

**LA GUERRA Y SUS SONIDOS. TESTIMONIOS DE LA SONORIDAD EN LA BATALLA DE
CRÉCY (26 DE AGOSTO DE 1346)**

**THE WAR AND ITS SOUNDS. TESTIMONIES OF THE SOUND IN THE BATTLE OF CRÉCY (AUGUST
26TH, 1346)¹**

José Francisco Vera Pizaña

Seminario de Historia Militar y Naval

Seminario de Estudios Históricos Sobre la Edad Media

Universidad Nacional Autónoma de México

Fecha de recepción: 24/03/2020

Fecha de aprobación: 29/04/2021

Resumen

Los elementos sensoriales apenas y han sido tomados en cuenta por los historiadores militares que abordan los estudios de batalla. El siguiente trabajo centra su estudio en los elementos sonoros insertos en las crónicas sobre la batalla de Crécy, con el objetivo de crear un relato sensorial con base en las referencias sonoras. A partir de ello, es posible abordar el proceso de construcción de los relatos sobre el enfrentamiento armado.

Palabras clave

Guerra de los Cien Años - Historia Militar - Historia sensorial - Paisaje sonoro - Batalla de Crécy.

Abstract

The sensory elements have hardly been taken into account by military historians interested in the study of the battle. The following work focuses on the study of sound elements present in chronicles about the battle of Crécy and aims to create a sensory story based on sound references. This would in turn, allow the analysis of the process of construction of the stories about the armed confrontation.

Keywords

Hundred Years' War - Military History - Sensorial History - Soundscape - Battle of Crécy

¹ Una versión de este artículo, acortada y adecuada para difusión, fue aprobada para su publicación en la revista *Scriptorium* desde 2019. Agradezco infinitamente a Gisela Coronado Schwindt por su valiosa guía en la conformación de este artículo.

Introducción

En este artículo analizaré la batalla de Crécy (26 de agosto de 1346) desde una perspectiva sensorial. Para ello, estudiaré las crónicas sobre la batalla en busca de las referencias sonoras que me permitan construir una imagen del combate desde sus sonidos. Así, en vez de recurrir solo a los movimientos de hombres y sus posiciones en el escenario de guerra (como por lo general suelen entenderse los estudios de historia de Estado Mayor)², me decantaré por resaltar los elementos sonoros que se encuentran explícitos e implícitos en las crónicas, lo que me permitirá cuestionar la forma en que fueron construidas las fuentes sobre la batalla.

El análisis que propongo tiene dos límites metodológicos: uno, en cuanto a la construcción de las fuentes medievales y otro, en cuanto a la interpretación de los sonidos en la cultura occidental antes de los inicios de la industrialización, a finales del siglo XVIII. Respecto del primero, si bien el objetivo de los autores de las crónicas medievales era crear un relato en el que se destacara la participación de la nobleza guerrera durante el enfrentamiento, las referencias sonoras que acompañan los relatos dan cuenta del papel y la importancia que tenía la sonoridad para los cronistas.

En cuanto a los límites espacio-temporales y culturales, es necesario aclarar que el método que aquí se presenta para estudiar el campo de batalla como un espacio sensorial solo puede aplicarse a enfrentamientos bélicos anteriores a la distribución efectiva de las armas de fuego a lo largo de Europa; por lo tanto, es válido para espacios sonoros que se desarrollaron en Europa antes del siglo XVI. La razón se debe a que, después de esta fecha, se produjo un uso generalizado de las armas de fuego en las batallas, lo que se tradujo en el surgimiento de sonidos artificiales que rompieron el paisaje sonoro preindustrial. En cuanto al espacio, estará limitado a la Europa cristiana occidental, pues esta región comparte una misma cultura que se vincula entre sí por elementos literarios, filosóficos, religiosos, institucionales y culturales, lo que culturalmente les ha permitido desarrollar una interpretación del paisaje sensorial basada en la tradición grecolatina.

La batalla de Crécy presenta una serie de particularidades que la vuelven un hecho relevante para el estudio de la historia sensorial. Por un lado, fue una de las primeras batallas

² Método de aproximación al estudio de la batalla en función de una narrativa cuyo interés versa en rescatar el movimiento de los hombres en el campo de batalla, la genialidad o la incompetencia del comandante, la dialéctica entre dispositivos tácticos y su relación con los dispositivos tecnológicos, y la búsqueda de leyes universales ahistóricas que dejen lecciones universales que puedan ser aplicadas, de forma didáctica, en las academias militares en las que se forman a los oficiales que dirigirán a los ejércitos.

en las que se utilizaron armas de fuego en territorio europeo, lo que permite ver el impacto que tuvieron los sonidos de la pólvora en los cronistas tardomedievales. Por otro lado, puesto que el combate se libró en la tarde noche, el desarrollo de la batalla fue asimilado por los testigos por medio del sentido de la audición, por lo que es posible afirmar que una buena parte del relato se construyó por medio de la sonoridad.

La sonoridad en la Edad Media

El campo de batalla medieval llevaba los olores, sonidos, sabores, visiones y formas de sentir, al límite de la percepción sensorial. Para comprender lo radical de la sonoridad de un campo de batalla medieval, en comparación con otros espacios sensoriales, primero debo hacer una distinción entre los la producción sonora preindustrial. Considero que los sonidos “naturales” son todos aquellos producidos independientemente de la interacción del hombre con la naturaleza; por otro lado, los sonidos “artificiales” son todos los que resultan de la transformación del entorno natural por la presencia del hombre. En otras palabras, los sonidos naturales eran aquellos producidos por los animales (ya fuera en áreas domésticas o ámbitos salvajes), los fenómenos climáticos (viento, lluvia, truenos) o geográficos (el mar, el río, las avalanchas, derrumbes, etc.). De igual forma, los sonidos artificiales eran producto de las dinámicas sociales humanas, como las actividades de construcción (casas, castillos, puentes, iglesia, etc.), los trabajos y oficios (agricultura, pesca, telares, panadería, herrería, carnicería, agricultura, etc.) y los que se generaban en los entornos de actividades sociales (mercados, tabernas, la corte, etc.).

Esta clasificación puede aplicarse para jerarquizar los sonidos producidos en entornos europeos anteriores al siglo XVIII, pero para los sonidos que surgieron después de la Revolución industrial, aunque entran dentro de la categoría de sonidos “artificiales”, su origen es de una naturaleza distinta: son sonidos producidos por máquinas impulsadas por reacciones físicas y químicas. Por lo tanto, aunque no dejan de ser “artificiales”, la producción sonora está dada por la presencia de las máquinas y no por el hombre.

Los historiadores que analizan el papel de los sentidos en la historia desde la perspectiva del *giro cultural*, han sugerido que los elementos sensoriales pueden ser vistos

como una construcción social,³ en la que cada sociedad adhiere valores y representaciones muy concretas a los sentidos, en un imaginario que atiende parámetros de tiempo y espacio bien definidos.

Los estudiosos del *giro cultural* sugieren que la sociedad interpreta los sentidos de una forma muy específica, dependiendo de una época y lugar determinado. Sin embargo, si bien no puede negarse que existen elementos culturales que definen la interacción entre los hombres y sus sentidos (el hecho de que la sociedad occidental considere cinco sentidos específicamente, ya denota una selección y toma de conciencia de los mismos), no puede ignorarse que el ser humano no deja de ser un animal y, como tal, está sujeto a las reacciones químicas que se producen en el sistema nervioso central, el cual actúa como receptor de los impulsos externos y codificador de la realidad con la que interactúa. Así pues, existen interpretaciones sensoriales del mundo externo que se mantienen casi invariables a lo largo de amplios periodos de tiempo y que no se explican necesariamente a partir de las apreciaciones culturales de la sociedad.

Un ejemplo de lo anterior sería el ruido, que podemos entenderlo como el sonido estridente, molesto y sin concordancia armónica. La única variante será su escala y las fuentes que lo producen. Por ejemplo, el ruido generado en la Edad Media y el posterior a la Revolución industrial se interpretaba como sonidos de altas frecuencias que desarticulan la experiencia sensitiva, aunque variara en su fuente y en su escala: el ruido de los cláxones y motores de automóviles que se manifiestan en las autopistas en la hora pico; el uso de maquinaria pesada por parte de las fábricas y la modificación de la traza urbana en función de las necesidades de la industria pesada.

Ahora que ya se abordó el sonido y el ruido, es necesario centrar el análisis en los espacios sensoriales medievales. Uno de los espacios que articulaba la esfera pública en el occidente medieval era la catedral. Esta ofrecía un espectáculo de cánticos litúrgicos, alabanzas de los feligreses y el murmullo de las festividades religiosas. En ese sentido, el sonido de las campanas se apreciaba por su valor religioso y secular al marcar el tiempo religioso y comunal de la población hacia el interior y el exterior de la comunidad (por ejemplo,

³ Gisela CORONADO SCHWINDT y Gerardo RODRÍGUEZ, "La intersensorialidad en el Waltharius", *Cuadernos Medievales*, 23 (2017), p. 39. Jack GOODY, "The Anthropology of the Senses and Sensations", *La Ricerca Folklorica*, 45 (2002), pp. 17, 18.

la llegada de un mensajero de Carlos de Charolais a Abbeville para que se orara por su padre, fue precedido por el replicar de las campanas) ⁴.

La catedral era uno de los muchos espacios que articulaban el paisaje sensorial de una ciudad, y en sinnúmero de ocasiones, las propias dinámicas particulares de cada espacio podrían chocar con sus vecinos y generar hostilidades entre sí. Esto lo ha estudiado en profundidad, Gisela Coronado en su investigación, sobre la sonoridad de las ciudades castellanas del siglo xv, en la que identifica algunas confrontaciones entre varios gremios (tejedores y carniceros) y las órdenes religiosas, precisamente por el ruido causado por los animales o aparatos utilizados para tejer, el cual chocaba con las actividades litúrgicas de los religiosos.⁵

Estas dinámicas sensoriales, que son particulares de las ciudades, eran muy distintas de las que se llevaban a cabo en las villas y en los poblados más alejados del ámbito urbano medieval. Aquí, los sonidos estaban más homogeneizados y el ruido, entendido como el aumento ensordecedor del sonido, era atípico, pues los sonidos producidos por los animales de granja y el de las actividades de la comunidad, como la herrería, no lograban escalar en su potencia y disonancia para alterar la vida comunal. Sin embargo, aunque la vida en el campo parecería menos bulliciosa, no por ello era menos sonora, pues el correr del viento, el movimiento de las aguas, los animales y otra serie de elementos sonoros, dominaban el paisaje.

Se puede afirmar, entonces, que el paisaje sonoro medieval, ya fuera en la ciudad, villa y todo tipo de exteriores, era relativamente calmado y se mantenía dentro de ciertos parámetros acústicos propios de sociedades preindustriales, pues muy pocos sonidos artificiales tenían la capacidad de alterar las dinámicas sociales de las comunidades, con la excepción de las campanas de las iglesias y catedrales. Pero ¿era todo lo que se podía escuchar en la Edad Media? Existen casos concretos en los que el ruido se intensificaba, o al menos, mostraba un nuevo matiz de la experiencia sonora de la sociedad medieval: me refiero a los grandes enfrentamientos bélicos, específicamente, las batallas y sitios —aunque para abordar estos últimos, es necesario un estudio concreto y mucho más profundo que el que ofrece este artículo.

⁴ Johan HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, trad. José Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 32.

⁵ Gisela CORONADO SCHWINDT, “La sonoridad de la vida cotidiana de las ciudades castellanas en tiempos de los Reyes Católicos”, *Estudios de Teoría Literaria*, 5, 9 (2016), pp. 326-327.

La batalla, un paisaje sonoro

La batalla de Crécy (26 de agosto de 1346) fue el primer enfrentamiento armado a gran escala de la Guerra de los Cien Años (1337-1453). En ella se enfrentó el ejército inglés, comandado por el rey Eduardo III, contra las tropas de Felipe VI, rey de Francia. La batalla trascendió por la cantidad de nobles que murieron durante ese día, por las distintas muestras de heroísmo y de caballería que se manifestaron y por las consecuencias: la conquista de la ciudad portuaria de Calais por los ingleses en 1347 y los más de cien años de guerra entre ambas naciones y sus aliadas.

En el plano táctico, la historiografía ha resaltado la eficacia del planteamiento de Eduardo III, quien dispuso que los hombres de armas lucharan desmontados, al lado de los soldados de a pie y los contingentes de arqueros de tiro largo. Además, desde la historia de la tecnología militar, puede afirmarse que Crécy fue el primer terreno de batalla europeo en el que se utilizaron armas de fuego.

Crécy ha gozado de una sólida producción historiográfica en Inglaterra desde finales del siglo XIX, cuando Charles Oman, Hereford George E. M. Lloyd y T. F. Tout,⁶ iniciaron las primeras interpretaciones modernas sobre el tema. Estos autores destacaron el papel de los arqueros como la pieza clave del planteamiento táctico inglés, así como su relación con el desarrollo de una cierta doctrina militar inglesa que perduró durante casi dos siglos. Tras la Segunda Guerra Mundial, la batalla fue estudiada con diferentes matices por Robert Hardy, Jonathan Sumption, Andrew Ayton, Clifford Rogers y Kelly DeVries.⁷ Estos autores tocaron diferentes puntos que abarcaban las dinámicas sociales de los arqueros, los vínculos entre táctica y estrategia para obtener resultados políticos en las campañas inglesas, el papel de la tecnología militar como factor determinante en el triunfo inglés y la participación de la élite guerrera en el campo de batalla. Pero ¿qué ocurre con los elementos sensoriales que

⁶ Charles OMAN, *The Art of War in the Middle Ages*, Oxford, Horace Hart, 1885; *The Hundred Years' War*, Londres, The Oxford Manual of English History, 1898; *A History of the Art of War*, v. II, Londres, Methuen & Co., 1898. Hereford GEORGE, "The Archers at Crécy", *The English Historical Review*, 10, 40 (1895), pp. 733-738; *Battles of English History*, Londres, Methuen & Co., 1895. E. M. LLOYD, "The 'Herse' of Archers at Crecy", *The English Historical Review*, 10, 39 (1895), pp. 538-541. T. F. TOUT, *The History of England from the Accession of Henry III, to the Death of Edward III (1216-1377)*, Londres, Longmans, Green, and Co., 1905.

⁷ Robert HARDY, *Longbow, a Social and Military History*, 4ª ed., Sparkford, Haynes Publishing, 2010. Jonathan SUMPTION, *The Hundred Years War: Trial by Battle*, Londres, Faber and Faber, 1999. Andrew AYTON & Sir Philip PRESTON BART (eds.), *The Battle of Crécy, 1346*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005. Clifford ROGERS, "Werre cruelle and sharpe: English Strategy under Edward III, 1327-1347", tesis de doctorado por Ohio State University, 1994. Kelly DEVRIES, *Infantry Warfare in the Early Fourteenth Century: Discipline, Tactics, and Technology Warfare in History*, Suffolk, Boydell & Brewer Ltd., 1996. Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015.

conforman el paisaje sonoro de la batalla? ¿Cómo pueden utilizarse para construir una imagen sensorial de la batalla?

La batalla era un evento catastrófico que, contrario a lo que se piensa, sus protagonistas buscaban evitar a toda costa. Ya George Duby, en su obra *El domingo de Bouvines*,⁸ mostró los matices y las interpretaciones que los hombres de la Edad Media les daban a estos enfrentamientos armados, los cuales eran vistos como un juicio de Dios, en el cual un comandante podía ganarlo o perderlo todo en una sola jornada. De hecho, si se considera como válida la tesis del Dr. Clifford Rogers,⁹ Eduardo III seguía una estrategia racional en la que buscaba llevar a su enemigo a una batalla decisiva, en la que pudiera explotar la ventaja del terreno a su favor, lo cual sucedió cuando Felipe VI se dio cuenta de que la derrota política podría llegar a ser más grande que la militar.¹⁰

Una batalla también era un espacio que sobresalía de entre el resto de los paisajes sensoriales de la Edad Media. Aunque algunas de las fuentes que pueden ayudar al acercamiento del combate son parcas en cuanto a la descripción de los elementos sensoriales, no hay que olvidar que los ruidos, olores, sabores y colores que se manifestaban podían llegar a sobrepasar la experiencia común de sus protagonistas. Difícilmente, quienes vivieron una batalla, podrían repetir su experiencia en el campo de batalla en algún otro ámbito de la vida cotidiana.

Ahora bien, uno de los primeros elementos sonoros que aparecen en las crónicas sobre la batalla son los instrumentos musicales con los cuales las fuerzas inglesas dieron noticia de la proximidad del enemigo.¹¹ El autor de la *Crónica de Artois*, por ejemplo, explicó lo siguiente:

⁸ Georges DUBY, *El domingo de Bouvines*, trad. Arturo Firpo, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

⁹ ROGERS, op. cit.

¹⁰ Clifford ROGERS, "Edward III and the Dialectics of Strategy, 1327-1360: The Alexander Prize Essay", *Transactions of the Royal Historical Society*, 6ª serie, 4 (1994), pp. 83-102.

¹¹ Muchos de los ejércitos en la mayor parte del mundo se han caracterizado por contar con bandas sonoras u hombres destinados a tocar instrumentos para acompañarlos durante la marcha y a veces en el enfrentamiento mismo. Heródoto, por ejemplo, daba cuenta de cómo algunos ejércitos se movilizaban acompañados por ciertos instrumentos sonoros que los seguían: "esperaban que estuviesen ya adelantados los frutos en los campos, y entonces hacían marchar su ejército al son de trompetas y flautas que tocaban hombres y mujeres" (HERÓDOTO, *Los nueve libros de la historia*, Libro I, Ediciones elaleph.com, 2000, p. 34). Lo mismo ocurrió en algunos episodios del periodo medieval, por ejemplo, previo a la batalla por la ciudad de Bergerac (Gascuña, Francia) en 1345, el cronista Jean Froissart dio cuenta de cómo el conde de Derby "hizo sonar sus trompetas y armar a todos sus hombres" (J. A. BUCHON (ed.), *Collection des chroniques nationales françaises, chronique de Froissart*, t.II (12), Paris, Verdrière, Libraire, Quai des Augustins, 1824, p. 191). Y en el poema del *Mío Cid*, cuando los partidarios de Rodrigo Díaz estaban a punto de atacar a los sitiadores de la ciudad de Alcocer, el autor escribió lo siguiente: "¡Qué prisa hay en los moros!, y se tornaron a armar. / Ante el ruido de los tambores, la tierra quería quebrar" (Timoteo RIAÑO RODRÍGUEZ & Ma. Del Carmen GUTIÉRREZ AJA (eds.), *Cantar Mío Cid*, t.III, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, p. 105). Si bien ambas fuentes son muy distintas –la primera es una crónica y la segunda un poema–, la forma en que se inserta la sonoridad dentro de los

“Entonces el rey [Eduardo III] sonó sus trompetas y gritó la alarma por todo su ejército, y ordenó sus divisiones...”¹². De igual forma, en la *Crónica de Saint Omer*, aparece lo siguiente: “Entonces el rey de Inglaterra tocó sus cuernos y trompetas, y gritó a todo su ejército”¹³. En la primera se habla únicamente del uso de trompetas, mientras que en la segunda se añadieron los cuernos, sin embargo, el elemento narrativo “cria-on alarme” se mantuvo invariable, como si quisiera realzar el impacto de la escena para transmitir una mejor imagen de lo que ocurre.

Ambos trabajos fueron contruidos poco tiempo después de la batalla y es probable que el autor de la crónica de St. Omer tuviese acceso a la de Artois (por ello ambos textos son muy parecidos)¹⁴; también cabe la posibilidad de que ambos autores tomaran como referencia alguna obra previa e inacabada,¹⁵ o que el autor de la crónica de St. Omer hubiese recopilado el testimonio de alguno de los participantes ingleses (especialmente por su conocimiento detallado sobre los nobles que integraron el ejército de Eduardo III)¹⁶. De ser así, el o los informantes del cronista tendrían fresco en su pensamiento las expresiones sonoras de la batalla.

Estos elementos pueden ayudar a construir una primera aproximación de la escena del paisaje sonoro antes de la batalla: los soldados de a pie, los hombres de armas y la nobleza guerrera se mantenían en los alrededores de su campamento; ahí realizaban distintas actividades como comer, dormir y preparar sus armas para el combate. Otros relatos incluso mencionan que Eduardo III escuchó misa y posteriormente dio a conocer sus directivas a sus hombres: no se permitiría abandonar la formación para ir tras botín, ni para robar a vivos o muertos.¹⁷ En ese momento regresaron los exploradores ingleses por el camino que iba hacia

relatos habla de su importancia durante los momentos previos al combate. Esto sugiere que la visión del enfrentamiento debe acompañarse necesariamente por un fuerte ruido que rompa la monotonía del paisaje sonoro; como si estuviese introduciendo a los adversarios a un mundo dominado por un sinfín de sentidos y sensaciones ausentes en la vida cotidiana

¹² “Adont fist le roy sonner ses tropmpettes et cria-on alarme par tout son ost, et orddonna ses batailles”, “Chronicle of Artois”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 96.

¹³ “Adont fist li rois d’Engleterre sonner trompes et buisines et cria on alarme par tout son ost”, “Chronicle of Saint-Omer”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 102.

¹⁴ “Notes to the Text”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, pp. 352, 353.

¹⁵ Andrew AYTON, “Crécy and the Chronicles”, en Andrew AYTON & Sir Philip PRESTON BART (eds.), *The Battle of Crécy, 1346*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005, p. 318.

¹⁶ Richard BARBER, *Edward III and the Triumph of England: The Battle of Crécy and the Company of the Garter*, Londres, Penguin Global, 2014, p. 227.

¹⁷ “Sur l’heure de nonne, nouvelles sourvindrent au noble roy que le roy Philippe, à toute sa poissance, estoit assez prez de là. Tantost il fit sonner la trompette et incontinent se mit chascun en ordonnance, et attendirent tant que les François vinrent, et firent si sagement et sy à point que la fortune tourna pour eulx”, “Jean le Bel, Chronicle”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 186.

Abbeville con noticias del avance de Felipe VI y su intención de presentar batalla, con lo cual el rey inglés dio la orden para que las trompetas y tambores alertaran a sus hombres.

Los instrumentos sonoros que llamaban a la formación de las huestes también indicaban el inicio del enfrentamiento armado. Geoffrey le Baker —cronista inglés que escribió algunos años después de los eventos—, al momento de mencionar cómo se prepararon ambos ejércitos para el combate, expuso lo siguiente: “al ponerse el sol, después de algunas justas de guerra entre estos ejércitos terribles, sonaron las trompetas, resonaron los tambores y los clarines”, y agregó, “los franceses gritaron a los ingleses con un ruido como de trueno, y los ballesteros de los franceses avanzaron”¹⁸. Lo que da a entender el relato es que el terreno se convirtió en un paisaje sonoro aun antes de que iniciara formalmente el enfrentamiento, constituido por sonidos artificiales (trompetas y tambores) y naturales, encabezados por los gritos los hombres que hacían un “ruido como de trueno”. Esta última frase en que se compara al trueno con los gritos de los hombres es reveladora, pues indica que la intensidad sonora del campo de batalla sobrepasa cualquier otro espacio medieval, pues solo aquí los gritos de los hombres pueden estar en la categoría del trueno.

Los primeros en entrar en batalla fueron dos contingentes de ballesteros genoveses —probablemente no más de 5.000 hombres—¹⁹, que ya llevaban varios años al servicio del rey de Francia como mercenarios.²⁰ Cargaban armas pesadas y poderosas, aunque muy difíciles de maniobrar en campo abierto, por lo que requerían portar un enorme escudo llamado pavés,²¹ el cual se atoraba en la tierra para que el operario pudiera mantenerse a cubierto durante el lento proceso de recargar su arma. El problema era que, por las ansias de darle alcance a los ingleses y la insistencia de la nobleza francesas por entrar en combate, las carretas donde venían transportados estos escudos aún se encontraban al final de la caravana,²² lo que impidió que fueran utilizados por los ballesteros cuando se les dio la orden

¹⁸ “Tandem circa solis occasum, exercituum nimis horridum post guerraria astiludia, prima certamina, tubis clangentibus, timpanis et naquirines cum lituis strepentibus, Gallicis Anglicos quasi tonaret exclamantibus, incoaverunt balistarii Francorum”, “Geoffrey le Baker, Chronicle”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 160.

¹⁹ “Anonymous of Rome, Chronicle”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 171.

²⁰ Kelly DEVRIES & Niccolò CAPPONI, “The Genoese Crossbowmen at Crécy”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, pp. 442, 444, 445.

²¹ Kelly DEVRIES, “The Introduction and Use of the Pavise in the Hundred Years War”, *Arms & Armour*, 4, 2 (2007), pp. 94, 98.

²² Michael PRESTWICH, “The Battle of Crécy”, en Andrew AYTON y Sir Philippe PRESTON BART (eds.), *The Battle of Crécy, 1346*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005 p. 148. “...et plures alii principes, et barones, et magna pars peditum, inter quos erant circiter decem millia peditum de Geneves, balistarii sine targis quia erant

de avanzar. Esto, sumado a una pequeña llovizna que mojó las ballestas y que según Jean de Venette causó que su rango de disparo fuera menor,²³ volvió a los genoveses un blanco fácil para los arqueros ingleses (galeses en su mayoría).

En efecto, cuando la primera descarga de los mercenarios no alcanzó a atinar a su blanco, los arqueros ingleses respondieron con un mayor rango efectivo de acción, lo que causó la muerte de muchos genoveses que no pudieron escapar de las flechas enemigas. Aquí, aunque las fuentes no lo remarquen, es posible imaginar los gritos de dolor y de agonía de los hombres que se mezclaba con el sonido de las flechas al momento de romper el viento y alcanzar sus objetivos.

En este punto, la batalla debió convertirse en un verdadero caos, pues los genoveses, carentes de protección, rompieron filas y huyeron del campo de batalla, lo cual fue interpretado por la nobleza francesa como un acto de cobardía de los mercenarios, por lo que se lanzaron contra ellos y les pasaron por encima sin importarles nada más que llegar a enfrentarse con los ingleses. La explicación de esta acción estaría relacionada con la dificultad de los franceses para comprender qué era lo que realmente ocurría en el frente de batalla, debido a que se encontraban muy alejados del conflicto. Lo que ocurrió a continuación debió ser un desconcierto: una masa que mezclaba caballeros y ballesteros que se estorbaban a sí mismos, los unos intentando huir mientras los otros buscaban penetrar más en la línea, lo que los convirtió en blancos fáciles para los ingleses.

Es difícil saber qué pasó exactamente en la *meleé* que se formó entre franceses y genoveses, pues el descontrol fue tal que los testigos no alcanzaron a comprender qué era lo que ocurría realmente. Geoffrey le Baker recurrió a elementos sensoriales para explicar el caos que imperó en esta primera fase de la batalla: el sonido de los lamentos de los ballesteros llegaba tan lejos que inspiraba a los hombres de armas franceses a atacar, pues creían que eran lamentos de ingleses derrotados.²⁴ Así pues, para el cronista el caos llegó a un punto en que no

rétro ad sarchinas” ; Henri LEMAITRE (ed.), *Chronique et annales de Gilles le Muisit, abbé de Saint-Martin de Tournai (1272-1352)*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, successeur, 1906, p. 161.

²³ “Dum autem nostri Gallici se ad pugnandum disponerent , ecce subito pluvia de coelo descendit , aer totus, qui antea clarus fuerat, se turbavit, et pluvia de coelo cadens cordas balistarum Januensium , qui venerant pro Francis, sic restrinxit, quod ipsi, quando trahere contra Anglicos debuerunt balistas suas, ex cordarum madidatione , restrictione et breviacione lendere , proh dolor! minime potuerunt”, H. GERAUD (ed.), *Chronique latine de Guillaume de Nangis de 1113 a 1300 avec les continuations de cette chronique de 1300 a 1368*, t. II, Paris, J. Renouard, 1843, p. 201. Ralph PAYNE-GALLWEY, *The Book of the Crossbow*, Nueva York, Dober Publications, INC, 1995, pp. 4-5; “Notes to the Text”, op. cit., p. 385.

²⁴ “Itaque inter pedites grossis equis calcatos sonus inorruit lamentabilis, quern posteriores in exercitu Francorum putaverunt fuisse Anglicorum morientium”, “Geoffrey le Baker, Chronicle”, en Michael LIVINGSTON y Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 162.

se podía confiar en el sentido de la vista, ya fuera por la distancia entre la línea de batalla y la posición francesa, o por la progresiva oscuridad de la noche. En este sentido, ante la falta de percepciones visuales, lo único que pudieron hacer los franceses fue confiar en los sonidos que alcanzaban a escuchar e interpretarlos como mejor pudieron.

Por otro lado, no queda claro en qué momento exacto entraron en acción las armas de fuego, pero podría ser en el punto en que los ballesteros huían del terreno de batalla o cuando la caballería francesa abandonó la *meleé* para cargar ante la primera línea inglesa. Sobre esto, el cronista florentino, Giovanni Villani, daba cuenta de que, junto a la tormenta de flechas que formaban una nube en el cielo, también entraron en acción las “bombardas”, que hacían un ruido “tan fuerte y amenazante que parecía que el mismo Dios estaba tronando, con gran matanza de hombres y destripamiento de caballos”²⁵. Por otro lado, el autor de la *Storie Postoresi* sugirió que el uso de “bombardas” ocurrió después del enfrentamiento con los genoveses:

“atacaron vigorosamente al ejército del rey de Francia disparando las bombardas en una descarga, para que los franceses comenzaran a correr. Cuando el rey de Francia vio a sus hombres huyendo, avanzó con su división y atacó en persona a la que lideraba el rey de Inglaterra, quien a su vez respondió vigorosamente. El ruido fue muy grande y la batalla más feroz”²⁶.

Dos aspectos de estas crónicas llaman la atención. En primer lugar, la descripción que se hace sobre el sonido producido por las armas de fuego o “bombardas” (palabra que en aquella época se refería de forma genérica a cualquier pieza de artillería de pólvora). Según Villani, el sonido del estallido de la pólvora era “tan fuerte y amenazante que parecía que el mismo Dios estaba tronando [“tronasse”, en el original]”. Esto deja entrever la concepción que se tenía sobre el sonido producido por las armas de fuego, pues este era tan estrepitoso y extraño para el común de los hombres de aquella época, que la única forma de explicarlo era relacionarlo con Dios. En efecto, el sonido resultante del estallido de la pólvora debió ser completamente ensordecedor

²⁵ “sanza i colpi delle bombarde, che facieno sì grande timolto e romore, che pareo che Iddio tonasse, con grande uccisione di gente e sfondamento di cavalli”, “Giovanni Villani, New Chronicle”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 116.

²⁶ “Ed assalirono lo campo del Re di Francia virilmente, facendo soccorrere tutte le bombarde a uno tratto; sicchè gli Franceschi si cominciarono a mettere in fuga. Quando lo Re di Francia vide volta la gente sua, allora si mosse con la sua, allora si mosse egli con la sua schiera e ando a percuotere la schiera ove era la persona del Re d'Inghilterra, lo quale con la sua schiera ripercosse lui valentemente. Lo romore fue grandissimo, e la battaglia fue piu dura”, “Pistoian History”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, pp. 122-124.

para los testigos y ajeno a cualquier otro sonido natural o artificial hasta entonces conocido por los hombres, lo que derivó en su asociación con el trueno como ente divino.

En ocasiones, la guerra medieval podía adornarse con actos de heroísmo que sobrepasaban cualquier lógica táctica, después de todo, uno de los grandes referentes literarios de la nobleza eran los personajes que antepusieron su honor y valor ante la adversidad. Según las crónicas, cuando todo parecía perdido para las huestes francesas, el rey de Bohemia, Juan “el ciego” —al servicio del rey de Francia— ordenó a los hombres de su séquito que dirigieran su caballo en contra de los ingleses. Una vez más se describe la carga de caballería acompañada por instrumentos sonoros que indicaban cómo debían proceder los hombres en el campo de batalla: “Los siguieron 4.000 franceses, burgundios y picardos, mientras que su hijo, Carlos, ocupó la retaguardia. Entonces tocaron las trompetas y las gaitas, se bajaron las lanzas y se espolearon los caballos”²⁷.

El hecho de que la batalla de Crécy se llevara a cabo en la tarde-noche²⁸ permite observar los contrastes sensoriales a los que se enfrentaron los propios autores de las crónicas. En primer lugar, puesto que una buena parte del enfrentamiento se libró con luz de sol, los primeros movimientos del rey de Inglaterra y de Francia debieron ser fácilmente reconocibles para los testigos, especialmente para los ingleses, quienes se colocaron de forma en que el sol estuviera a sus espaldas durante el atardecer. Esto le permitió mover a sus hombres según las circunstancias, como lo mencionó el autor de la *Crónica de los condes de Flandes*, al explicar cómo Eduardo III mandó a algunos arqueros a la primera división en cuanto se percató de la fuerza con que atacaban los franceses,²⁹ lo cual solo podía ser posible si existía suficiente luz para observar el desarrollo de los hechos.

Finalmente, la transición entre la tarde y la noche parece mejor representada en la obra de Jean Froissart, quien explicó cómo el rey de Francia no pudo aplazar la batalla ante la necesidad de lucha de las fuerzas que lo acompañaban.³⁰ Además, en sus distintas versiones

²⁷ “Po' essi sequitavano quattro milia Franceschi, Borgognoni e Piccardi. Sio figlio Carlo se servao dereto. Allora sono le tromme elle cornamuse da parte in parte. Allora abassaro l'aste e speronaro li destrieri”, “Anonymous of Rome, Chronicle”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 176.

²⁸ Según Johan von Schönfeld la batalla duró entre la hora de la víspera del 26 de agosto a la hora de las nonas del 27, esto es, toda la tarde del primer día y hasta pasado el medio día siguiente, “Johann von Schonfeld, Letter to Passau”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 67.

²⁹ “Chronicle of the Counts of Flanders”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 93.

³⁰ “Jean Froissart, Chronicles [Amiens Version]”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 279.

del hecho, el cronista narró cómo al caer la noche los franceses tuvieron que luchar en la oscuridad, lo que les impidió seguir sus banderas y encontrar a sus comandantes en el campo de batalla.³¹ Así pues, ante la falta de luz y el caos que produjo, la única referencia que se mantuvo intacta para los protagonistas de la batalla fue el ruido que lograban escuchar. Según Jean le Bel, la caballería francesa llamó tres veces al “grito de batalla”³², y el autor de la *Storie Pistoresi*, concluyó con los sigioente: “el ruido era muy grande y la batalla más feroz que se había visto antes”³³. Sin duda el impacto sensorial del ruido producido por el enfrentamiento fue tal que se instauró en la memoria de quienes lo vivieron.

Sobre las fuentes y la construcción de los elementos sensoriales en la batalla

Desde la antigüedad, la vista y el oído se sobrepusieron al gusto, el olfato y el tacto como los sentidos más importantes para el hombre.³⁴ La sociedad medieval, heredera de la tradición grecolatina, adoptó esta clasificación y la transfirió a su propia cosmovisión, con lo cual lo visual y auditivo se mantuvieron como los componentes de veracidad por excelencia de un relato. Así, el observador era la autoridad por excelencia a la que se podía dar fe de la veracidad de un hecho histórico. Por ello, la retórica discursiva de algunas crónicas funcionaba a partir de la autorreferencialidad del “yo lo vi” o “yo estuve ahí”; o, en su defecto, a partir de la mención de terceros: “esto me dijeron”, “yo escuché aquello”. Pero esto no significa que los cronistas fueran necesariamente crédulos o no estuvieran conscientes de la necesidad de criticar algunas de las fuentes, pues ante relatos tan dispares y contradictorios, algunos autores realmente buscaron contrastar las fuentes. Por ejemplo, Gilles Li Muisit, en su crónica, dejó la siguiente frase:

“debido a las diversas opiniones, no escribiré lo que no puedo probar. En su lugar, escribiré solo aquellas cosas que he escuchado de ciertas personas confiables para satisfacer las mentes de futuros lectores, sin afirmar que sea completamente lo que sucedió”³⁵.

³¹ Ibidem, p. 271; “Jean Froissart, Chronicles [B/C Version]”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 327.

³² “Jean le Bel, Chronicle”, op. cit., p. 163. Es probable que este fragmento estuviera basado en el relato de algún testigo de los hechos, probablemente de algún caballero de Henao que participó en el evento, pues difícilmente los participantes ingleses se hubiesen percatado de estas limitantes sensoriales.

³³ “Pistoian History”, op. cit., pp. 123-125.

³⁴ CORONADO SCHWINDT, “La intersensorialidad en el Waltharius”, op. cit., pp. 39-40.

³⁵ “Gilles li Muisit, Major Chronicle”, en Michael LIVINGSTON & Kelly DEVRIES (eds.), *The Battle of Crécy a Casebook*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 127.

Un elemento que debe considerarse respecto a cómo se construyó el paisaje sensorial en las crónicas sobre la batalla de Crécy es que estos adquieren un mayor grado de veracidad en la medida en que aumenta el prestigio del testigo al que remiten los autores de las crónicas, por ejemplo, el cronista Jean le Bel fue muy claro cuando concluyó su relato sobre los ocurrido en Crécy:

“Lo que acabo de describir es verdad, que me informaron personalmente mi señor y amigo, Jean de Hainaut (que Dios lo absuelva), y también 10 y 12 caballeros y compañeros de su casa, que estaban en la prensa de la batalla con el valiente y noble rey de Bohemia, cuyos caballos fueron asesinados debajo de ellos. También se informó de la misma manera por muchos caballeros ingleses y alemanes que estaban allí en el otro lado”³⁶.

Por supuesto, las fuentes con las que Jean le Bel construyó su relato sobre la batalla de Crécy fueron los testimonios de caballeros de distintas cortes europeas, y sería muy difícil afirmar si también llegó a entrevistarse con personas de estratos sociales más bajos. Sin embargo, la propuesta de interpretación sensorial termina por ser la misma anteriormente sugerida: la experiencia vivencial es válida solo en las esferas altas de poder, pues son los únicos que, como autoridades, pueden detentar la capacidad de construir un relato válido sustentado en los elementos sensoriales del campo de batalla. El testimonio del pueblo llano, si es que llegó a oídos de le Bel y del resto de los cronistas sobre la batalla de Crécy, no tiene la dignidad suficiente para ser retratado en una crónica.

Además de esta escala intrínseca de los observadores en función de su dignidad, es necesario tomar en cuenta la posición desde la cual cada testigo abordó el hecho histórico, pues no es lo mismo ver un enfrentamiento desde la posición de un soldado en la línea de batalla, que verla como un caballero montado en retaguardia o un auxiliar que se mantiene lejos del conflicto. De igual forma, la experiencia tampoco es la misma si la observa un pueblerino que un noble. Jean Froissart se mostró consciente de esta problemática y no dudó en enfatizar esta limitante en su texto:

“Nadie que estuvo presente en esa batalla habría tenido la oportunidad de ver y observar la acción tal como se desarrollaba, o considerar o volver a contar toda esa información, en particular del lado francés, porque había una falta de disciplina y orden en la formación de batalla de sus unidades. Lo que sé, por lo tanto, lo sé principalmente de los ingleses, que estaban en mejores

³⁶ “Je l'ay escript au plus prez de la vérité, ainsy que je l'ay ouy recorder à mon seigneur et amy messire Jehan de Haynau, que Dieu absouille, de sa propre bouche, et à X ou à xii chevaliers et compaignons de son hostel , qui furent en la presse avecques le proeux et gentil roy de Bohême, auxquelz les chevaulx furent tuez dessous eulx; et si l'ay aussy ouy recorder en telle manière à pluseurs chevaliers angles et d'Alemaigne qui furent là, de l'autre partie.”, “Jean le Bel, Chronicle”, op. cit., p. 184.

condiciones de supervisar lo que sucedía, así como de los hombres de Sir John de Hainaut, que durante todo el tiempo estuvo con el rey de Francia”³⁷.

Estas justificaciones permiten analizar los diferentes rangos de importancia sensorial: la vista en primer lugar, representada por aquellos que observaron y presenciaron el hecho en persona, seguido por el habla que aparece como intermediario entre estos y los que escuchan el relato —donde entra el sentido del oído—, para finalizar con el hecho implícito de escribir y pensar la historia. El paisaje sensorial está ahí, pero para descifrar los códigos hay que leer entre líneas, desde la narrativa hasta la misma construcción de la historia.

Conclusiones

El campo de batalla preindustrial fue un paisaje sonoro que impactaba en la medida en que rompía la frecuencia natural de la cotidianidad de los hombres, cuya escala no varió demasiado desde que las primeras sociedades complejas que se organizaron en una lucha cuerpo a cuerpo en la antigüedad. Solo hasta que las batallas comenzaron a ser dominadas por el uso de la pólvora y las armas de fuego, sería cuando realmente se produjo un cambio profundo en el espectro sensorial de la guerra.

El objetivo de este artículo fue profundizar en las representaciones sonoras que los cronistas ingleses, franceses, flamencos e italianos dejaron en sus textos sobre la batalla de Crécy. En función de ello, fue posible construir un relato sonoro sobre la batalla que entrevió el impacto que tuvieron los sonidos al momento de ordenar las diferentes etapas del combate y la intensidad con que se libró. De esta forma, la construcción de este relato buscó apartarse de los elementos meramente tácticos para concentrarse en los aspectos sensoriales que se mostraron como puntos nodales del desarrollo de las operaciones militares.

Esto puso de manifiesto algunas de las problemáticas que tenían los autores medievales al momento explicar la batalla. En primer lugar, por las propias limitaciones sensoriales inherentes a sus mismas fuentes (los protagonistas del enfrentamiento), pues estaban limitados por la lejanía del combate, su posición en el campo de batalla, la hora del día y la infinidad de ruidos presentes en el paisaje. Esto abre una interrogante respecto de cómo se unificó un relato

³⁷ “Il n'est muls homs, tant fust presens a celle journee ne eüst bon loisir d'aviser et ymaginer et recorder le verité, spécialement de le partie des Franchois, tant i eut povre arroy et ordenanche en leur conrois. Et che que j'en sçai, je le seuch le plus par les Englés, qui ymaginerent bien leur convenant. Et ossi par les gens monseigneur Jehan de Hainaut, qui fu toudis dalés le roy de Franche”, “Jean Froissart, Chronicles [B/C Version]”, op. cit., p. 322.

panorámico de la batalla en función de personas distribuidas en distintas partes del terreno. Posteriormente vendría el problema de cómo los cronistas construirían una narración de la batalla en la cual ciertos elementos sonoros prevalecieron en relación con otros.

El estudio sensorial de la batalla de Crécy resulta trascendental para comprender cómo se llevó a cabo la transición entre el paisaje sonoro dominado por sonidos naturales en el campo de batalla, a uno por sonidos artificiales que comenzará a despuntar a lo largo de la Modernidad. Al ser una de las primeras batallas en las que se usaron armas de fuego (aunque su impacto material no fue tan relevante como lo será dos siglos después), la forma en que su sonido fue descrito por los cronistas permite un acercamiento a las primeras ideas que se tenía respecto de las armas de fuego y su vinculación con lo sobrenatural. Sin embargo, no insinúa que su descripción es prueba del impacto radical y revolucionario en la narrativa, pues en realidad las armas de fuego pierden relevancia ante la descripción de las trompetas, tambores y el griterío de los hombres.