo llevado a cabo y surge en ellos, no necesariamente como muestra de soberbia, el deseo de que tal hazaña no se olvide. Que se haga mención al héroe principal (Frodo) junto con su epíteto épico (Nuevededos) nos habla de la importancia de recordar al héroe como tal, es decir, como individuo que ha superado grandes obstáculos y que le han llegado a dejar secuelas (físicas en este caso, aunque no fuesen las menos importantes), y por otro lado, la mención a la recitación y a la posible continuación hace referencia al interés en la cosa en sí. Por tanto, en esta intervención de Sam, vemos recogido el interés en ambas dimensiones del poema épico.

Este deseo de recuerdo, no tanto por vanagloria, como por no olvidar, por el gusto del recuerdo que se convierte en conocimiento, está totalmente ligado con la figura del juglar. Y es que juglar no es el que divierte, sino el que hace disfrutar, que son conceptos distintos<sup>40</sup>. Es posible que haya juglares que además diviertan: saltimbanquis, bufones..., pero hay otros tipos que hacen disfrutar con canciones y relatos<sup>41</sup>. Y de estos, algunos con instrumentos y otros sin ellos, podrían hacerlo al pueblo en las plazas, a cambio de comida o unas monedas, otros, en la corte, en la sobremesa, contando las hazañas de los antepasados para enaltecer e inspirar (Menéndez Pidal, 1975). Son de este tipo al que pertenecen los juglares encontrados en Rohan.

---

<sup>39</sup> Todas las citas de *El Señor de los Anillos* son de la edición de Minotauro, 2002.

<sup>40</sup> Divertir es entretener, en el sentido de distraer, como la etimología nos enseña: *divertere*, ‘llevar por varios lados’. Disfrutar tiene el sentido de gozar, sentir placer; y este placer puede producirse en el plano intelectual también; en este caso la etimología resulta más oscura, pero si *dis-* puede significar “indicar distinción” y “frutar” es dar fruto. Podemos pensar en disfrutar como en gozar como fruto de una actividad, contemplado en sentido positivo. El significado de *fruor* en latín lo refutaría.

<sup>41</sup> Aquí, como vemos, estamos tratando el concepto de juglar como, dicho con palabras de Pidal, <<poetas que escriben para legos>>, no <<poetas indoctos>> que no conocen la literatura latina. Berceo se llama a sí mismo juglar. (Menéndez Pidal, 1966, pág. 80)

## Tolkien: juglar

Estamos viendo cómo un relato épico o épico-lírico, cuando es de tipo tradicional (no la obra genial de un autor, por ejemplo, Virgilio) es presa del pasar de los siglos, provocando sus modificaciones, enriquecimientos o deturpaciones por la influencia de autores que van aportando su genio a la tradición en que penetran, ya sea oral o escrita, más popular o más erudita. Este carácter vivo de la poesía de raigambre épica era patente para Tolkien y sus colegas de la escuela pidaliana. Asentado esto, ¿por qué consideramos a Tolkien un juglar?

Podemos contemplar dos dimensiones de juglaría en Tolkien. En primer lugar veamos la personal, en la dimensión de la creación literaria. Tolkien *actúa* como juglar cuando lo vemos con los amigos cantando poemas vikingos<sup>42</sup>, lo vemos componiendo en anglosajón o en inglés al modo antiguo, o escribiendo, como los juglares épicos, composiciones de gran calado épico, tanto dentro de la tradición europea como dentro de su *legendarium* (*La Balada de Beren y Lúthien*). Pero, además, cuando compone, *ejerce* de juglar. Lo hace tanto en niveles de creatividad total, partiendo de la tradición (*Aotrou & Itroun*) o recreando materiales (*La caída de Arturo*<sup>43</sup> o *La leyenda de Sigurd y Gudrún*<sup>44</sup>) o algo más interesante aún, intentar recrear cómo sería el cuento de hadas que serviría como una de las fuentes del poema *Beowulf* (*Sellic Spell*). Como vemos, nos cuesta encontrar un campo de creación juglaresca que no haya tocado<sup>45</sup>.

En cuanto a *El Señor de los Anillos*, obra que actualiza el cuento de hadas al siglo XX, Tolkien también actúa como juglar. Si aceptamos que el juglar épico tiene dos funciones: crear partiendo de un hecho histórico más o menos reciente una obra épica y, otra, partir de la tradición para recrear

---

<sup>42</sup> Nos referimos especialmente al Viking Club (Carpenter, 2002, pág. 122).

<sup>43</sup> Su hijo Christopher nos deja claro el trabajo juglaresco de Tolkien en su composición: <<la derivación del poema de mi padre a partir de tradiciones narrativas particulares, así como sus divergencias respecto de ellas [...] que difieren profundamente de la presente "Caída de Arturo en verso aliterado">>. (Tolkien J. R., 2013, págs. 12-13)

<sup>44</sup> El autor de la Edda Poética reordena el material individual dándole una forma coherente, y es lo que hace Tolkien con su *Leyenda de Sigurd y Gudrún*, o, en el caso español, Pidal con *Flor nueva de romances viejos*. Tres juglares cultos épicos.

<sup>45</sup> No solo en épica, en cuentos de hadas también, entre los que se encuentran los relatos breves creados para sus hijos: *Roverandom*, *Egidio*, *el granjero de Ham*, etc.

materiales pasados para adaptarlos al presente (como los autores de los romances), podemos reconocer en *El Señor de los Anillos* a un Tolkien de este segundo cariz, que recoge una tradición y actualiza.

Para entender esto, recordemos cómo las leyendas y los cuentos de hadas surgen de hechos reales (invasión de Atila, invasión anglosajona y partida del poder romano de Gran Bretaña...) y, partiendo de estos hechos, con el pasar de los siglos, se va desarrollando una literatura que supera en la imaginación a la propia <<historia>> hasta dar en un ejemplar de cuento de hadas o de poema épico. En el caso de Tolkien, esto ocurrió simultáneamente, sorteando el abismo del tiempo. En Tolkien se da el salto de la historia a la Fantasía en una sola mente con un recorrido estético y erudito que influyó en el resultado final. Igualmente, ejerce como juglar cuando el salto no es desde la historia, sino desde la tradición literaria. Intentemos explicarnos.

Tolkien, buen filólogo, conoce la historia y la de los germanos era para él un campo de estudio predilecto. En Rohan, Tolkien refleja “imaginativamente” la realidad histórica anglosajona en parte. Uno de los reflejos, refundido en *El Señor de los Anillos*, sería el personaje Unferth del *Beowulf*, al menos, como Tolkien lo veía. Esta lectura del poema anglosajón, él la medita, le da forma en la mente, tomando decisiones ante varias versiones y posibilidades de interpretación y desarrollo, y la vierte en su propia mitología en forma de Grima. Tolkien, así, renueva la materia de la literatura tradicional germánica<sup>46</sup>. También Narsil sería un trasunto (no la copia) de la espada de Sigmund como lo vemos en *La leyenda de Sigurd y Gudrún*:

*A warrior strange,  
one-eyed, awful,  
strode and stayed him  
standing silent,  
huge and hoary  
and hooded darkly.  
The sword of Sigmund  
sang before him.*

---

<sup>46</sup> Podríamos decir algo similar con las parejas: Hrothgar-Théoden, Heorot-Meduseld.

*His spear he raised:  
sprang asunder  
the sword of Grímnir,  
singing splintered.  
The king is fallen  
cloven-breasted;  
lords lie round him;  
the land darkens.*

...

*Of Grímnir's gift  
guard the fragments;  
of the shards shall be shaped  
a shining blade. (Tolkien J. R., 2009, págs. 126-130)*

Por último, cuando un autor introduce un texto o una variante en el propio, lo llamamos intertextualidad, pero cuando el personaje actúa con el sentir de una tradición, engarzándose en ella y representándola, entonces consideramos que lo que hay es una refundición de materiales, un acto juglaresco por parte del autor. Así, Legolas canta una variante de *The Ruin* en la Comunidad del Anillo, y no es el texto en sí lo que convierte a Tolkien en juglar, sino el sentir de Legolas, que pasa a ser un reflejo del autor de *The Ruin*<sup>47</sup> (Shippey, 2002, pág. 53).

Otro aspecto del modo de ejercer Tolkien su juglaría y que lo sitúa como juglar épico y refundidor, es algo que igual hizo el de *Beowulf*: cristianizar su obra. El cristianismo moral y teológico de *El Señor de los Anillos* es algo estudiado y aceptado. Pero si hay un lugar donde podemos encontrar este quehacer suyo es en *Aotrou & Itroun*. En ella se ve claramente cómo toma una tradición y la rehace añadiendo una sensibilidad y una ideología nueva. En el caso de su <<lay celtista>>, modifica la estatura simbólica de los personajes, introduce un carácter cristiano que no está en el original y lo entrelaza con lo pagano. Tolkien, no sólo en su doctrina filológica, sino en su hacer poético se muestra tradicionalista.

Este quehacer poético dentro de lo que podríamos llamar su canon medieval es, a su vez, un camino de aprendizaje donde lo que va aprendiendo

---

<sup>47</sup> Poema anglosajón sobre las ruinas de Aquae Sulis-Acemannesceaster-Bath.

lo vierte en su otro corpus, el “fantástico”, aunque en este caso “imaginatively” (Tolkien J. R., 2016, pág. XVI), como hemos visto con Grima o Narsil, o como vemos con respecto a la relación entre *La caída de Arturo* y *El Silmarillion*<sup>48</sup>.

En definitiva, Tolkien ejerce de juglar, pero ya como juglar del siglo XX. Su conocimiento de la literatura anterior, su erudición acerca de las fuentes que utiliza en sus obras, le llevan a un nivel de conciencia de autoría diferente al de los juglares medievales. Pretende lo mismo que el autor del *Sir Gawain y el Caballero Verde*, rescatar una tradición, la del verso aliterativo, aunque el autor tardomedieval no tuvo la fortuna que sí ha tenido Tolkien con el cuento de hadas. Nos lo podemos imaginar citado cómo último eslabón de la cadena que establece en su “introducción a la Edda Mayor” (Tolkien J. R., 2009, págs. 21-33)

En segundo lugar, la influencia de la juglaría en Tolkien está en la dimensión de lo creado. En *El Señor de los Anillos* hay juglares que actúan de un modo verosímil. Los juglares rohirrim serían reflejo de los juglares anglosajones.

Tenemos presentes tres juglares, dos anónimos y uno nominado. Cada uno produce una obra muy distinta con respecto a los otros dos. Sin embargo, insistimos en el término “juglar” para denominarlos, como traducción ya de *scop* (poeta), ya de *pyle* (registrador); que el propio Tolkien no termina de diferenciar:

*Aprender de memoria de otros miembros más ilustres de su oficio era parte de la ocupación del scop o “poeta”, y del pyle, “el registrador” de genealogías e historias en prosa. Pero también era su deber componer lays, relatos o listas mnemónicas concernientes a asuntos que llamaban su atención debido a la observación directa de su entorno, o que le llegaban a él personalmente, como noticias venidas de lejos. (Tolkien, 2015, págs. 128-129)<sup>49</sup>*

---

<sup>48</sup> (Tolkien J. R., 2013, págs. 149-188)

<sup>49</sup> Sin duda un lugar de los más antiguos donde aprender esto es en el propio *Beowulf*, en cuyos versos 2105-13 (líneas 1823-1831 en la traducción española que citamos) aparece el mismo rey Hrothgar recitando en bastantes de estos géneros. (Tolkien, 2015, págs. 77, 208, nota 29)

Esta nota a pie de página es muy significativa por varios motivos. En primer lugar, porque Tolkien nos dice las funciones que tenían los “juglares” anglosajones (que como vemos no se diferencian en mucho de los españoles), marcando ciertos subtipos que también existían en Castilla: el que recitaba lo que otros componían, o también componedores ellos mismos de baladas (lays) o historias. Faltaría en Castilla las listas mnemónicas, que podríamos asimilar a, por ejemplo, lo que hace el autor del *Carmen Campidoctoris*, una lista de batallas victoriosas del Campeador narradas de modo enaltecido y poético según Pidal<sup>50</sup>; o las listas recogidas en crónicas, como en la ovetense; o, por poner un ejemplo nórdico, lo que hace Snorri Sturluson, una lista de recursos literarios<sup>51</sup>. No queda del todo claro, y todas las opciones podrían ser válidas.

En segundo lugar, en esta cita aparece la idea que sostenía el neotradicionalismo de Menéndez Pidal: la obra épica se compone con los materiales creados a partir de los hechos que el poeta ha visto con sus ojos, o que han sucedido muy cerca de él en tiempo y espacio. Luego, la tarea amanuense de los refundidores y copistas modificarán la obra y la recrearán: a nosotros llegarán los últimos ejemplos, como puede ser la *Chanson de Roland* o la *des Saisnes*.

En la siguiente sección veremos los productos de cada uno de los tres juglares de *El Señor de los Anillos*, pero podemos adelantar cómo el primero trata lo que le llegó de tiempos pasados, componiendo una lay sobre aquellos hechos legendarios “muchos años después”. A continuación aparece el hacedor de canciones Gléowine, que ve con sus ojos los hechos inspiradores y fabrica una historia de los héroes fundadores de su nación. Se convierte en una lista poética de reyes con sus epítetos, narrando en breves versos sus hechos, provocando la evocación de sus gestas de un modo lírico-épico. Finalmente, el último hacedor de canciones es el más puro *þyle*, registrador, que nombra cada uno de los reyes en una pura lista de nombres. Es él el que mantiene la memoria del pueblo del modo más objetivo y aséptico. De este modo, vemos las diferentes funciones que Tolkien asignaba a los hacedores anglosajones, aplicados en su obra a tres juglares distintos.

---

<sup>50</sup> Véase Menéndez Pidal, R. 1966, págs. 75-93.

<sup>51</sup> En español tenemos la edición y traducción, aunque incompleta, de Luis Lerate, en Alianza Editorial, con el título de *Edda Menor*.

Recordemos cómo eso apoya nuestra idea de la función narrativa que de modo consciente o inconsciente asumen con su presencia en la obra los tres poetas, la de facilitar el pacto con el lector aportando verismo, al ser un elemento de nuestra realidad interpolado en una realidad ficticia con elementos altamente fabulosos, procedentes de Fantasía.

## **Carácter verosímil de los juglares de Rohan**

El valor verista de los juglares de Rohan reside en su doble existencia: la real y la literaria. Conocemos todo lo relacionado con los juglares en la Edad Media, son parte del acervo cultural de un lector europeo. La existencia literaria, por otro lado, reside en que los juglares llegan a ser ficcionalizados por la propia epopeya, al ser considerados y valorados como autores, transmisores y hasta personajes en obras concretas de la literatura medieval<sup>52</sup>. En virtud de la coherencia y verismo que esto le confiere:

-*El Señor de los Anillos*, siendo medievalizante, no se constriñe a un sexo, una edad o sólo adecuada para una época histórica concreta: es universal<sup>53</sup>.

-En el ámbito ficcional-literario, nos permite interpretar la función de los juglares en la obra de Tolkien como personajes muy secundarios, pero que dan valor verista a la obra, a través del suyo propio. Para ello hay que analizar sus valores semánticos y estéticos.

-Y como dijimos, en virtud de su aparición en la obra de ficción con alto grado de fantasía, ser el eslabón entre nuestro mundo con Fantasía. El que haya un elemento de unión entre ambos planos, el real y el de Fantasía, es un hecho muy presente en los cuentos de hadas: por poner un ejemplo muy significativo y evidente, mencionemos la función del bosque. En la leyenda celta de Bretaña de la Corrigan, el bosque real (en Léon, Bretaña) es el portal mágico que nos lleva al mundo de las hadas; Tolkien trata este tema en su *The Lay of Autrou & Itroun* (Tolkien J. R., 2016). En romances españoles encontramos este hecho<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Recordemos el caso ya mencionado de Bertolai en el *Raoul de Cambrai*.

<sup>53</sup> Véase la carta 163 de Carpenter, 2002, pág. 253, por poner un ejemplo.

<sup>54</sup> El romance de la Infantina sería una variante española muy excepcional de la canción celta que refunde Tolkien en la balada de Autrou & Itroun, donde claramente la

-Estas ideas nos llevan a considerar que *El Señor de los Anillos* no es una novela, siendo esta reflejo de la estructura interna del autor en choque con la estructura externa; aquí, sin embargo, lo que tenemos es una remodelación de la tradición épica medieval en formas y espíritu nuevo<sup>55</sup>.

Tenemos recogidos en *El Señor de los Anillos* tres referencias a juglares de Rohan<sup>56</sup>. Tolkien los llama <<hacedores de canciones>> aunque realicen obras de carácter diferente: el compositor fúnebre (Gléowine), el refundidor épico (*Mundburgo*) y el memorialista (banquete)<sup>57</sup>: los tres serían juglares (Menéndez Pidal, 1975). Llamarlos hacedores ya es de por sí una referencia a la etimología de poeta (ποιητής). Son, así, compositores de obras literarias. El hecho de que dos sean “de canciones” conlleva el que sean destinadas a ser transmitidas a través de la tradición oral, lo propio de la épica primitiva en el Mundo Primario según la teoría neotradicionalista de la épica y de la juglaría que creemos que compartían Tolkien y Pidal.

Con respecto al juglar del banquete (capítulo 6 del libro 6), es un “hacedor de canciones” aunque esta intervención no sea canción. Tenían también la función de registrar y recordar los héroes del pasado. Entendemos que con las crónicas su papel se perdió.

Con respecto a los otros dos juglares (capítulos 6 de los libros 5 y 6), es posible que reflejen dos tradiciones distintas de nuestro mundo: el más antiguo la más pagana, mientras que el del futuro se sumerge en la tradición de la épica para refundir materiales anteriores y componer una balada.

Veamos con detalle estos pormenores.

#### Libro V, CAPÍTULO 6, La batalla de los Campos del Pellenor

*Así decía muchos años después en Rohan un hacedor de canciones al cantar la balada de los Túmulos de Mundburgo:*

---

infantina es una elfa o hada del “brezal”, por lo que se sale del carácter del romancero. Parte del tema de la infantina la vemos en el romance citado más arriba, en el que aparece mezclado con otro. Un ejemplo puro: [https://es.wikisource.org/wiki/Romance\\_de\\_la\\_infantina](https://es.wikisource.org/wiki/Romance_de_la_infantina)

<sup>55</sup> Véase la obra de Prieto citada en bibliografía.

<sup>56</sup> Aragorn y Éomer también cantan en la lengua de la Marca. Sería interesante incluirlo como apéndice, pero se nos escapa de este trabajo al no ser reconocidos como <<hacedores de canciones>>.

<sup>57</sup> A este sólo lo llama <<hacedor>>, prescindiendo del término *canción*.

*En las colinas oímos resonar los cuernos;  
brillaron las espadas en el Reino del Sur.  
Como un viento en la mañana los caballos galoparon  
hacia los Pedregales. Ya la guerra arreciaba.  
Allí cayó Théoden, hijo de Thengel,  
y a los palacios de oro y las praderas verdes  
de los campos del Norte nunca más regresó.  
Allí en tierras lejanas murieron combatiendo  
Gúthlaf y Hardin, Dúnhere, Deorwine y el valiente Grimbold,  
Herfara, Herubrand, Horn y Fastred.  
Hoy en Mundburgo yacen bajo los Túmulos  
junto a sus aliados, señores de Gondor.  
Ni Hirluin el Hermoso a las colinas junto al mar,  
ni Forlong el Viejo a los valles floridos del reino de Arnach  
retornaron en triunfo. Y los altos arqueros Derufin y Duilin  
nunca más contemplaron a la sombra de las montañas  
las aguas oscuras del Morthond.  
La muerte se llevó a nobles y a humildes  
desde la mañana hasta el término del día.  
Un largo sueño duermen ahora junto  
al Río Grande, bajo las hierbas de Gondor.  
Las aguas que corrían rugiendo y eran rojas  
son grises ahora como lágrimas, de plata centelleante;  
la espuma teñida de sangre llameaba al atardecer<sup>58</sup>;  
las montañas ardían como hogueras en la noche;  
rojo cayó el rocío en el Rammas Echor.*

El verismo que aporta este poema a *El Señor de los Anillos* reside en dos circunstancias. Una es común a los tres juglares, el contenido épico, propio de los juglares anglosajones y europeos. Pero, además, la forma del poema imita la aliteración germánica, lo que produce el eco entre los eorlingas y los pueblos germanos que utilizaban la poesía aliterativa que sobrevive. Asimismo, en el presente fragmento hay un detalle que nos llama la atención en la enumeración de los muertos. Si nos fijamos vemos cómo hay personajes en él

---

<sup>58</sup> “de sangre los arroyos mucha tierra cobrian” dice al final el *Poema de Fernán González*.

que en la historia tuvieron su lugar y momento, su función, por limitado que fuera dicho papel. En esta balada heroica aparecen enaltecidos, citados aunque sea por una vez. El detallismo es propio de las canciones épicas medievales, no de las crónicas, en las que la tensión dramática no importaba tanto como consignar los hechos, a veces incluso prescindiendo de algunos “personajes” de segundo o tercer orden (Menéndez Pidal, 1966, pág. 148).

De esta canción podemos decir que fue oída “muchos años después” y recoge el resumen de unos hechos para que no se olviden. Sin más referencias, no podemos asegurar cuántos años después se cantaba, pero podemos imaginar perfectamente que la canción es una refundición respecto a una fuente literaria primera, aparentemente perdida. En primer lugar, porque el detallismo de la lista de muertos es propia de la antigüedad de los hechos. Es un rasgo de la composición primitiva que seguramente, sin ella, no habría sido posible para un compositor que creara desde la no presencia en los hechos. Además, hay indicios en el vocabulario: “oímos” (v. 1), “Allí” (v. 5) y “Allí en tierras lejanas” (v. 8). Podemos ver cómo el refundidor toma y a la vez añade. La primera palabra nos habla de una versión primera, escrita al calor del sol de Gondor, por un juglar-guerrero como Bertolai. Testigo de los hechos. Este canto por tanto proviene de la “edad heroica”. Con el paso de los años se produce la lejanía del tiempo y del espacio. Y por la última frase citada se nos presenta un juglar que conoce la leyenda de Mundburgo y la rehace, ya en tiempos de paz junto al calor del hogar en el mismo Meduseld, adaptándola a la nueva realidad histórica. Toma de la fuente los hechos, los protagonistas y el espíritu. Pero con el pasar de los años, el poema se enriquece con la invención, con el aporte del arte del poeta que recoge la tradición y la recrea. Vemos claramente cómo la composición es de corte juglaresco, cuyo autor, el “hacedor de canciones” eorlinga, muestra la tradición oral a la que pertenece, así como su invención dándole carácter lírico<sup>59</sup>: “y a los palacios de oro y las praderas verdes/de los campos del Norte nunca más regresó”, que destaca la realidad idealizada (palacios de oro, praderas verdes) de un mundo

---

<sup>59</sup> Ver Supervivencia del *Poema de Kudrun* en Menéndez Pidal (1969) *Los godos y la epopeya española. “Chansons de geste” y baladas nórdicas*, págs. 89-174. Madrid: Espasa-Calpe y del mismo autor, *Poesía tradicional en el Romancero Hispano-portugués, en Castilla, la tradición, el idioma* (1966).

constreñido, como si solo existieran la Marca y Gondor. O la última sección, preñada de metáforas y comparaciones poéticas. Nada importa la realidad ya, sino la verdad desnuda que transmite la leyenda de la gran batalla de los Campos del Pelennor. Con sus héroes y sus muertos. Esta composición entraría, así, de lleno en la corriente de las baladas o, como las llamamos en el mundo hispánico, romances tradicionales. Es el *modus operandi* de los juglares refundidores en el Mundo Primario.

Es la misma verdad que hay detrás de los nombres de los cristianos del *Cantar de mio Cid*, siendo todos menos tres los reconocidos posteriormente en los documentos<sup>60</sup>. Esa minuciosidad va unida a las modificaciones pertinentes según el interés general del poeta. Existe en francés la *Chansons de Saisnes* que Pidal (1969) estudia en sus relaciones con baladas europeas y romances españoles para descubrirnos cómo de aquella canción (o una variante) surge nuestros romances de Valdovinos. ¿Quién podría decir que el siguiente romance tiene su más remoto origen en una canción de gesta cultísima, de Jean Bodel, francesa de comienzos del siglo XIII? Sin embargo, si la realidad es completamente otra, se mantiene la verdad de su mensaje, los arquetipos.

*Por los caños de Carmona, por do va el agua a Sevilla.  
por ahí iba Valdovinos y con él su linda amiga.  
Los pies lleva por el agua y la mano en la loriga',  
con el temor de los moros no le tuviesen espía.  
Júntanse boca con boca, nadie no los impedía.  
Valdovinos, con angustia, un suspiro dado había.  
—¿Por qué suspiráis, señor, corazón y vida mía?  
O tenéis miedo a los moros, o en Francia tenéis amiga.  
—No tengo miedo a los moros, ni en Francia tengo amiga.  
mas vos mora y yo cristiano hacemos muy mala vida,  
comemos la carne en viernes, lo que mi ley defendía,  
siete años había, siete, que yo misa no la oía;  
si el emperador lo sabe la vida me costaría.  
—Por tus amores, Valdovinos, cristiana me tornaría.*

---

<sup>60</sup> Un caso que Pidal recoge como interesante es el de Diego Téllez, que aparece una sola vez en el *Cantar* y que comprobó su existencia justo en el momento y lugar en el que el cantar lo sitúa (Menéndez Pidal, 1966, págs. 91, 131-132) a la vista de los hechos consumados (casi consumiéndose).

*Yo, señora, por los vuestros, moro de la morería.*<sup>61</sup>

En el caso que nos ocupa de Tolkien, tenemos un hacedor de canciones eorlinga que comienza una nueva tradición con la balada que realiza refundiendo una fuente ya perdida. Si hiciésemos un ejercicio de imaginación, y viésemos la balada transmitida oralmente por el pueblo, repetida generación tras generación durante cientos de años, deberíamos imaginar diferentes versiones, con cambios sustanciales<sup>62</sup>. Estas serían el equivalente a nuestros romances de Valdovinos, el original de Valdovinos (perdido) sería el equivalente a la balada que estamos comentando y la *Chanson de Saisnes* equivaldría al original de la balada, que Tolkien no nos transmite y suponemos perdida.

Libro VI, capítulo 6. Numerosas separaciones

*Entonces los Jinetes de la Escolta del Rey cabalgaron alrededor del túmulo montados en caballos blancos, y cantaron a coro una canción que la gesta de Théoden hijo de Thengel había inspirado a Gléowine, el hacedor de canciones, y que fue la última que compuso en vida. Las voces lentas de los jinetes conmovieron aun a aquellos que no comprendían la lengua del país; pero las palabras de la canción encendieron los ojos de la gente de la Marca, pues volvían a oír desde lejos el trueno de los cascos del Norte, y la voz de Eorl elevándose por encima de los gritos y el fragor de la batalla en el Campo de Celebrant; y proseguía la historia de los Reyes, y el Cuerno de Helm resonaba en las montañas, hasta que caía la oscuridad, y el Rey Théoden se erguía y galopaba hacia el fuego a través de la Sombra, y moría con gloria y esplendor mientras el sol, retornando de más allá de la esperanza, resplandecía en la mañana sobre el Mindolluin.*

*Salido de la duda, libre de las tinieblas,*

---

<sup>61</sup> Ejemplos como este se pueden poner muchos, prácticamente los del ciclo bretón o carolingio, por ejemplo.

<sup>62</sup> Algo que se sabe porque hay varias versiones de este romance, algunos más antiguos y con muchos rasgos del original francés. (Piñero, 1999)

*cantando al Sol galopó hacia el amanecer, desnudando la  
espada:*

*Encendió una nueva esperanza, y murió esperanzado;  
fue más allá de la muerte, el miedo y el destino;  
dejó atrás la ruina, y la vida, y entró en la larga gloria.*

Gléowine aparece en la Guía de Robert Foster como trovador. Creemos que <<trovador>> es un término desafortunado que no se ajusta a la realidad de lo que efectivamente hacía Gléowine. Un trovador es un poeta que tiene conciencia de compositor de obras únicas, inmodificables, propio de una cultura de corte más bien tranquila, como mucho aficionado a los hechos de batallas fingidas, es decir, juegos bélicos como justas, anillas, tablas, etc. La temática es la propia de tiempos de paz: el amor cortes, disputas intelectuales entre trovadores, requiebros a damas...En la Marca no hay de eso. Durante la Guerra del Anillo, cuando compone Gléowine, en Rohan lo que hay es un conflicto bélico que provoca un movimiento espiritual e ideológico propio de la "edad heroica", no aristócratas encastillados entretenidos en recrear escenas de amor literario.

Ya hemos hablado de que hay varios tipos de juglares o, por mejor decir, juglar es una etiqueta que engloba de forma secular distintos tipos de entretenedores. Los más antiguos y arraigados a la tradición épica europea, de corte germánica, son los *scopas*, cantores que iban de castillo en castillo recitando canciones propias o ajenas sobre gestas bélicas. Sólo posteriormente aparece el juglar burlesco, ya referido en Arcipreste de Hita. Por un posible origen romano de este segundo tipo podríamos pensar en dos líneas de evolución distintas: por un lado la evolución del cantor germánico de épica y memorialista; por otro, el *divertidor*, el de corte bufonesco o circense y es con ese significado con el que ha llegado a nuestros días sobre todo. (Menéndez Pidal, 1975, págs. 14-15).

En Rohan, aún lejos de la historiografía de los archivos gondorianos, los jinetes al paso dan vueltas en torno al cuerpo presente del muerto rey Théoden y entonan una canción. Por su carácter narrativo, consideraríamos que es un *gyd* anglosajón de tipo triste: *geomor*, que nos recuerda al fragmento

de *Beowulf*. <<Y así es como se dio a conocer a los hombres, y fue reflejado a los hijos de la humanidad en tristes canciones [*gyddum geómore*], que Grendel luchó incesantemente...>> (Tolkien, 2015, págs. 28-29 y 306, nota 94). En esta canción triste narrativa se da a conocer las glorias y hechos lamentables de la historia de la Marca, acabando en el lamento por Théoden.

La canción se compuso entre la muerte del rey de Rohan, 15 de marzo, y el funeral, 10 de agosto. La gesta del rey en el campo de batalla que inspira la canción tuvo que ser observada por Gléowine, que por el corto periodo de tiempo entre ambos momentos nos atrevemos a decir que fue uno de esos guerreros que acompañaban al rey en su muerte. Él mismo pudo enseñarla a sus camaradas con el objetivo de entonarla en el funeral<sup>63</sup>. Gléowine es aquel guerrero del que nos habla el juglar hacedor del *Raoul de Cambrai*. Como ha defendido la corriente principal a la que atendemos aquí, contrapositivista, la épica nace contemporánea a los hechos. Este fragmento es un reflejo de dichas ideas. Lo pone en práctica en su obra y vemos que en la Marca funciona y se acerca al ideal de una nación en su “edad heroica” de la que venimos tratando en este trabajo.

En cuanto a la canción, está resumida excepto los que parecen ser sus últimos versos. Parece ser una estricta canción épica<sup>64</sup>, con toques de genealogía y algún detalle lírico (<<galopó hacia el amanecer>>).

Al margen de su valor filológico, tiene otro filosófico-espiritual. Encontramos un símbolo en <<la larga gloria>>. En la tierra de los jinetes se entendería como la gloria que da el recuerdo en las canciones de gesta, pero Tolkien transmite a sus lectores otro más profundo que se escapa de la juglaría de la Marca: la larga gloria es una vida más allá de la muerte (ruina) y la vida. El simbolismo cristiano está dirigido a nosotros, no a los asistentes al funeral, y se refiere a la teoría del coraje que Tolkien definió en los pueblos germánicos.

Unos párrafos después aparece un juglar innominado en el banquete de funeral del rey Théoden. Sólo enumera los reyes de la Marca.

---

<sup>63</sup> Gléowine no compuso más. Se da a entender que murió después de esta canción, más que se retirara del arte de crear. Si seguimos nuestro hilo, debemos concluir que Gléowine murió por heridas de guerra, o bien antes del funeral de Théoden, o bien después, estando convaleciente durante el mismo.

<sup>64</sup> No una canción de gesta, sino más bien un canto de corte éddico.

*Entonces un hacedor versado en las tradiciones se levantó y fue enunciando uno a uno y en orden los nombres de todos los Señores de la Marca: Eorl el Joven; y Brego el Constructor del Palacio; y Aldor hermano de Baldor el Infortunado; y Fréa, y Fréawine, y Goldwine, y Déor, y Gram; y Helm, el que permaneció oculto en el Abismo de Helm cuando invadieron la Marca; y así fueron nombrados todos los túmulos del ala occidental, pues en aquella época el linaje se había interrumpido, y luego fueron enumerados los túmulos del ala oriental: Fréalaf, hijo de la hermana de Helm, y Léof a, y Walda, y Polca, y Flocwine, y Fengel y Thengel, y finalmente Théoden.*

Lo primero que nos llama la atención es la categorización que el narrador hace del juglar. Lo llama “hacedor”, igual que al juglar que compuso la canción de Mundburgo y a Gléowine. Sin embargo, aunque en aquellas ocasiones también hubiera una enumeración de caídos o héroes, el juglar del *Mundburgo* y Gléowine crean sendas <<canciones>> mientras que el del banquete sólo enumera reyes. Era una de las labores asignadas al “hacedor”.

De su intervención, referida en estilo indirecto libre, podemos decir que el juglar, que podríamos considerar del tipo *byle*, recita en un contexto de banquete. Como se dijo más arriba, en las Partidas de Alfonso X se aconseja que los juglares canten en los banquetes las hazañas de los antepasados como ejemplo y enardecimiento. A esto nos recuerda esta escena.

Algunos nombres reciben su correspondiente epíteto. Esto tiene sus implicaciones. El epíteto es la forma de reconocer la valía del que lo recibe y en contexto de la canción épica y funeral es normal que aparezca. Podemos suponer que detrás de los epítetos utilizados en la recitación se escondían referencias a otras canciones. Vemos aquí, por tanto, un rasgo de cierta profundidad histórica y literaria, que desde el punto de vista filológico podemos traslucir. El que no aparezcan en todos los casos, creemos que es más por un motivo de estilo de Tolkien, quizás relacionado con la aliteración. Quizás esté citando a un texto anglosajón que se nos escapa.

En *El Señor de los Anillos* se cuenta una porción de la historia de la larga *edad heroica* de la Marca, que es el tiempo donde surgen los temas de la poesía epopéyica y, según la teoría neotradicionalista, se forjan los primeros cantos (noticieros). En la que, además, el poeta nombrado, juglar guerrero en

la dicha edad heroica, se comporta como lo harían los juglares de la nuestra propia, ya fuera sajón, burgundio o castellano.

Finalmente, concluimos que en *El Señor de los Anillos* se recoge a imitación de nuestro mundo, hechos y actitudes verosímiles dentro de su ficción: juglares que contemplan los hechos y los cantan para que no se olviden y juglares que recogen la tradición para transmitirla, al más puro estilo medieval europeo. Esto refleja que Tolkien seguía la idea neotradicionalista de la literatura épica medieval. El propio Tolkien actúa como juglar según estas ideas al incluirse voluntariamente en ciertas tradiciones literarias revitalizándolas y refundiéndolas.

## Trabajos citados

- Carpenter, H. (2002). *Cartas de J. R. R. Tolkien*. Barcelona: Minotauro.
- Carpenter, H. (2002). *J. R. R. Tolkien. Una biografía*. Barcelona: Minotauro.
- Hernández, I. (2017). Don Quijote y la novela de formación alemana. *Anales Cervantinos*, XLIX, 295-323. doi:10.3989/anacervantinos.2017.012
- Lerate, L. (2008). *Edda Menor*. Madrid: Alianza.
- Mariño, A. M. (2017). *Estudio comparativo y elaboración de un índice entre los motivos de los libros de caballerías hispánicos y El Señor de los Anillos de J.R.R. Tolkien*. León: Universidad de León. Obtenido de <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/6960/Tesis%20Ana%20Mar%C3%ADa%20Mari%C3%B1o.pdf?sequence=1>
- Menéndez Pidal, R. (1964). *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1964). *En torno al poema del Cid*. Barcelona: EDHASA.
- Menéndez Pidal, R. (1966). *Castilla. La tradición, el idioma*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1969). La CHANSON DES SAISNES en España. En *Los godos y la epopeya española. "Chansons de geste" y baladas nórdicas* (págs. 175-210). Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1969). Problemas de la poesía épica. En *Los godos en España. "Chansons de geste" y baladas nórdicas*. (págs. 59-88). Madrid: Espasa-Calpe.

- Menéndez Pidal, R. (1975). *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Mentxakatorre Odriozola, J. (2014). *Sociedad Tolkien España*. Recuperado el 20 de agosto de 2019, de <http://es.scribd.com/doc/250162817/Ensayo-Aelfwine-2014-Segundo-premio-Lenguaje-Mito-y-Palabra-Sociedad-Tolkien-Espanola>
- Piñero, P. (1999). *Romancero*. Universidad de Wisconsin, Madison: Biblioteca Nueva.
- Prieto, A. (1975). *Morfología de la novela*. Barcelona: Planeta.
- Real Academia Española. (s.f.). *Real Academia Española*. Obtenido de <https://www.rae.es/noticias/acto-de-inauguracion-del-bienio-ramon-menendez-pidal-2018-2019-en-la-rae>
- Shippey, T. A. (2002). *El camino a la Tierra Media*. Barcelona: Minotauro.
- Tolkien, J. (2015). *Beowulf. Traducción y comentario. Incluye Sellic Spell*. (C. R. Tolkien, Ed.) Barcelona: Planeta.
- Tolkien, J. R. (2002). *El Señor de los Anillos*. Barcelona: Minotauro.
- Tolkien, J. R. (2007). *Historia de la Tierra Media, 5. El Camino Perdido y otros escritos. Lenguas y Leyendas antes de <<El Señor de los Anillos>>*. Barcelona: Minotauro.
- Tolkien, J. R. (2009). *La leyenda de Sigurd y Gudrún*. Barcelona: Minotauro.
- Tolkien, J. R. (2013). *La caída de Arturo*. (C. Tolkien, Ed.) Barcelona: Minotauro.
- Tolkien, J. R. (2016). *The Lay of Aotrou & Itroun together with The Corrigan Poems*. (V. Flieger, Ed.) London: HarperCollins.
- Torres Navarrete, G. d. (Abril de 1987). *Asociación Alfredo Cazabán*. Recuperado el 13 de septiembre de 2019, de Revista Ibiut: [http://www.vbeda.com/articulos/indexoa.php?num=143&titulo=Pero\\_Gil,\\_historia\\_\(l\)\\_](http://www.vbeda.com/articulos/indexoa.php?num=143&titulo=Pero_Gil,_historia_(l)_)