

Los versos guerreros en la historia militar occidental

War poems in western military history

DIEGO GONZALO CEJAS \

Facultad del Ejército, Universidad de la Defensa Nacional, Argentina

diegogonzalocejas@gmail.com

Dentro de la cultura occidental, entendida de manera muy amplia, existe lo que podría llamarse una «tradición» de versos de guerra que hunde sus raíces en Grecia, Roma, la himnodia guerrera germana y la canción épica hispana. De ello se ocuparán las siguientes páginas.

Introducción

En la historia de los pueblos en guerra estuvieron siempre presentes un conjunto de fuerzas conocidas como «fuerzas del espíritu» o «fuerzas morales», que cimentaron a los ejércitos y su más firme engranaje de estructuración. Napoleón Bonaparte, gran estudioso de la historia militar, aconsejaba a sus comandantes «leer y releer la historia de las ochenta y ocho campañas de Alejandro, Aníbal, César, Gustavo Adolfo, Turena, Eugenio y Federico». Pero, ¿qué fue lo que encontró en los relatos de esa sucesión de campañas?

Las marchas y contramarchas o los principios generales del ataque y la defensa son todas cuestiones elementales.

Lo más valioso que Napoleón extrajo de sus lecturas fue el estudio de la naturaleza humana en condiciones bélicas; detalles respecto del comportamiento de hombres sometidos a la disciplina, afectados por el miedo, la falta de confianza (o el exceso de ella), el patriotismo, los intereses políticos, las tensiones físicas, emocionales, mentales y morales (Laffin, 2004: 33). Napoleón aprendió de la historia el alto valor del elemento moral hasta que el empleo de esos conocimientos se hizo instintivo. Pudo, así, trabajar sobre las mentes y las emociones de sus propios hombres y prepararlos para imponerse a cualquier adversario.

Sobre la base de su experiencia en las guerras napoleónicas, Clausewitz (1968: 271), al escribir sobre el sentido psicológico de los conflictos, asegura que «la guerra era la región de los esfuerzos y de los sufrimientos físicos y, para no sucumbir en ella, se necesitaba de cierta fuerza del cuerpo y del alma que, por instinto y educación, insensibilice a los hombres de armas contra aquellas cargas». En líneas generales, el factor humano en la guerra fue siempre superior a cualquier arma que el hombre haya podido crear. El soldado no fue un auxiliar del arma porque, sin las fuerzas morales de sus empuñadores, estas no tendrían ningún valor. Los ejércitos se sostuvieron por su moral viva, que los empujaba hacia adelante. Fue, en efecto, en el ámbito de las fuerzas morales donde los versos guerreros más influyeron.

Se puede afirmar que, dentro de la cultura occidental, entendida de manera muy amplia, existe lo que podría llamarse una «tradición» de versos de guerra que hunde sus raíces en Grecia, Roma, la himnodia guerrera germana y la canción épica hispana. Una tradición que exploraremos brevemente para arribar a la de los poetas del Plata, quienes se sintieron herederos.

La herencia de Homero: hacia una himnodia guerrera

Desde la profundidad misma de la Antigüedad, la canción guerrera, definida como una combinación armónica y rítmica de sonidos destinada a estimular la disciplina del cuerpo así como a despertar en el alma la vibración patriótica y los sentimientos guerreros (Fernández de la Torre, 2000, «Preludio»), proporcionó al hombre un medio de estimularse para el combate, exteriorizar sentimientos de alegría por la victoria, de admiración a sus jefes o de identificación con ideales.

Los espartanos avanzaban cantando el himno guerrero nacional o *peán*, que les instaba a reverdecer las hazañas de sus ancestros (Anglim, 2007, 20). En realidad, el peán era un canto coral de alabanza a Apolo como dios victorioso tras haber vencido a la serpiente Pitón. De aquí que se perfile como una «canción guerrera». Pero también se les llama «peán» a las composiciones poéticas, que no siempre estaban relacionadas con Apolo, en las que preponderaba el tipo métrico del «peán» o «peón», de ritmo intenso y vívido. Los griegos —y, en especial, los espartanos— solían entonar peanes, no durante las batallas, sino antes de ellas: una especie de ritual para darse ánimo antes de la contienda. La verdadera «canción guerrera» de los espartanos es el *embatérion*, la típica marcha hacia el combate. Algunos poetas tomaron el ritmo de marcha y lo unieron a un tono exhortativo de discurso para apelar a la exaltación del ánimo combativo, no solo del soldado. Uno de los testimonios antiguos de este tipo que atesora Occidente son los versos elegíacos escritos por Calino de Éfeso en el siglo VII a. C.:

*Honroso es en verdad, y glorioso, que un hombre batalle
contra los enemigos. La muerte vendrá justo en el momento
en que lo hayan hilado las Moiras. ¡Que todos avancen
empuñando la espada y acogiendo tras el escudo
un corazón valeroso apenas trábese combate!*

*Porque no está en el destino de un hombre escapar
a la muerte, aunque venga de dioses su linaje.
A menudo rehuye alguno el combate y el sonar de los venablos,
y se pone a cubierto, pero en casa le aguarda, fatal, la muerte.
Mas ese no será recordado ni amado por el pueblo,
mientras que al otro, si cae, lo lloran tanto el grande como el chico,
pues a toda gente afecta la nostalgia de un bravo
que supo morir. Y, si acaso pervive, rivaliza con los héroes,
porque a su paso admiranlo cual si fuera una torre en el muro;
hazañas acomete que valen por muchos, siendo él uno.*

(Rodríguez Tobal, 2001: frg. 1, v. 8-21)

Otros compusieron exhortaciones guerreras en verso como las de Néstor en la *Iliada*, para que los jonios expulsaran a los extranjeros cimerios de su patria. El influjo de amenazas externas explica también el énfasis bélico de Calino. Su poesía fue estímulo al combate; no tras la estela de un rey o de un héroe, como en Homero, sino que incitó a un grupo de individuos para que combatiesen en masa compacta de ciudadanos.

Sin embargo, por más que se haya ampliado la base social de sus destinatarios, en los versos griegos predominaron siempre valores aristocráticos. La poesía vinculó las novedades tácticas con el pasado heroico y su lenguaje épico. Así las cantó Calino:

*¿Cuánto más estarán inactivos? ¿Cuándo, jóvenes, mostrarán
un corazón bravío? De sus perezas ¿no se avergüenzan
ante los que los rodean? ¿Pretenden acomodarse en paz
cuando la tierra toda está agitada por la guerra?*

...
y que cada uno arroje al morir su postrera jabalina.

(Edmonds, 1931: frg. 1, v. 1-5)

En Esparta, Tirteo correspondió a las innovaciones tácticas con una nueva ética para los *hoplitas*, los soldados-ciudadanos de infantería pesada:

*Bello es, para un varón valiente, caer en la vanguardia y morir
luchando por la tierra de sus padres.*

*En cambio siempre es triste dejar ciudad y campos fértiles
y mendigar con la madre amada y el padre anciano,
y con los hijos pequeños y la mujer desposada.*

*Odioso será él entre aquellos a quienes llegue
como, de la Necesidad, el esclavo, y de la repugnante Penuria.
Vergüenza será para su linaje, que creyó en su bella nobleza,
perseguido ahora por el mal y el deshonor:*

(Edmonds, 1931: frg. 10, v.1-10)

Su impulso definió claramente la acción que el momento requiere, tal como continúa en su canto:

*Ahora, cuando en ese vagabundo pensemos,
en su tan poco honor, respeto o piedad, con voluntad luchemos
por esta tierra; por los hijos, muramos.*

*¡Nunca jamás nuestras vidas retengamos!
Entonces, hombro con hombro, jóvenes, den pelea,
no comiencen a huir o les gane el miedo,
sino que robustezcan los corazones en el pecho,*

y nunca se amilanen cuando contiendan con el enemigo...

(Edmonds, 1931: frg. 10, v.11-18)

La épica de Tirteo devino de un nuevo principio: un patriotismo que reemplazó la búsqueda del honor individual. Junto al patriotismo, se revelaron otros valores guerreros: en el combate no importaba la riqueza ni el linaje. El valor los igualó. Esto es lo que Oswin Murray (1981: 126) llamó «la nueva moral».

Puede asegurarse que, en la poesía de guerra, estos poetas utilizaron palabras e ideas provenientes de la *Ilíada*. Tirteo no brindó información táctica o militar expresa, sino incitaciones de tipo ideológico para sostener la guerra. Con exhortaciones al combate iguales a las de Homero, intentó expresar una nueva mentalidad.

Para entenderla, debemos introducir el concepto de areté

que, si bien mutó con el tiempo, podemos sintetizarlo así: este término se traduce, básicamente, como «virtud», «excelencia»; es decir, «lo mejor» de cada uno en una determinada actividad (*áristos* es un superlativo de *agathós* —«bueno»— del que deriva «aristocracia»). Los antiguos distinguían varias *aretái*; por ejemplo, la del educador es enseñar; la del comerciante, vender; la del político, conducir la *pólis*.

Y para el soldado, la *areté* es el «valor», el «coraje» en la contienda. Esta es la singularidad —la *areté*— de un hoplita. En el campo de combate, este concepto debía materializarse en conductas específicas: para ser valiente ¿qué debía hacerse? ¿Mantenerse firme en la falange o tener actitudes agresivas? En la poesía homérica, el coraje se vinculó más con la agresividad pero, en el seno de la *pólis*, la *areté* se relacionó con el modo en que el hoplita mantuvo firme su posición en la consecución de la victoria de la falange (Hanson, 2010: 37). El hoplita ya no se destacaba en la habilidad individual con su lanza, sino en la decisión de mantener su puesto en la fila y no huir cobardemente, lo que implicaba el abandono del escudo sobre el cual pesaba el mandato materno de regresar con él o muerto encima de él (Del Castillo y Ayensa: 198-199).

En la sociedad espartana, no fue el poeta (*aedo*) el dador de gloria, sino que la *pólis*, en su continuidad temporal, garantizaba al combatiente el recuerdo de sus acciones. La «propaganda» espartana hizo de la «bella muerte» una ley y sus hombres de armas la cumplieron. Una estricta codificación premiaba al guerrero victorioso con una vida honorable. Si este moría, su muerte era vista como un contratiempo necesario. Una *bella muerte* salvaba la *pólis*, pero la disciplina hoplítica salvaba de la muerte a la mayoría de los combatientes. Por eso condenaba a quien huía (*trésas*) o era cobarde. Los ideales que divulgó Tirteo fueron propios de los dorios, tribu emparentada con los jonios por el tronco indoeuropeo, que se instaló en el Peloponeso tras invadir la península. Los dorios, cuya expresión máxima se manifiesta en los espartanos, se

organizaron como una aristocracia fundada en el privilegio de las armas y sostenida por el culto a las virtudes guerreras de los antepasados.

En los versos atribuidos a Tirteo que aún se conservan, pueden leerse el elogio de la muerte en batalla por la patria, la descripción del combatiente valeroso y la exaltación de la constitución espartana. Sus elegías, de tono firme y severo, caracterizaron el elogio del valor guerrero y la vigorosa afirmación del ideal moral de la patria espartana. El heroísmo que propuso no se fundó en gestas personales, sino en acciones disciplinadas de las tropas, requeridas por la nueva táctica hoplítica. Por estos motivos, sus poemas elegíacos, cuya característica es la exhortación, tuvieron gran fortuna en toda la Grecia y se cantaron en las escuelas y campamentos en pos de suscitar sentimientos de virtud. El culto de las virtudes guerreras y la convicción de que ningún mal era mayor para el espartano que la pérdida de su patria fueron los motivos fundamentales de su poesía.

En su composición *Eunomía* o «El buen gobierno», ensalzó la nueva constitución «de Licurgo» —la *Rhêtra*— introducida en Esparta luego de la segunda guerra mesenia. Esta situación aportó un nuevo elemento a la guerra: el soldado combatiente, decisor de la política de Estado. Ello contribuyó a la cohesión de la falange, porque sus integrantes eran ciudadanos con iguales derechos, que confiaban en el apoyo mutuo. Esta fue una característica fundamental de la falange espartana: el soldado peleaba por su sociedad (Vigo, 2007: 32).

Este modelo de una formación concentrada con una alta moral y espíritu de cuerpo resultó eficaz contra los persas en Platea, especialmente. En esta batalla, los espartanos tuvieron una participación activa y definitiva debida a la disciplina y al orden propiciado por la música, que mantuvo unidos a los miembros de las falanges. La crónica recuerda una pieza en particular: se trata del *Kastóreion*, canción guerrera que estaba en uso entre los lacedemonios y al compás de la cual

marchaban al combate (Pedrell, 2009: 221).

Plutarco recuerda el influjo que el *Kastóreion* imprimió en los combatientes:

[...] Y cuando ya su falange estaba formada y los enemigos a la vista, en ese momento el rey [...] daba orden a los flautistas de que interpretaran el kastóreion. A la vez se iniciaba un tono de marcha, y así el espectáculo era a un tiempo solemne y sobrecogedor, pues se ponían en movimiento rítmicamente, al son de la flauta, sin dejar ni un resquicio en la falange ni conturbados en su espíritu, sino guiados apacible y alegremente por la música hacia el peligro [...].

(Plutarco, «Licurgo», Vidas, xxii, 4-5).

Tucídides consigna una impresión similar causada por los espartanos en la Batalla de Mantinea:

[...] Los argivos y sus aliados comenzaron a avanzar con gran vehemencia y coraje, mientras los lacedemonios [espartanos] lo hacían lentamente, al ritmo que marcaban gran número de flautistas presentes en el ejército según la costumbre, no por razones religiosas, sino para que las tropas avanzaran de forma igualada marchando al compás de la música y no se descompusiera así su orden de batalla, cosa que suele ocurrir en el momento de marchar al ataque [...].

(Tucídides V, 70, 1)

La historia militar griega brindó otros ejemplos de comandantes que incitaron psicológicamente a sus tropas y «antes de preparar sus armas, prepararon sus almas» mediante el recurso de la música:

[...] En campaña, después de la cena, los soldados juntos cantaban himnos en alabanza de los dioses. Cuando estaban ya para cargar al enemigo el rey ofrecía sacrificios a las Musas para que les ayudasen a ejecutar acciones dignas de pasar

a la posteridad. Se coronaban los soldados de flores, y se iba adelantando el ejército al sonido de las flautas que tocaban el himno de Cástor.

(Antequil, 303).

Muchas de las composiciones divulgaron las causas y aspiraciones que los guiaron a la batalla. En el mundo griego, revelar el propósito que condujo a la guerra orientó la acción militar necesaria. No solo entre los guerreros, sino entre las poblaciones sujetas a ingentes sacrificios, cuantiosas pérdidas y desequilibrios económicos que atentaron contra su propia felicidad.

Horacio y Virgilio: de la República al Imperio

Sobre el perfil moral de cohesión que había alcanzado la falange griega, Filipo de Macedonia prefirió la base del soldado profesional de adiestramiento minucioso, cuyo espíritu de cuerpo se generaba por la permanencia en las filas. Disgregado el Imperio de Alejandro, el legado militar de Grecia fue retomado y continuado por Roma que incorporó sus tradiciones militares. Sin embargo, sus héroes no tuvieron nunca el individualismo homérico. Fueron héroes en función del Estado, que cayeron por la Ley de Roma. Allí el héroe se disciplinó.

En época de la República Romana, el servicio militar pasó de ser un deber cívico a una profesión de largo plazo. Las reformas de Mario estimularon el espíritu de cuerpo y la moral de las tropas. De esta forma, el ejército se empleó como una base de poder para construirse una reputación política. Este modelo lo siguieron todos los hombres públicos romanos posteriores, sobre todo Julio César. Así como este último, su sobrino-nieto Augusto, primer emperador romano, siguió una política de expansión que necesitó de las legiones y las noveles *auxilia*, unidades constituidas por ciudadanos no romanos

e individuos de pueblos sometidos del Imperio. Desde los tiempos de Augusto, hubo setenta cohortes de infantería auxiliar. Esto dio lugar a una severa crítica por el abandono de la organización tradicional del ejército (Anglim, 67). Horacio pronunció esta crítica, en verso:

*...No son estos los hijos de aquellos padres
que impregnaron el mar con sangre púnica
y vencieron a Pirro y al poderoso Antíoco,
y que al siniestro Aníbal destruyeron.*

*Aquella prole varonil, la rústica milicia,
remover supo el campo con azadones
sabinos y obedecer los mandatos
de las severas madres,*

*cargar maderos y, allí donde el sol en el monte
las sombras alargaba, desuncir las yuntas
de bueyes, amigos de fatigas,
a la hora de hacerlos alejar del carro.*

(Horacio, III, Oda VI)

La época de Horacio coincidió con los mandatos de César (100-44 a. C.) y Augusto (63 a. C.- 14 d. C.). Este último asumió el poder absoluto en el 31 a. C. e inició una política de renovación moral, en decadencia a causa del enriquecimiento del Imperio, y de recuperación de los valores nacionales después de las guerras y conflictos políticos internos. Su gobierno es reconocido como el período de la *Pax Augusta* (23 a. C. a 14 a. C.) y, de acuerdo con su plan de recuperación del orgullo nacional, se preocupó por impulsar las letras latinas.

Horacio justificó la regeneración ética total de las costumbres y divulgó el modelo del *mos maiorum*—la «tradición moral» obligada a cada ciudadano— que Augusto tomó como paradigma para restaurar la vida pública y privada, como se ve en su legislación. Como buen observador, criticó, en algunas sátiras, las costumbres de su tiempo. Escribió,

además, un epistolario importante en la historia moral latina. Su expresión literaria reconoció la noción de culpa primigenia y de expiación que afecta toda una estirpe. No obstante, dio al concepto tradicional un giro novedoso, peculiarmente romano, que consistió en buscar una falta inicial en el mito de Rómulo y Remo y reinterpretarla con un nuevo signo sacro para explicar el porqué de las guerras civiles (Buisel, 2012: 26).

Virgilio compartió los interrogantes de Horacio. Se creyó con la capacidad de detener el proceso de decadencia y escribió un ambicioso poema patriótico inspirado en las grandes epopeyas homéricas. En su Eneida, resignificó los personajes míticos y héroes griegos y los incorporó en la cultura itálica. Un aporte político-cultural de esta epopeya fue filiar a Eneas como héroe fundacional de toda la «romanidad». Eneas es un descendiente de la aristocracia gobernante de Troya que huyó de la catástrofe final. Es decir, sigue siendo un personaje — aunque menor y lateral— de la historia contada en *Iliada*.

La obra glorificó a la familia de los Julios (la del emperador Octavio Augusto) y la entroncó con Eneas. Fue el gran poema nacional romano porque ensalzó sus orígenes y un glorioso destino. Sirvió para desarrollar un sentimiento de superioridad respecto a los demás pueblos con mensajes que se repitieron a lo largo de la obra:

A estos no les pongo límites ni en espacio ni en tiempo: Les he dado un imperio sin fin. Incluso la áspera Juno, que ahora castiga el mar; la tierra y el cielo llenándolos de temor, cambiará para bien sus designios y de acuerdo conmigo, protegerá los romanos, señores del mundo, el pueblo que se cubre con la toga. Así ha sido establecido (Virgilio, Eneida, I. 278-280).

Lo anterior, permite aseverar la intencionalidad política de la *Eneida*. Ante la sociedad romana, Virgilio hizo una apología del recién fundado régimen monárquico y soberano, dio una justificación metahistórica al *imperium* («mando») de Augusto.

A los pueblos sometidos bajo la enseña del *Senatus Populusque Romanus* (SPQR) los ilustró sobre la correspondencia lógica entre tal sumisión y la superioridad material y moral de la civilización romana, sancionada por un *fatum* (sino) sobrenatural. Virgilio trabajó once años. Augusto editó la obra a pesar de varios versos inconclusos que la muerte del autor había dejado.

Los cantares de gesta

Fue necesario que los pueblos bárbaros invadieran Roma para que la épica guerrera de los bárbaros reviviese el género (Fernández de la Torre: 26). El resultado fue el cantar de gesta, una composición poética sobre los hechos heroicos, históricos o no, más o menos fantasiosos, en algunos casos, que tienen la particularidad de haber sido creados en *idioma vernáculo*; es decir, en la lengua vulgar de cada región, también llamada *romance*, por derivar del latín que había servido como idioma oficial y administrativo del Imperio Romano y que se mantendrá como *lingua franca*. La divulgación de estas «novelas poéticas» —principalmente, en forma oral mucho antes de que adquirieran forma literaria— fue obra de juglares, oídos con atención por aldeanos y señores feudales. El cantar de gesta sirvió como relato histórico de hechos y personajes célebres y también como información de sucesos recientes.

El primero de esos monumentos en lengua vernácula, *El Cantar de Roldán* (*La Chanson de Roland*) es un poema épico de más de cuatro mil versos, escrito a finales del siglo XI en francés antiguo. Es el cantar de gesta más antiguo escrito en lengua romance en Europa y se dató como compuesto entre 1060 y 1065, ya que algunos testigos aseguraron que los normandos lo cantaban durante la batalla de Hastings.

El Cantar de Roldán fue puesto por escrito tres siglos después de los hechos históricos a los que alude. En efecto, en el año

778 la retaguardia del ejército de Carlomagno, comandada por Roldán, regresaba a Francia tras haber fracasado en la toma de Zaragoza a los sarracenos y fue derrotada en Roscivalles. Este desastre militar impresionó a los contemporáneos y se conservó, no solo en las crónicas, sino también en la tradición oral, en forma de breves cantos, con función informativa. Estas cantilenas constituyeron el repertorio de los juglares, que las recitaban ante el público en los castillos y ferias. El poema pervivió durante tres siglos hasta alcanzar una trama novelesca muy alejada de lo ocurrido en la batalla de Roscivalles.

Esta gesta simbólica repercutió en la literatura europea e inspiró otras canciones militarizadas como la siguiente, compuesta por Bertrand de Born:

*Bella es la joya de los escudos
de colores rojo y de azul,
de enseñas y gonfalones,
de diverso colorido;
alzar tiendas y abrigos y ricos pabellones,
romper lanzas, agujerear escudos y cortar
los yelmos bruñidos; dar golpes y recibir.
Y siento gran alegría
cuando veo en el campo alineados
monturas y caballeros armados.
Os lo digo: nada tiene para mí sabor,
ni comida, ni bebida, ni el dormir,
como lo tiene escuchar: «¡Adelante!»
de ambos lados y oír relinchar
los caballos desmontados en el bosque,
y gritar: «¡Ayuda, ayuda!»
y ver cómo caen en los fosos
grandes y pequeños en el prado,
y ver los muertos con los trozos
de la lanza en su costado y sus banderolas.
(Le Goff, 1999: 299-300)*

Por su condición de tierra de frontera en la lucha contra la conquista árabe, la península ibérica favoreció la canción guerrera. Aunque la palabra «reconquista» es un neologismo difundido en los primeros decenios del siglo XIX, el concepto fue núcleo principal de interpretación de la historia española, desde el siglo XII, en incluso antes, hasta tiempos recientes. El concepto de recuperación/restauración fue el motor ideológico y el elemento de propaganda más importante de los utilizados por los dirigentes de los reinos de España en los siglos medievales (Ladero Quesada, 1998: 334)

Los sucesos narrados en los versos no se recogieron por escrito porque estaban destinados exclusivamente a la recitación. El *Cantar de Mio Cid* fue un cantar que relató las hazañas heroicas inspiradas libremente en los últimos años de la vida del caballero castellano de la Alta Edad Media Ruy Díaz, de la Aldea de Vivar o, en versión moderna, Rodrigo Díaz de Vivar, *el Cid Campeador* (es decir, el «batallador» o «guerrero» por sus hazañas contra los moros en defensa de cristianos).

Como Ramón Menéndez Pidal (1929: 170) ha establecido, la composición aportó a la conquista y unidad nacional española, pues originó el sentimiento de supremacía castellana sobre los demás reinos y le dio un destino imperial. Este sentir fue prerrogativa del Reino de León al considerarse heredero de la monarquía visigoda, pero pasó con el *Cid* a hacerse parte de la identidad del Reino de Castilla. Así, abrió a España las puertas del Imperio y exaltó aquellas cualidades y virtudes que constituyeron el alma de la historia nacional de la península.

El *Mio Cid* como preceptiva moral, filosófica y militar hispana

El *Cantar del Mio Cid* promovió los conceptos de fidelidad y patria, y exaltó la nobleza de los actos sin perder la dimensión humana. Divulgó, también, el «espíritu de frontera» y la

oportunidad de ascenso social en tierras de Extremadura. El propio Cid logró sobreponerse a su condición social y alcanzó, por su esfuerzo, prestigio, riquezas y un señorío hereditario. El poema se diferencia de la épica francesa por la ausencia de elementos sobrenaturales, la mesura con la que se condujo el héroe y la verosimilitud de sus hazañas. Ofreció, asimismo, un modelo de prudencia con la comunidad hispanoárabe, de origen andalusí, que ocupaba la región (Muciño Ruiz: 185).

Desde el punto de vista psicológico, para el pueblo de la España del siglo xv, las acciones del Cid hicieron justa la Reconquista y el sostenimiento de la fe cristiana, profundizaron la moral y moralizaron su guerra. En una época en que los principios que gobernaban la conducta de guerra estaban más basados en las costumbres de los caballeros que en el derecho religioso o la filosofía escolástica, el sentimiento de respeto al vencido y el sentido de justicia del Cid hizo de la Reconquista una guerra moral (Bellamy: 77).

Desde el aspecto político, el Cantar delineó las aspiraciones hispanas para recuperar sus territorios y ampliar su patrimonio moral y espiritual. El Cid orientó la reunión de todos los hispanos, expulsó a los enemigos dentro del propio país y aseguró la unidad interior. La acción psicológica de la narración de sus aventuras, permitió transformar una «cruzada» en una guerra nacional (Bellamy: 83). Los cantares de gesta contribuyeron a formar el espíritu castellano, que fusionó lo social con lo religioso, lo militar y lo político en una misma unidad, que se convirtió en la identidad del pueblo español (Muciño Ruiz: 182). La trascendencia de estos cantares motivó que Alfonso X dispusiese en sus *Partidas* que los infantes los oyesen durante sus comidas. Textualmente, ordenaba «que los juglares non dixiesen ante ellos otros cantares si non de gesta o que fablasen de fechos de armas».

Los trovadores, poetas cultos llegados a la península en el siglo XII, procedentes de la Provenza, también dieron su aporte. Entre ellos se hallaba Marcabré, quien compuso la trova *Pax*

in nomini Domini para exhortar a los caballeros provenzales a conquistar Almería. Su obra aludió a la metáfora del baño de purificación para llevar la lucha contra el infiel:

*Pax in nomine Domini
Fes Marcabré los mos e'l so
Auiatz que di:
Cum nos a fait, per sa dousor,
De Seignorius celestians
Probet de nos un lavador,
C'anc, for outramar, non fon taus,
Edelai envés Josaphat;
E d'aquest de sai nos conort.*
(Milá y Fontanals, 1-5, 1861, 75)

*(Paz en el nombre del Señor.
Ha hecho Marcabré los versos y el son.
Oíd lo que dice:
el Señor celestial, por su misericordia
nos ha preparado,
cerca de nosotros una piscina
que jamás la hubo tal)*
(Fernández de la Torre, 2000)

Marcabré compuso otra exhortación, el Poema de Almería, esta vez, para los caballeros de Castilla:

*Armorum tanta stellarum lumina quanta,
sunt et equi multi ferro seu panno suffulti
Illorum lingua resonat quasi tympano tuba.*

(«Tan abundantes, sus armas, como luces de estrellas;
muchos caballos hay, con hierro y tela protegidos,
y como trompa y tambor resuena la troyana lengua»).

Entre los demás trovadores españoles, encontramos a José Gomis de la Mata, Macías de Padrón, Lorenzo Pomer, Mosén Rodrigo Díaz, Juan de Torres, Marín García y Ausías

March (Fernández de la Torre: 39), cuyas obras se enlazaron directamente con los cantos rioplatenses (Wilkes & Guerrero Cárpena, 1946: 23), como veremos en otros artículos.

También existieron las *cantigas* galaico-portuguesas, que son composiciones poéticas típicas de la Edad Media. Entre las cantigas de Alfonso X el Sabio, la número 99, por ejemplo, narra cómo la Virgen María aniquiló unos moros invasores que pretendían destruir las imágenes cristianas. La defensa de la fe fue, durante la Reconquista, el principal argumento legitimador de la guerra llevada contra el invasor.

Otros cantares menos heroico-caballerescos, pero resueltamente nacionales, se desgajan del recurso del cantar de gesta. Estas recreaciones de los viejos cantares son incompletas e hilvanan situaciones sueltas sin antecedentes ni desenlace. El relato extenso se desdibuja, mucho dista de la tradición a la que pertenecían; tanto, que no revelan rastros del cantar del cual se habían desprendido. Estos romances fronterizos son manifestaciones espontáneas del esfuerzo propagandístico nacional. Versos de esta índole son los que irrumpen en la conquista y colonización del territorio americano. De ellos se ocuparan otras páginas.

Referencias bibliográficas

Fuentes antiguas y medievales

Del Castillo & Ayensa, J. (trad.) (1832). *Anacreonte, Safo y Tirteo traducidos del griego en prosa y verso castellano*, «Tirteo» vii, viii y x; «Calino» i. Madrid: Imprenta Real

Edmonds, J. M. (ed. y trad.) (1931). *Elegy and Iambus being the Remains of all the Greek Elegiac and Iambic Poets from Callinus to Crates, excepting the Choliambic Writers, with the Anacreontea*, vol I, edición bilingüe griego-inglés. Londres-Nueva York: William Heinemann-Putnam's Sons.

Horacio (2007). *Épodos, Odas y Carmen Secular*. México: Universidad Autónoma.

Jenofonte (2007). *Anábasis y Obras menores*. Traducción de Ramón Bach Pellicer, con introducción de Carlos García Gual. Madrid: Gredos.

Menéndez Pidal, R. (1910). *El romancero español*. Nueva York: The Hispanic Society of America,

—*Romancero hispánico*, 1953, tomo ii, Madrid: Espasa-Calpe

Plutarco (1985) *Vidas paralelas*, tomo i, traducción de Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Gredos.

Rodríguez Tobal, J. M. (trad.) (2001). *Los inicios del canto. El ala y la cigarra. Fragmentos de poesía arcaica griega no épica*. Madrid: Hiperión.

Tucídides (2007) *Guerra del Peloponeso*, traducción de Juan José Torres Esbarranch. Madrid: Gredos.

Virgilio (2008). *Eneida*. Barcelona-Buenos Aires: Gredos/RBA-Del Nuevo Extremo

Diccionarios y manuales históricos

Antequil, M., (1831). *Compendio de Historia Universal*. Madrid: Imprenta Aguado.

Pedrell, F. (2009). *Diccionario técnico de la música*. Madrid: Maxtor.

Publicaciones varias

Anglim, S. [et al.] (2007). *Técnicas bélicas del Mundo Antiguo, 3000 a. C.-500 d. C. Equipamiento, Técnicas y Tácticas de Combate*. Madrid: Libsa

Asenjo Barbieri, F. (1994) *Escritos*. Madrid: Editorial Complutense.

Bellamy, A. J. (2009) *Guerras Justas: de Cicerón a Iraq*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

BUISEL, M. D. (2012). “Traducción e interpretación: Problemas presentes en la IV Egloga de Virgilio” *Auster* (17): págs. 27-47. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6308/pr.6308.pdf

Clausewitz, C. V. (1968) *De la guerra I. Sobre la naturaleza de la guerra*. Buenos Aires: Biblioteca del Oficial.

Fernández de la Torre, R. (2000). *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa.

Gibbon, E. (2012). *Decadencia y caída del Imperio Romano*, vol i. Girona, España: Atalanta.

- Hanson, V. D. (2010) “Génesis de la infantería, 600-350 a. C.”, en Parker, G. *Historia de la guerra*. Madrid: Akal
- Jaeger, W. (2001). *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jörgensen, C. [et al.] (2007). *Técnicas bélicas del mundo moderno (1500 –1763). Equipamiento, técnicas y tácticas de combate*. Madrid: Libsa.
- LADERO QUESADA, M. A. (1997). *Historia Universal. Edad Media*, volumen II. Barcelona: Vicens Vives.
- Laffin, J. (2004) *Grandes batallas de la historia*. Buenos Aires: El Ateneo
- Le Goff, J. (1982). *Mercaderes y banqueros de la Edad Media*. Buenos Aires: Eudeba.
- La civilización del Occidente Medieval*, 1999, Barcelona : Paidós-Ibérica.
- Lüdtke, H. (1974). *Historia del Léxico Románico*. Madrid: Gredos.
- Milá y Fontanals, M. (1966). *Obras de Manuel Milá y Fontanals, dirigidas por Martín de Riquer. II. De los trovadores de España*. Barcelona: CSIC.
- Muciño Ruíz, J. (2005). “Hermenéutica literaria y poesía épica: El cantar de Mío Cid”, en González, A. y Miaja de la Peña, M. *Introducción a la cultura medieval*. México: Universidad Nacional de México
- Muñoz, F. A. & López Martínez, M. (eds.) (2000). *Historia de la paz. Tiempos, espacios y actores*. Granada: Universidad de Granada.
- Murray, O. (1981). *Grecia arcaica*. Madrid: Taurus.

- Rabinovich, A. M., (2010). *La Societé Guerrière. Pratiques, discours et valeurs militaires au Rio de la Plata, 1806-1852*. Tesis doctoral en Histoire et Civilisations, defendida en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, con la dirección de Juan Carlos Garavaglia.
- Reyes, C. R. (2000). *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo: tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Tudela y Penia, M. (2014). “La cultura como a eina de propaganda de la política d’August”, *Revista Auriga* 69: págs. 12-19.
- Van Cleveld, M. (2007). *La transformación de la guerra*. Buenos Aires: José Luis Uceda Editor.
- Wilkes, J. T. y Guerrero Cárpena, I. (1946). *Formas musicales rioplatenses. Su origen hispano*. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispanos.

Palabras clave: Versos guerreros – Canciones Épicas.

Keywords: War poems – Epic Songs

Abstract

Within western culture, understood very broadly, there is what might be called a “tradition” of war verses with roots in Greece, Rome, the German warrior hymnody and the Spanish epic song. The following pages will assess this.