

La tradición épica en la Edad Media europea

Stefano Maria Cingolani

PID_00176006



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índice

| | |
|--|-----------|
| Introducción..... | 5 |
| Objetivos..... | 6 |
| 1. Épica: ¿mito o realidad?..... | 7 |
| 2. Ideologías y teorías..... | 13 |
| 3. Orígenes de la literatura heroica europea..... | 17 |
| 4. La épica germánica en latín: el <i>Waltharius</i>..... | 22 |
| 5. La épica germánica: el <i>Beowulf</i>..... | 28 |
| 6. La <i>Canción de Roldán</i>..... | 34 |
| 7. Interludio: la vida de un santo..... | 73 |
| 8. La <i>Canción de Guillermo</i>..... | 75 |
| 9. El <i>Cantar de Mio Cid</i>..... | 83 |
| Bibliografía..... | 97 |

Introducción

"For now I see the true old times are dead,
when every morning brought a noble chance,
and every chance brought out a noble knight".
Alfred Tennyson, *Morte d'Arthur*

El corpus de la poesía épica europea está formado por centenares de textos y, desde hace al menos dos siglos, su estudio ha llenado miles de páginas críticas. Las pocas páginas que siguen no pretenden hacer un seguimiento exhaustivo ni descriptivo. Su única aspiración es proporcionar un itinerario (sobre todo centrado en los textos más antiguos y representativos) que sea útil para la lectura de algún poema o actúe como hilo conductor e instrumento de control en la lectura de estudios, antiguos o recientes, dedicados a un grupo de textos o a alguno en concreto. Más que dar respuestas, se pretende suscitar preguntas, reflexiones y curiosidades.

Objetivos

- 1.** Entender algo de la vida, la historia y la literatura, demasiado genérico y típico de cualquier escrito que valga la pena de ser expresado.

1. Épica: ¿mito o realidad?

Cuando hablamos de *epos*, o de epopeya, nos referimos a unas narraciones que en general, pero no siempre, son legendarias y están llenas de actos heroicos y aventuras. El de *epos* es un concepto a menudo ambiguo, porque abarca un número enorme de diferentes obras, por épocas, culturas y temáticas, ya que puede incluir desde el babilónico *Gilgamesh* o el indio *Ramayana*, pasando por la *Pharsalia* de Lucano, la *Gierusalemme Liberata* de Tasso o el *Paradise Lost* de Milton, hasta la *Atlántida* de *Verdaguer* o el *Nabí* de Carner, por poner sólo unos ejemplos. Sin embargo, se trata de un concepto ambiguo, funcional. Lo podemos utilizar si nos queremos referir a poemas, por limitarnos a las literaturas occidentales, tan distintos como las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, la *Eneida* de Virgilio y la *Tebaida* de Estacio, o, por otra parte, *Os Lusíadas* de Camões y el *Orlando furioso* de Ariosto. Son todos poemas de argumento heroico y legendario, con un trasfondo más o menos histórico, de los cuales conocemos el autor y su elevado nivel cultural; además, los podemos estudiar dentro de unas coordenadas literarias y culturales suficientemente claras.

Webs recomendadas

Para tener una idea de este amplio y variado panorama, que va de la mano de la imprecisión del concepto, ved un listado en: http://en.wikipedia.org/wiki/Epic_poetry#Medieval_epics_28500-1500.29.

Como referencias de información general, para no cargar las notas, daremos a menudo el enlace de Wikipedia solamente, pero cuando la información que proporciona es fiable y suficiente, y por esta razón, de norma, los enlaces están más a menudo en la versión inglesa. Los siguientes enlaces corresponden al *Kalevala*, las *Eddas* nórdicas y a la *Canción de los Nibelungos* respectivamente:

- <http://en.wikipedia.org/wiki/Kalevala>.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Eddaic_poems.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Nibelungenlied>.

Todos estos poemas caben en la definición clásica de *epos*, que, tal como la recoge **Isidoro de Sevilla**, es bastante amplia y clara:

"Heroicum enim carmen dictum, quod eo virorum fortium res et facta narrantur. Nam heroes appellantur viri quasi aërii et caelo digni propter sapientiam et fortitudinem. Quod metrum auctoritate cetera metra praecedit".

Se le llama poema heroico porque en él se narran actos y gestas de los hombres fuertes. De hecho, se llamaban héroes aquellos hombres casi "aéreos", dignos del cielo por su sabiduría y fuerza. El verso de estos poemas precede en autoridad a cualquier otro metro.

Isidoro de Sevilla. *Etym.* I 39, 9.

La definición de la que se hace eco Isidoro pone énfasis en el aspecto temático, ***res et facta***, actos y gestas de los héroes (de los cuales se subraya la ***sapientiam et fortitudinem***, definición sobre la que discutiremos más adelante) y también en el aspecto métrico, el hexámetro como rey de los metros antiguos.

La definición es lo bastante dúctil como para poder aplicarla a casi toda la epopeya occidental, con adaptación de los personajes a diferentes contextos culturales, o del verso a las diversas tradiciones prosódicas y métricas. Aun así, tanto la **tirada** de decasílabos o alejandrinos (en lenguaje técnico, *laisse*), típicos de la tradición francesa, como los versos largos anisilábicos, típicos de la tradición española, los endecasílabos reunidos en octavas o libres, característicos de la tradición italiana o italianizante, o el *blank vers* inglés son todas adaptaciones, más o menos, del **hexámetro grecolatino**.

Sin embargo, cualquier lector con una mínima sensibilidad histórica y literaria sentirá que hay obras que, de una manera u otra, sobrepasan los límites de esta definición, por tener unas características, difíciles de precisar al menos de momento, que las hacen claramente especiales. Muy posiblemente, frente a esta sensación clara, pero más bien instintiva, cuando pensamos por ejemplo en la *Ilíada*, en el *Beowulf*, en el *Cantar de Mio Cid* o en la *Canción de Roldán*, hablamos de épica.

Ahora bien, cuando hablamos de épica las cosas se complican y se pueden hacer "peligrosas". Porque a la épica, a pesar de ser palabra derivada de *epos*, va asociada, ora de forma voluntaria ora inconsciente, toda una serie de imágenes y conceptos que, a nuestra manera de entender, poco tienen que ver con la historia, aquella que se mide según concretos baremos de espacio y tiempo y que, en cambio, van más vinculados a la ideología o a disciplinas que no razonan según las categorías recién expuestas. Cuando hablamos de épica, emergen a menudo fantasmas de antiguas y nuevas ideologías y categorías hermenéuticas, como el fervor romántico por el descubrimiento de los orígenes nacionales populares, o la erudición positivista, tradicionalista y neotradicionalista que se nutren del mismo concepto de nacionalismo, sea cual sea la ideología política que lo sostiene. Finalmente, en épocas más recientes, se utilizan categorías que van desde la antropología a la psicología junguiana con la fijación de constantes arquetípicas, culturales, mítico-religiosas o psíquicas.

El hecho es que a la épica va asociado, casi necesariamente, el concepto de origen, de una literatura, de una población o, quizás peor, de una nación. Con o sin razón, se le atribuye el valor de identificador de valores étnicos y políticos, toda una simbología que a menudo, y diríamos nunca, nada tiene que ver con la real y "prosaica" formación histórica de las mismas etnias o de las construcciones estatales que en la épica se pretenden reflejar, con la finalidad de verse así confirmadas en su existencia desde muy allá en el tiempo, en una dimensión que es mítica más que histórica. Puede extrañar, sin embargo, el hecho de que muchos estudiosos de los últimos dos siglos no se han diferen-

Lectura complementaria

Para esta asociación entre épica y comunidad, ved por ejemplo:

Jean-Marcel Paquette (1988). "Définition du genre". *L'Épopée. Typologie des Sources de Moyen Âge Occidental* (núm. 49, pág. 22). Brepolis: Tournhout.

ciado mucho, a la hora de hacer eso, de aquellos ingenuos falsificadores antiguos y medievales que veían un origen troyano en poblaciones tan diversas como los galos, los bretones, los francos, y hasta los daneses y los normandos.

En esta categoría de épica nacional se han incluido, en diferentes momentos, poemas como la *Ilíada* y sobre todo, por limitarnos a la Europa posclásica, obras como el *Kalevala* finlandés, la *Edda* poética nórdica, la *Canción de los Nibelungos* antigua alemana, el *Beowulf* anglosajón, la *Canción de Roldán* o el *Cantar de Mio Cid*. Todos ellos, poemas de belleza y sugerencias literarias extraordinarias, pero a menudo de desigual –por no decir radicalmente diferente– valor y características culturales.

Hagamos una ulterior reducción con el fin de poder seleccionar un grupo de textos más homogéneos por características intrínsecas, y también por el tipo de interpretación que han recibido por parte de la crítica. Eliminemos, pues: la *Edda* poética porque no es un poema unitario, sino una recopilación del siglo XIII que selecciona textos de diferentes épocas y estilos; el *Kalevala*, porque no es antiguo en el sentido de que el texto que ahora leemos es el producto del trabajo de Elias Lönnrot, quien, en el primer tercio del siglo XIX, recogió y remendó unitariamente numerosas leyendas del patrimonio folclórico finlandés transmitidas oralmente. Hablaré más adelante del *Cantar de Mio Cid*, una epopeya que no relata hechos ocurridos en un remoto pasado mítico y se centra, en cambio, en unos acontecimientos seudohistóricos muy recientes y casi contemporáneos.

Los cuatro poemas que quedan, la *Ilíada*, el *Beowulf*, la *Canción de Roldán* y la *Canción de los Nibelungos*, por citarlos en orden cronológico del primer testimonio escrito, a pesar de ser bastantes diferentes entre ellos por época, lengua, dimensiones, rasgos temáticos y complejidad narrativa, tienen suficientes aspectos comunes para ser analizados conjuntamente. Los cuatro poemas son el primer testimonio escrito conservado, en griego, en anglosajón, en una lengua neolatina (el francés) y en antiguo alemán, de narrativa heroica. Los cuatro relatan hechos remotamente conectados con la historia y, con la obvia excepción del *Beowulf*, están en el origen de una amplia producción literaria y de una construcción étnico-nacional. Y todos, según la crítica, desde la romántica hasta la neotradicionalista, son la culminación de un largo proceso de gestación épica tradicional y anónima que, con la evidente exclusión de la *Ilíada*, pero con la inclusión de la *Edda* y del *Cantar de Mio Cid*, ha sido relacionado y directamente conectado con la literatura tradicional y los *carmina antiqua* (poemas antiguos) (Tácito, *Germania*, 2 3) de los germanos de los que hablaba el historiador romano Tácito a finales del primer siglo de nuestra era.

Uno de los aspectos que une a estos cuatro poemas y que los diferencia del resto –quizás el principal– es el fuerte sentimiento trágico con el cual, aunque con diferentes matices, son contempladas y narradas las gestas de los héroes. Éstos luchan valerosamente, pero la voluntad de los hados, el destino, la providencia, deciden lo contrario, y es imposible un final feliz. El valor, la pugna

individual y a veces colectiva (a pesar de todo, y contra toda evidencia, pero insalvable), las muertes necesarias de Héctor, de Beowulf, de Roldán y Oliver, de Sigfrido, Gunther y Hagen, representan los momentos culminantes de los cuatro poemas, al menos desde un punto de vista emotivo, y expresan una visión de la vida en que la muerte del héroe es necesaria.

¿Es esta dimensión trágica y catártica la que nos permite aislar unos cuantos poemas como épica en el mar de la epopeya? ¿Es una dimensión trágica inherente a un cierto tipo de epopeya? ¿La encontramos en otras obras de otras generaciones? ¿Sólo el ocasional encuentro de esta dimensión con unas formas narrativas genera, en momentos puntuales, eso que de veras podemos llamar épica? Estamos convencidos de que, con matices que iremos viendo, se debe contestar que sí a los tres interrogantes, y también que se puede perfilar un poco más exactamente cuál es el momento en que se produce esta colisión entre una experiencia existencial y una forma literaria.

El *epos* y la épica no son categorías antropológicas, sino culturales y literarias; por lo tanto, no son productos necesarios, no siempre se crean y se realizan o, como mínimo, no siempre existen en los orígenes míticos, prehistóricos de una nación, y pueden ser, en cambio, una creación culta o semiculta posterior, también cuando se trate de tradiciones aparentemente populares. Igualmente, pueden representar un momento de síntesis, pero ocurrido en época histórica, por parte de autores conocidos, o de personalidad individual en el caso de ser anónimos, y que responden a claras dinámicas culturales, y que no son el producto de una larga, a veces larguísima, tradición anónima y oral. Finalmente (volveremos sobre este aspecto), no podemos hablar de género literario, con eventuales subgéneros como, por ejemplo, la épica de frontera.

Los géneros existen sobre todo como abstracciones de la crítica literaria moderna o, en épocas antiguas, en situaciones de avanzada codificación literaria (caso de la época clásica o el Renacimiento italiano). La fluidez literaria de la Edad Media presenta, desde el punto de vista del autor, unos horizontes genéricos muy difuminados y nunca rígidos (tanto más cuanto más retrocedemos en el tiempo). Un género era definido –y a menudo lo era de manera muy relativa– por categorías muchas veces diferentes de las nuestras: la forma o, a grandes rasgos, el tema y los personajes condicionaban al poeta a un cierto tratamiento estilístico de su materia, pero nunca lo obligaban a seguir leyes y estereotipos, así como cree la crítica contemporánea de tipo descriptivo (que sea de ascendiente formalista, estructuralista, narratológico o de cualquier otra tendencia metodológica). Estas consideraciones son sobre todo válidas cuando se trata de poetas, como los del *Beowulf* o el *Cantar de Mio Cid*, que escriben

en unos contextos literarios donde la eventual posibilidad de establecer unas formas modélicas para imitar es totalmente incipiente y, posiblemente, algo nunca llevado a cabo.

Llegados a este punto, tendría que ser evidente una contradicción profunda en las diferentes teorías sobre la épica: la **visión romántica y tradicionalista** ve estas obras como el resultado de una larga tradición casi del todo desaparecida, mientras que la **crítica de carácter antropológico o literario** (sin implicaciones historicistas), por su parte, las ve como unos textos fundadores de unas comunidades humanas y de unas literaturas. Evidentemente, ni una ni otra teoría son del todo creíbles.

Como se verá, las hipótesis de largas tradiciones orales que se remontan a los orígenes étnicos de los pueblos y de las naciones son mitos románticos, sin efectiva consistencia histórica. Por otra parte, es verdad que no es posible imaginar ninguno de estos poemas sin una mínima tradición anterior, ya que la presencia de una literatura precedente, oral o escrita –el problema ahora no es éste–, y que, en general, se ha perdido, se hace evidente en la misma estructura del poema, y de su diálogo con una tradición de personajes y leyendas sobre el cual nos da su interpretación. Es sólo el azar del tiempo lo que nos ha hecho perder a los precursores (por cierto, no demasiados remotos) del *Beowulf*, de la *Canción de Roldán* o del *Cantar de Mio Cid*, de tal forma que no podemos verlos como inventores (con el aura mágica de la fundación y de los orígenes) de nada.

Una consecuencia de este razonamiento que puede parecer paradójica nos lleva a la consideración de que la épica no existe. O, mejor dicho, de que la épica existe tan sólo como resultado de una operación de la crítica contemporánea, que individualiza algunos textos especialmente significativos, tanto por su valor cultural como literario, y los pone al principio de unas tradiciones poéticas y políticas. Así pues, se trata de una categoría cultural actual y no de un fenómeno antropológico común a buena parte de la humanidad (la crítica, por ejemplo, señala que italianos y chinos no tienen épica, pero sí epopeya). Es solamente con respecto a esta consideración que se puede seguir utilizando (así lo haremos por comodidad) el término *épica*.

En realidad, existe una poesía heroica o, si queremos, la epopeya, que se desarrolla según líneas propias en cada tradición literaria y que, en la mayor parte de los casos, no alcanza la moderna categoría modélica de épica.

Es decir, que un poema como la *Canción de Roldán* debe estudiarse en relación con los otros poemas que, a lo largo de los siglos y con muchos cambios, constituyen el género de las canciones de gesta (género que deberemos entender con los matices expresados más arriba). También lo habremos de valorar con

respecto a los ritmos de creación y desarrollo de las literaturas medievales en lengua vulgar, con las relaciones demostradas o demostrables que ha habido entre algunas de éstas, pero no con productos lejanos en el tiempo y en el espacio, completamente diferentes por cultura, forma o problemática social y humana. Roldán, Rodrigo Díaz, Aquiles y Gilgamesh no tienen nada que ver entre sí.

Se trata, pues, de sacar el estudio de estos textos de los campos de la antropología y de los arquetipos (que puede haber, siempre que seamos conscientes de los límites metodológicos y hermenéuticos que tal estudio comporta), o de la teoría de la literatura (por utilizar una genérica definición cómoda), para devolverlo al campo de la cultura y de la historia, mesurable con unos límites geográficos y cronológicos, y poblado de hombres con unas problemáticas culturales y espirituales concretas y no imaginadas. Se trata, pues, de salir de las abstractas teorías culturales y literarias para volver a la especificidad de la vida del hombre, tal como la podemos percibir a distancia tanto tiempo.

2. Ideologías y teorías

Hay un hecho que ha condicionado de forma determinante la increíble cantidad de sabiduría y erudición que maestros como Gaston Paris, Paul Meyer, Pio Rajna, Joseph Bédier, Ramón Menéndez Pidal o Martí de Riquer, entre muchos otros, y por citar sólo a algunos de los romanistas más ilustres, han dedicado a los estudios épicos. La epopeya, y la épica de rebote, siempre ha sido vista como un fenómeno aséptico, necesario y, en cierta manera, atemporal. Muy pocas veces ha sido considerada como una parte concreta de un momento preciso de la evolución histórica, ética y cultural de la humanidad, y que con esta evolución tiene que interaccionar y por ésta se puede explicar. La epopeya sólo se confronta, tanto en los estudios más positivistas e historicistas como en los oralistas o de teoría literaria, según categorías preestablecidas, con la que se considera epopeya, y muchas veces no importan la época y los contextos sociales y culturales más amplios.

De esta forma se ha podido estudiar la poesía popular heroica serbocroata, por parte de los estudiosos norteamericanos Milman Parry y John Lord, y utilizarla para explicar la gestación y el origen de la *Ilíada*; una y otra se han utilizado para confirmar hipótesis en torno a las canciones de gesta francesas y de ahí extender las conclusiones a cualquier literatura.

Eso sin contar con que la *Ilíada* nace, antes de ser copiada, en un medio que con escasas y limitadas excepciones es casi completamente oral, mientras que la poesía popular serbocroata, como cualquier otra poesía popular, y posiblemente al menos en buena medida oral, del resto de Europa a partir del siglo XVI, vive en estricto contacto con una paralela y semejante literatura culta, de la cual incluso deriva. Y es que los factores extracientíficos, es decir, ideológicos, han sido siempre el condicionante más fuerte a la hora de estudiar la épica y sus tradiciones, presupuestas o verdaderas.

Lecturas recomendadas

Podemos encontrar una amplia referencia a los estudiosos precedentes y a las diferentes teorías respecto a los orígenes de las *chansons de geste* en:

Martín de Riquer (1965). *Les chansons de gestes françaises*. París: Nizet (trad. cast. en Madrid: Gredos, 2009).

Para una útil introducción de tipo formal y descriptivo:

Elena Real (2002). *Épica medieval francesa*. Madrid: Síntesis.

Esto es también cierto en el caso del estudio de la épica en la Península Ibérica, en que han concurrido diferentes influencias ideológicas y políticas, más que estrictamente filológicas, a la hora de dibujar sus teóricas características, sobre todo con respecto a la épica castellana. Por un lado, es determinante la presencia de un mito nacionalista que arranca de la misma alta Edad Media, el mito de la continuidad goda y del goticismo español, mito que ha configurado la

Webs recomendadas

- http://en.wikipedia.org/wiki/Parry/Lord_thesis
- <http://chs119.chs.harvard.edu/mpc/>.

Web recomendada

Para una lista de los poemas, con enlaces a otras webs, ved: http://en.wikipedia.org/wiki/Chanson_de_geste

imagen de una continuidad, además de biológica, también cultural y literaria entre el pasado germano y parte de la literatura castellana de los siglos XIII y XIV, literatura cuya existencia es imaginada desde mucho antes y en absoluta continuidad con los *prisca carmina* (antiguos poemas) de los godos de los que habla Jordanes, historiador ostrogodo de mediados del siglo VI (*Get.* IV 28).

Por otro lado, como tendremos modo de comprobar, se ha utilizado un equivocado y demasiado extensivo uso del dogma del panromanismo y de la homogénea circulación cultural en el interior de la Romania que, sobre todo con respecto a la literatura catalana, ha servido para asumir no demostradas y osmóticas continuidades con la literatura francesa (eso vale tanto para las presupuestas, y no existentes, canciones de gesta como para los *fabliaux* u otros géneros literarios medievales).

Además, también ha operado como una especie de sentido de competencia en la originalidad, por un lado, y en la necesaria homogeneidad cultural por el otro. Es decir, el hecho de no poder admitir que un fenómeno literario como las canciones de gesta (por utilizar un término neutro) sea originariamente francés y que, en el caso de que aparezca en otras literaturas, dependa de la literatura francesa, ha llevado a las teorías sobre la épica castellana por las cuales se niega, en muchos casos, la dependencia de la cultura francesa. Desde esta perspectiva, se hace caso omiso a las especiales características que presenta, que niegan la extensa tradicionalidad y la vinculan a una época y a unos contextos culturales determinados, a menudo clericales y relativamente tardíos.

El otro aspecto, el de la homogeneidad cultural, ha operado quizás más en profundidad en el caso catalán, en el que se crearon unas canciones de gesta catalanas (a imitación de los *cantos noticieros* castellanos, que tampoco existen) a partir de la idea de la épica como origen de un pueblo. A causa de esta idea, parece que una nación no tiene estatus de nación si no posee también su épica, como si las dos cosas tuvieran algo que ver entre sí.

La especial situación de la literatura castellana, sobre la cual volveremos, con sus detallados y eruditos catálogos de obras perdidas, nos permite plantear también otro problema estrechamente conectado, en el fondo, con la épica o con la idea *vulgata* de épica, problema que no ha sido demasiado propuesto de manera general: el de la creación de leyendas históricas, aquellas leyendas que a menudo forman el sustrato de la narrativa heroica (seudohistórica o épica), que encontramos transmitidas en textos historiográficos y que, muchas veces, son interpretadas como prosificaciones. Todo el mundo conoce las numerosas versiones contenidas en las crónicas castellanas de muchas leyendas, que se presuponen épicas, y el hecho de que cada versión ha sido interpretada como un poema perdido, una selva de poemas anónimos y desaparecidos.

Tras estas teorías, que son las mismas que regían la supuesta existencia de los cantares de gesta catalanes, y que han fundamentado muchas visiones relativas a los orígenes de las canciones de gesta francesas, hay unas ideas básicas

Lectura recomendada

Stefano Asperti (1993). "La qüestió de les prosificacions en les cròniques medievals catalanes". En: *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (2 vols., I, p. 35-137). Barcelona: PAM.

Lectura recomendada

Alan Deyermond (1995). *La literatura perdida de la Edad Media castellana, Catálogo y estudio, I. Épica y romances*. Salamanca: EUS.

absolutamente románticas: las de la espontánea creatividad anónima y popular y, en un segundo momento, la de que toda leyenda corresponde a una obra literaria. De esta manera los historiadores son vistos únicamente como recolectores de informaciones, y la sola capacidad creativa que le es concedida es la de poder escoger entre sus fuentes y decidir, entre diferentes niveles de fidelidad a la historia, aquella que los modernos consideramos como tal.

Se trata de una idea absurda y críticamente sin fundamento que ha servido para multiplicar innecesariamente el número de obras escritas y desplazar la capacidad creativa de unos autores conocidos y con una obra llegada hasta nosotros, pero ideológicamente poco atractivos, hacia unas figuras puramente ficticias y fantasmales, y por eso mismo más sugerentes, las cuales es posible imaginar como mejor nos convenga. Y esto también cuando se habla de poetas, no sólo de historiadores, ya que las diferencias entre dos versiones conservadas son casi siempre atribuidas a un poema perdido, no a la autónoma creatividad del poeta que conocemos.

Lo que queremos reivindicar, con estas consideraciones, es el papel y la capacidad creativa de los historiadores, según sus posibilidades y las necesidades de transformar y adaptar a las exigencias literarias e ideológicas de su obra los relatos legendarios o, incluso, de crearlos. Relatos que podían existir antes de ellos en su esencia temática pero por los que no debemos presuponer siempre una perdida fuente poética literaria y/u oral, sino una conservada fuente escrita e historiográfica.

Así que, si atribuimos la creación y la manipulación legendaria a los profesionales del género, los historiadores; si utilizamos categorías literarias existentes y tradicionales, como las de *epos* o de poema histórico, con toda la libertad creativa que le era concedida, desde la *Pharsalia* a la anglonormanda *Chronique* de Jordà Phantosme, pasando por decenas de otros ejemplos conservados y que se pueden estudiar; si, en fin, salimos de los mitos para entrar en la historia, veremos como, a pesar de haber perdido una gran cantidad de literatura románticamente atractiva pero fantástica, nos encontraremos, cuando hablemos de épica y epopeya, con una situación fluida, a veces ambigua y difícil de hacer encajar en moldes de géneros, a los que las obras maestras se escapan, pero más concreta y tangible. Y donde el papel de la investigación y creación histórica, sobre todo en los siglos X-XI, es casi exclusivo y es obra, en su gran mayoría, de autores eclesiásticos y, por lo tanto, cultos.

La dimensión culta será todavía preponderante a lo largo de los siglos, especialmente cuando todavía no se ha creado un género literario que se alimenta de sí mismo (situación típica y casi exclusiva de las áreas francesa e italiana) y dirigido a amplias capas de la población, a menudo o mayoritariamente inculta. Dimensión culta, además, que volverá a estar presente en las recuperaciones literariamente elevadas de esta materia narrativa que se han dado, con el tiempo, en diferentes literaturas europeas.

3. Orígenes de la literatura heroica europea

Como se ha visto, hay una idea que condicionó casi toda interpretación del *epos* medieval europeo: la visión *vulgata* de los románticos y de los tradicionalistas de la continuidad entre la antigua poesía germánica y la poesía románica. Debemos pensar que tan difundida visión no responde al menos a dos cuestiones principales. La primera es que no está demostrado que la poesía en lenguas germánicas que ha sobrevivido, como todavía creen muchos críticos de diversa extracción, depende directamente de (y es comparable, por características, formas y contenidos) la poesía, o literatura oral, germánica de épocas preliterarias, es decir, precediendo a las migraciones y a la entrada en contacto con el mundo cristiano-romano.

Eso no significa negar la existencia de una poesía germánica precedente a los contactos con la cultura grecolatina: ni mucho menos. Sencillamente, quiere decir que la literatura heroica que todavía podemos leer, o cuya existencia se entrevé, es consiguiente a la profunda mutación en la mentalidad y en la organización social de los pueblos germánicos causada por el contacto y la adaptación al mundo romano. Además, la creación de leyendas vinculadas a los que serán los héroes de los principales ciclos épicos no la tenemos que ver como inmediatamente relacionada con los hechos ni siempre elaborada con una forma literaria. Esta consideración es fundamental para entender el comienzo de las tradiciones épicas tanto en Francia como en Castilla en los siglos XI y XII.

Un ulterior aspecto que la crítica tradicionalista siempre ha obviado es el de la lengua de la adaptación cultural. Las poblaciones germánicas que entraron en los territorios del Imperio Romano se tuvieron que integrar, en el curso de pocas generaciones, en una población que hablaba latín, que tenía una organización cultural superior y que era al menos diez veces más numerosa. Además, la progresiva cristianización (al catolicismo o al arrianismo) obligaba al aprendizaje del latín vulgar como lengua de comunicación. Todos estos elementos significaron la necesaria ruptura con el pasado y, por tanto, también con sus formas de expresión literaria.

Proceso de cristianización

La ruptura con el pasado la tenemos que ver como un elemento inherente a la cristianización. Se puede poner un ejemplo elocuente de esta situación. Cuando san Wulfrano, a principios del siglo VIII, intentó la conversión de los paganos frisones, se encontró con que el rey Radbodo, en un primer momento, era favorable al cristianismo. A la pregunta, sin embargo, que el rey hizo al santo de si, una vez muerto, se volvería a encontrar con sus antepasados en el cielo, el santo le contestó, como es evidente, que no, porque aquéllos eran paganos y estarían en el infierno. El rey, entonces, que ya estaba a punto de hacerse bautizar, se echó atrás diciendo que no podía separarse de sus antepasados.

Lectura recomendada

Jeff Opland (1980). *Anglo-Saxon Oral Poetry. A Study of the Traditions*. New Haven / Londres: YUP.

Lecturas recomendadas

Patrick J. Geary (1988). "The Germanic world was perhaps the greatest and most enduring creation of Roman political and military genius" (pág. VI). En: *Before France & Germany. The Creation & Transformation of the Merovingian World*. Nueva York / Oxford: OUP.

Stefano M. Cingolani (1995). *Le Storie dei Longobardi. Dall'Origine a Paolo Diacono*. Roma: Viella.

La Iglesia obstaculizaba todo lo que podía la conexión con el pasado pagano, hecho que imposibilitaba al máximo, en un primer momento, la conservación de mitos y leyendas. Con una excepción: los irlandeses, que no sólo encontraron la manera de mantener el vínculo, sino que difundieron sus ideas y, además, favorecieron donde fue posible el uso de la lengua vulgar. No en balde, Inglaterra, profundamente evangelizada por los irlandeses, es el país de la Europa cristiana que más literatura heroica preserva antes del siglo XII y más tempranamente utiliza el vulgar. No será casualidad que los monasterios continentales donde primero se escribe o se conservan muestras de esta literatura heroica de raíces germánicas sean todas fundaciones irlandesas, como Fulda (con el *Hildebrandslied*), o San Galo y la Noalesa (con el *Waltharius*). Para que en Alemania se vuelva a las narraciones de esta materia se tendrá que esperar (gracias también a la influencia del romance cortés francés) que sea completamente liberada de cualquier conexión vital con el pasado pagano.

Por otra parte, las investigaciones más recientes han permitido entender de manera muy diferente la relación entre el latín/latín vulgar y las lenguas vernáculas. El latín no se había dejado nunca de hablar ni escribir, aunque el latín escrito de los siglos VI-VIII no se correspondía con una realidad hablada, ya que era tan sólo una tentativa de hacer corresponder la evolución del latín oral con una grafía que lo hiciera comprensible. La regularización gráfica y gramatical llevada a cabo por Alcuino, en los tiempos de Carlomagno, reintrodujo una manera de escribir y hablar el latín más próxima a la del latín clásico. De este modo, se rompió la sensación de continuidad entre diferentes niveles de lengua, y la lengua vulgar se empezó a percibir como algo diferente (eso pasó en distintas épocas en las diversas tierras de la Romania).

Dentro de los territorios del Imperio Carolingio, fueron los vulgares germanos los primeros en ser escritos ya en el siglo IX, mientras que en la actual Francia los primeros experimentos de verdad literarios se remontan al siglo X. Estos cambios de lenguajes, unidos a los de cultura y religión, complicaron ulteriormente la eventual continuidad entre un pasado literario germano y un presente en lengua francesa (o castellana, etc.), así que la literatura de las canciones de gesta no debemos verla como un fenómeno secular de larga tradición, sino como una creación nueva del siglo XI, como una réplica a todas estas transformaciones y a la necesidad de dar unas respuestas nuevas a preguntas antiguas, las cuales se tenían que formular sobre bases totalmente diferentes.

Si el problema del cambio de lengua no se dio en Gran Bretaña, escasamente romanizada, o en Alemania, donde encontramos textos en vulgar ya en épocas muy antiguas, allí también se presentó el problema de la integración de un mundo cultural (hecho de valores y de historias) germano con el superior y más culto mundo cristiano que se expresaba en latín. Como veremos, los casos del *Waltharius* y del *Beowulf* son expresión de esta problemática y de este

Lectura recomendada

Patrick Wormald (1978). "Bede, *Beowulf* and the Conversion of the Anglo-Saxon Aristocracy". En: R. T. Farrell (ed.). *Bede and Anglo-Saxon England* (págs. 32-95). Oxford: OUP.

Lectura complementaria

La bibliografía sobre el tema es muy amplia; nos limitamos a citar los planteamientos de:

Robert Wright (1989). *Latín tardío y romance temprano en España y en la Francia carolingia* (2.ª ed.). Madrid: Gredos.

choque de culturas. Con esta literatura, a pesar de sus experimentos y cambios, nos encontramos en uno de los laboratorios donde se gestaba la nueva identidad de la Europa en plena Edad Media.

La influencia de la cultura cristiana

La más atenta crítica inglesa, alemana y escandinava, encabezada ya hace tiempo por J. R. R. Tolkien, ha demostrado que la poesía germánica conservada, como el *Beowulf* o la *Batalla de Maldon* anglosajones, la *Edda* poética o la poesía genealógica escáldica, como la *Ynglingatal*, el *Hildebrandslied* y el *Ludwigslied* antioalemanes, a pesar de utilizar material mitológico y legendario tradicional (sobre todo con respecto a la poesía nórdica), y utilizar técnicas poéticas también tradicionales, no sería lo que es, en cuanto estructuras textuales y narrativas, sin la influencia más o menos fuerte, directa o indirecta, de la cultura cristiana, directamente latina o por la intermediación celta.

La segunda cuestión que se presenta y que afecta a las literaturas románicas (tal como a veces ya había sido planteada en el pasado, y más extensamente por quien escribe a propósito de la cultura tradicional de los longobardos), es la siguiente: el cambio lingüístico de una lengua germánica al latín vulgar, y la adaptación sociocultural a las condiciones del Imperio Romano impidió toda posibilidad de directa continuidad entre los mundos germánicos y los románicos.

El Imperio Carolingio

Un ejemplo clarísimo, a pesar de haberse interpretado de forma del todo opuesta, se puede extraer del Imperio Carolingio y de la misma corte de Carlomagno, rey y corte bilingües en latín/germano. Aunque sabemos que Carlomagno hizo recoger "barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur" [poemas bárbaros y antiquísimos, en los que se cantaban los actos y las guerras de los viejos reyes] (Eginard, *Vita Karoli* 29), si exceptuamos un texto que es posiblemente comparable al *Hildebrandslied*, no sólo no nos ha llegado nada de esta poesía (no está demostrado que sea narrativa, cuando, por el contrario, tenía que ser elogiosa y de celebración), sino que tampoco influyó estilística y temáticamente en la literatura contemporánea.

Pensemos que un poema como la *Batalla de Fontenoy*, de Angilbert, poema del cual se conservan teóricos paralelos en la literatura anglosajona (como la *Batalla de Maldon* de finales del siglo X), no presenta la más mínima influencia germánica, ni por formas y técnica poética ni por conceptos e imágenes; en cambio, es casi de exclusiva influencia bíblica.

Nuestra civilización, siempre más fundamentada en la escritura y la comunicación (aunque esto es, en buena parte, una apariencia: sólo hay que pensar en las amplias capas sociales virtualmente analfabetas y silenciosas, también en cuanto desintegradas de un contexto tradicional, o en el analfabetismo potencial de tantos acrílicos usuarios de Internet y de chats) ha mostrado cómo una especie de *horror vacui* por el silencio, real o aparente, de muchos siglos y, gracias también a la revolución folclorista y popular del romanticismo, ha inventado una inmensa literatura oral, básicamente de carácter épico, y totalmente perdida. Los fantasmas que quedarían (juglares, poemas onomásticos, etc.) han sido siempre analizados para confirmar una teoría ya establecida y no para interpretarlos sin preconcepciones. Sin embargo, la creación literaria, popularmente anónima o culturalmente consciente, no es una necesidad sino una opción, y se tienen que dar las condiciones históricas adecuadas para que esta opción sea posible.

Webs recomendadas

Ved los siguientes enlaces, donde encontraréis los textos mencionados:

- http://en.wikipedia.org/wiki/Lay_of_Hildebrand.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Angelbert>.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Maldon_\(poem\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Maldon_(poem)).

La palabra es un acto cognoscitivo y una imposición dirigida hacia el mundo exterior (pensemos en el silencio de los aprendices pitagóricos o de tantos monjes y místicos, silencio hacia el exterior, claro está), por eso un acto de palabra será posible sólo en presencia de conciencia, o de imposición y control sobre el medio.

La épica, o la epopeya, en cuanto "historia", aunque de alguna manera mítica o simbólica, es el producto de un acto cognoscitivo e impositivo extremadamente complejo, fundado sobre una percepción de continuidad y de sus fracturas y que depende de una visión del pasado y del entorno (el espacio físico y social) coherente y dominado.

Hay épocas de la historia de la humanidad que son silenciosas, sin memoria, siquiera de modo breve y local, o que no dan forma literaria –aunque sea, oral– al recuerdo o a los mitos. Porque darle una forma significa tener un sentido del tiempo y de las cosas; es una operación vertical de fijación o reconocimiento de tradiciones, y esta dimensión vertical, esta conciencia de la continuidad no existe, por mucho tiempo, fuera del sistema mental y cultural que se expresa en latín.

Lectura recomendada

Para el caso catalán, ved:

Stefano M. Cingolani (2008). "Estratègies de legitimació del poder comtal: l'abat Oliba, Ramon Berenguer I, la Seu de Barcelona i les *Gesta comitum Barchinonensium*". *Acta Medievale* (núm. 29, págs. 135-175).

La misma estructura social fundamental, la familia (que debemos entender como la compleja estructura del parentesco), está construida en sentido horizontal y no vertical; es decir, se prima el sentido de las relaciones con otras familias poderosas, más que el sentimiento de continuidad y herencia de la raigambre. Y es exactamente cuando se opera en profundidad el cambio social de las estructuras familiares y hereditarias cuando se produce la literatura; cada entidad o grupo en su momento y cada uno con sus formas y lenguas, de manera que, como no es comparable la Francia feudal con la Italia imperial y ciudadana, tampoco lo es Castilla con Cataluña.

Todos los muchos siglos que van desde la aparición de los germanos entre los confines del Imperio hasta, como mínimo, el siglo XI, son un segmento temporal de destrucción, desestructuración y reconstrucción de unos sistemas complejos, ya que afecta a la religión y a la cultura (bien en sentido intelectual bien en sentido antropológico), junto con el sentido de la historia, las estructuras de parentesco, sociales, políticas y éticas.

Lectura recomendada

Una buena síntesis sobre esta destrucción y reconstrucción es:

R. I. Moore (2003). *La primera revolución europea, c. 970-1215*. Barcelona: Crítica.

Un elemento destacable a propósito de cualquier forma literaria, y especialmente en las tierras de la Romania, es la relación entre la lengua (que afecta no sólo al idioma sino también a sus capacidades expresivas) y el público (entendido también como materias y temas que se pueden tratar). Como decía Isidoro de Sevilla: "Ex linguis gentis, no ex gentibus linguae exortae sunt" [los pueblos tienen su origen en las lenguas, no las lenguas en los pueblos] (*Etym.* IX 1, 14). Isidoro establece una precisa relación de prioridad en el tiempo: es la lengua lo que viene primero. En consecuencia, tan sólo la existencia de una lengua como complejo sistema expresivo de valores permite la formación de una *gens* (un pueblo), o en el caso de la literatura medieval, una clase social, que se pueda reconocer en esta lengua y a través de ella diferenciarse. Pero estamos hablando de literatura, e Isidoro no se refiere a sus contenidos, mientras "a language [...] requires in history in which it can develop" (J. R. R. Tolkien, 1981, pág. 375).

Así que tendremos que seguir la evolución, también en sus cambios, de tres elementos: la lengua (en la dinámica latín frente a vulgar); la materia, es decir, la creación de leyendas; el público, o sea, en el caso de la Europa plenamente medieval, la aristocracia sujeto y destinatario principal y primario de la literatura heroica. Hay que ver también la formación de una *gens* (la aristocracia) como entidad cultural y éticamente autónoma, como el resultado de la existencia de una lengua que es el instrumento de expresión literaria, además del medio de individuación y autoconciencia cultural.

Por otra parte, para que esta aristocracia pueda percibir la propia autonomía tendrá que crear, o individualizar, unos mitos, unas historias en que se pueda reconocer y por medio de las que se pueda diferenciar. Tendrá que proporcionar a su lengua, en buena sustancia, los contenidos para que ésta se pueda transformar desde una potencialidad abstracta en una posibilidad concreta de expresión literaria.

Las canciones de gesta francesas representan un momento culminante de este proceso. Asimismo, será útil e interesante ver algunos capítulos intermedios, algunos momentos en que el choque entre nuevo y viejo, entre latino y vulgar, entre cristianismo latino y barbarie ha tomado unas direcciones diferentes y, sobre todo, parciales. Dos momentos de un diálogo que ocupó a lo largo de casi medio milenio las tierras europeas, sin los cuales sería más difícil entender la creación, el desarrollo y la difusión de la epopeya francesa y románica en general.

Lectura complementaria

J. R. R. Tolkien (1981). *The letters of J. R. R. Tolkien edited by H. Carpenter* (pág. 375). Londres: Allen & Unwin.

4. La épica germánica en latín: el *Waltharius*

La crítica reciente ha destacado el papel fundamental jugado por los **ostrogodos** en la creación y difusión de leyendas y, posiblemente, de formas narrativas y poéticas, a causa de la precoz y prolongada relación con el mundo grecolatino.

No será una casualidad que el grueso de las narraciones heroicas germánicas esté más o menos directamente relacionado con la época que va desde la muerte del rey ostrogodo Hermanarico, en el año 375 (en el momento de la entrada estable de los ostrogodos dentro de los territorios del Imperio Romano), a la del rey de Italia Teodorico, en el 526 o, como mucho, a la muerte de rey lombardo Alboino, en el 572, y eso también cuando se trata de poesía de ambientación principalmente nórdica (anglosajona o escandinava).

Justamente en este ámbito legendario (el de la invasión del rey **Atila**, al cual va asociado también todo el ciclo de narraciones relativas a **Sigfrido** y los **Nibelungos**), pertenece el primer texto que debe tomarse en consideración para presentar un mínimo panorama de la producción poética heroica europea, de carácter más bien fantástico, a pesar de los puntos de contactos con la ambientación histórica. Se trata del poema latino titulado *Waltharius manusfortis*, o *Waltharii poesis*, que es como el autor se refiere a su texto.

Este poema de 1.456 hexámetros latinos ha presentado muchos problemas de datación y de relación con la materia que trata. Sin poder entrar en cuestiones cronológicas, y aunque no haya consenso unánime entre los estudiosos, se puede decir razonablemente que se remonta a la primera mitad del siglo X.

Único poema de cierta dimensión compuesto en la Germania sobre temas tradicionales, aunque, como siempre, posteriores a la época de las migraciones, el *Waltharius* es atribuible al monje **Ekkehard de San Galo** (aunque parece que tuvo revisiones por parte de otros autores). Se ha discutido mucho sobre si se trata de una traducción al latín de algún poema germánico o si, sencillamente, el autor recurre a un patrimonio de leyendas y relatos que no habían recibido forma literaria. A nuestro entender, tenía que ser una leyenda y no un texto, relativamente nuevo y de inmediata circulación, ya que el *Waldhere* anglosajón es casi contemporáneo. Las diferencias entre los dos textos, el latín y el anglosajón (y fases posteriores de la tradición) han sido atribuidas, como de costumbre, a la existencia de perdidas redacciones precedentes, sin tener en cuenta las diferencias profundas de contexto cultural y de personalidad entre el escritor latino y el anglosajón, las cuales aconsejan pensar en autónomas reelaboraciones de un común núcleo narrativo, muy posiblemente oral y no en forma literaria.

Lecturas recomendadas

Roberta Frank (1991). "Germanic legends in Old English literature". En: M. Godden; M. Lapidge (eds.). *The Cambridge Companion to Old English Literature* (págs. 88-106). Cambridge: CUP.

Sam Newton (1993). *The Origins of Beowulf and the Pre-Viking Kingdom of East Anglia*. Cambridge: Brewer.

Webs recomendadas

En la nueva edición *Waltharius. Epica e zaĝa tra Virgilio e i Nibelunghi* (1998), a cargo de Edoardo D'Angelo (Milán: Luni), comentada y traducida, está toda la discusión. Encontraréis el texto latino en: <http://www.thelatinlibrary.com/waltharius.html>. Hay versión al castellano de Luis Alberto Cuenca: *Cantar de Valtario*, Madrid: Gredos, 1998. Sobre el Waldhere anglosajón: <http://en.wikipedia.org/wiki/Waldere>; y el texto en: <http://www.heorot.dk/waldere.html>.

Por otra parte, la operación de "traducción" representada por el *Waltharius* la tenemos que ver más que como un acto sencillamente lingüístico, más bien como una operación cultural, con la adecuación ética y psicológica de los personajes al mundo de Virgilio, Lucano y Prudencio, escritores de referencia para el autor, hecho que señala exactamente la ruptura de cualquier posible continuidad con el mundo (ético y cultural) de origen de la leyenda. Para poder pasar de la oralidad a la escritura tuvo que ser manipulado en profundidad, de tal manera que representara un experimento imposible de repetir.

El poema narra la historia de Walter de Aquitania, que se crió en la corte de Atila en calidad de rehén. Allí se enamora de la princesa burgundia Hiltegunda (a la cual ya había sido prometido por los padres) y, juntos, después de haber emborrachado a Atila y su corte, huyen, no sin haberse llevado un gran tesoro. La parte principal y más larga del poema cuenta los múltiples combates que Walter, para defender a la chica y al tesoro, tiene contra Gunther, rey de los francos, y doce de sus caballeros, entre los cuales estaba Hagen, amigo de juventud de Walter y que también se había criado en la corte de Atila. Walter sale victorioso, a pesar de perder la mano derecha en la lucha.

El texto está estrechamente asociado a muchos otros textos, de origen germánico, anglosajón y escandinavos (en general, a todo el ciclo de los Nibelungos y de Sigfrido); habla de ello una crónica monástica italiana (la *Crónica de la Novalesa*) y está remotamente vinculado al ciclo de *romanzas* dedicadas a Gaiferos. El caso del *Waltharius*, en cuanto en un primer momento posible ejercicio escolar, es posible relacionarlo con el del *Fragmento de la Haya*, breve texto en prosa, posiblemente también un ejercicio escolar de prosificación de un poema latino, que narra acontecimientos vinculados al ciclo de Guillermo de Orange, que veremos más adelante.

En nuestra opinión, tanto un texto como el otro son dos ejemplos del problema de la adaptación de la literatura de raíz germánica, o genéricamente no clásica, a los patrones culturales y de escritura provenientes del mundo latino; los únicos que, en los siglos X-XI, podían encontrar una formulación escrita, sobre todo en un monasterio. El *Waltharius* expresa con palabras e imágenes la imposible conciliación entre Roma y la Germania que había caracterizado a los primeros reinos romano-barbáricos, las monarquías de los visigodos en la Península Ibérica, de los ostrogodos en Italia o de los francos en Francia, todos decididos, según sus capacidades, a seguir con el pasado romano, a veces con imitaciones, otros con compromisos de corta vida. Al mismo tiempo, sin

Lectura recomendada

Victor Millet (1998). *Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas: Waltharius y Gaiferos*. Madrid: Gredos.

embargo, como tendremos manera de ver más en profundidad hablando del *Beowulf* y de las canciones de gesta francesas, presenta una solución totalmente cristiana al problema del destino del héroe.

La base estilística más importante del *Waltharius* es la *Eneida* de Virgilio (a pesar de la presencia de muchos otros autores clásicos y carolingios), y uno de los sentimientos que rige la aventura es el deseo de Walter, que había triunfado con los hunos, hasta tal punto de ser la *imperii* [...] *columna* [columna del imperio] (v. 376), de volver, o encontrar, como Eneas, la patria, calificada de *patriam* [...] *dulcem* [la patria dulce] (v. 60), igual que la *douce France* [dulce Francia] (v. 16) de la *Canción de Roldán*.

El *Waltharius* presenta algunos temas o situaciones típicos de la narrativa germánica, como los banquetes o los frecuentes diálogos (centrales en obras como el *Hildebrandslied*, el *Waldhere* anglosajón o muchos poemas de la *Edda*) y, como toda narrativa heroica, se centra en los combates (que ocupan las tres cuartas partes del poema).

La contradicción ética y literaria entre elemento bárbaro y heroico, por una parte, clásico y cristiano, por la otra, radica en el diferente tratamiento de estos combates. Todos están descritos utilizando moldes y expresiones virgilianas, y no hay ninguna satisfacción en la lucha. Walter es casi invencible, posee unas artes de combate superior al resto y reúne en su persona las cualidades del valor y la sabiduría (v. 105); veremos en la *Canción de Roldán* las consecuencias trágicas de la separación de estas dos virtudes. Sin embargo, está cansado y tan sólo desea volver a su tierra con su prometida Hiltegunda. Lucha por defenderse, no por placer.

A este aspecto tendremos que atribuir, quizás, cierta distancia entre la dimensión divina y la humana en contradicción, como ya hemos dicho, con la problemática del destino del héroe en buena parte de la demás narrativa heroica europea. Walter solamente cuenta con su habilidad para triunfar en sus empresas, quizás movido por la justa necesidad de volver a la deseada patria. La única mención a la protección de Dios se da cuando, habiendo visto que entre los agresores está Hagen, Walter dice:

"Quam si forte volente Deo intercepero solam, | tunc ait ex pugna tibi, Hiltgunt sponsa, reserbor". (vv. 570-571)

Si, con la ayuda de Dios, puedo luchar con él a solas, entonces, dice, Hiltegunda, esposa mía, saldré vivo de este combate.

Por el contrario, en el *Waldhere* anglosajón se establece claramente que el correcto comportamiento del noble y del guerrero, del hombre justo y juicioso, es confiar en Dios, de quien, si se lo merece, recibirá recompensa (vv. II, 25-29).

El ataque, por parte de los francos, es estigmatizado por Hagen (que en un primer momento se niega a combatir y es acusado de cobarde, v. 630) como acto de locura y avidez por parte del rey franco Gunther. La única apreciación estética (igual que veremos en la *Canción de Roldán*) es por la muerte inevitable de un guerrero, no por su habilidad en la lucha, como cuando Hagen *longum "Formose, vale!" singultibus edit* (v. 877) [con continuados sollozos, repetía "Adiós, oh bello (héroe)"] al despedirse de su sobrino Patafrido destinado a la muerte.

La violencia de la guerra

La mesura y melancolía del poema de Virgilio, más los frenos del cristianismo, llevan a narrar el valor y la guerra con cansancio, como un deber inevitable, sin la libertad y el placer con los que hablaban los poetas vikingos en la misma época, o, más tarde, trovadores especialmente belicosos como Bertran de Born. Eso no niega la ferocidad de los enemigos de Walter (v. 664) ni la violencia del héroe a la hora de matarlos, sobre la cual a menudo se entretiene el poeta, como por ejemplo:

"Sed non cornipedem potuit girare superbum,
Donec Waltharius sub mentum cuspidis ictum
Fixerat et sella moribundum sustulit alta.
Qui caput orantis proprio mucrone recidens
Fecit cognatum pariter fluitare cruorem".
(vv. 715-719)

Pero no pudo dar la vuelta al soberbio caballo, entonces Walter le metió bajo el mentón la punta de la lanza, y, moribundo, le levantó de la silla. Este, cortando con la espada la cabeza de aquel que todavía rezaba, hizo correr la sangre al lado de la del tío.

"Casside discussa crines complectitur albos
Multiplicesque preces nequenti dixerat heros:
'Talia non dudum iactabas dicta per auras'.
Haec ait et truncum secta cervice reliquit.
Sed non dementem tria visa cadavera terrent
Guntharium: iubet ad mortem properare vicissim".
(vv. 750-755)

Habiéndole sacado el yelmo de la cabeza, el héroe le agarra los cabellos rubios, y, mientras aquél le ruega sin cesar, le dice: "¡No hablabas de esta manera antes!". Eso dijo, y abandonó el cuerpo después de haberle cortado la cabeza. Tampoco la vista de los tres cadáveres, sin embargo, asusta al loco Gunter, y ordena que, uno tras otro, se apresten a la muerte.

Podemos ver algunas diferencias si leemos cómo cantaba el escaldo noruego

Egill Skalla-Grimson (s. X):

| | |
|---|---|
| "Þat mælti mín móðir, At mér skyldi kaupar Fley ok fagnar árar, Fara á brott með víkingum, Standa upp í stafni, Stýra dýrum knerri, Halda svá til hafnar, Höggva mann ok annan". | Ha dicho mi madre Que me habrían de comprar un barco, Un velero que vuele, y remos relucientes; Partir con los vikingos De pie sobre la proa, Guiar el espléndido barco, Frenarlo, entrando en un puerto, Matar a un hombre, y después a otro. |
|---|---|

Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Egill_Skallagr%C3%ADmsson.

O cómo cantaba, dos siglos más tarde, el lemosín Bertran de Born:

| | |
|--|--|
| "[...] E platz mi, quan vei sobre-ls pratz Tendas e pavilhos fermatz; Et ai gran alegratge, Quan vei per championha renjatz Chavaliers et chavals armatz. [...] E autressi-m platz de senhor, Quan es primiers a l'envazir En chaval, armatz, ses temor, Qu'aissi fai los sieus enardir Ab valen vassalatge". | (...) Y me gusta cuando veo tiendas y pabellones plantados sobre los prados; y tengo gran alegría cuando veo alineados en el campo a caballeros y caballos armados. (...) Igualmente me gusta un señor, cuando es el primero en atacar, a caballo, armado, sin miedo, que de esta manera enardece a los suyos con valiente valor. |
|--|--|

Cf. Martín de Riquer (1975). *Los Trovadores. Historia literaria y textos* (3 vols., II, págs. 740-741). Barcelona: Planeta (BdT 80, 8ª vv. 3-10/21-25).

Como resulta evidente, el papel de la mujer no tiene ningún protagonismo en la épica, pero es más importante de lo que se podría pensar; tal cosa se desprende de la exclusiva lectura de algunos pocos textos, como la *Canción de Roldán*, considerados modélicos y fundadores. De hecho, este papel depende mucho del autor, de su visión y de su colocación en el mundo (en el sentido de laico o religioso), colocación que podía condicionar el diferente nivel de protagonismo de las mujeres.

Es verdad que, en algunas sociedades guerreras (como son las germanas y también las sociedades europeas anteriores a la invención de la cortesía, con la lírica de los trovadores y la novela artúrica), las mujeres desempeñan un papel secundario de apoyo al guerrero, como ya narraban Tácito (*Germania* 8, 1) o la leyenda del origen de los longobardos tal como está presente en **Pablo el Diácono** (*De gestis Langobardorum* I, 8). Asimismo, este apoyo, como estímulo y aliento, puede ser, al menos desde el punto de vista narrativo, importante. Lo volveremos a ver en otros textos; es obvio que, en el *Waltarius*, como posible consecuencia de la condición monástica del autor, Hiltegunda es reducida, como personaje, a las coordenadas más aceptables de mujer servicial, pasiva y temerosa.

En el momento de la llegada del enemigo, Hiltegunda, que estaba vigilando mientras Walter descansaba, sólo tiene palabras para dar voz a su espanto:

"Comminus ecce coruscantes mulier videt hastas
Ac stupefacta nimis: 'Hunos hic' inquit 'habemus!'
In terramque cadens effatur talia tristis:
'Obsecro, mi senior, gladio mea colla secentur,
Ut, quae non merui pacto thalamo sociari,
Nullius ulterius patiar consortia carnis'.
Tum iuvenis: 'cruor innocuus me tinxerit?' inquit
Et: 'quo forte modo gladius potis est inimicos
Sternere, tam fidae si nunc non parcat amicae?
Absit quod rogitas; mentis deponere pavorem!'"
(vv. 541-51)

Ya desde cerca la mujer ve el lucir de las lanzas, y presa de gran miedo dice: "¡Estos son los hunos!" y, cayendo al suelo, desconsolada le habla así: "Te pido, mi señor, que mi cabeza caiga bajo tu espada, así que yo, que no he merecido las nupcias prometidas, que no me haya de someter a otro connubio". Entonces el joven dice: "¿Tendría que ensuciarme de sangre inocente?". Y añade: "¿Cómo puede mi espada batir a los enemigos, si no puede salvar a tan fiel compañera de mi vida? Que no sea lo que me pides, libra del miedo a tu corazón".

Mientras que en un episodio paralelo del *Waldere* anglosajón, Hiltegunda habla a Walter de otra manera:

"Ætlan ordwyga, ne láet ðín ellen nú gý{t}
gedréosan tó dæge, dryhtscipe <.....>
<Nú> is sé dæg cumen
þæt ðú scealt áninga oðer twéga:
líf forléosan oððe l<an>g{n)e dóm
ágan mid eldum, Ælfheres sunu.
Nalles ic ðé, wine mín, wordum cíde".
(vv. I, 6-12)

Compañero de Atila, incluso ahora, en este momento, haz que ni tu dignidad ni tu coraje te abandonen. El día ha llegado, hijo de Alphere, en que tú has de tomar uno de dos caminos: o bien perder tu vida, o bien ganar fama eterna entre los hombres. Mi señor y amor mío, no tengo ocasión para reprocharte nada.

El *Waltharius* fue muy leído en los siglos siguientes, como demuestran sus numerosos manuscritos; asimismo, no estimuló ninguna imitación; para ello, tendremos que esperar a la plena maduración del alemán como lengua literaria, en el siglo XIII, con la composición de la *Canción de los Nibelungos*. El único texto, en área alemana, que puede presentar alguna semejanza con el *Waltharius*, por la difícil convivencia entre un elemento ético y narrativo totalmente "moderno" y su expresión con el "antiguo" latino es el misterioso poema titulado *Ruodlieb*, del siglo XI, que no nos ha llegado entero.

Lectura complementaria

Sobre este pasaje, ved:

O'Brien O'Keefe (1991). "Heroic values and Christian ethics". En: M. Godden; M. Lapidge (eds.). *The Cambridge Companion to Old English Literature* (págs. 107-125). Cambridge: CUP.

Lectura recomendada

Podéis encontrar el texto del *Ruodlieb* en: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ruodlieb>.

5. La épica germánica: el *Beowulf*

El *Beowulf* es el más largo poema escrito en una lengua germánica antes del siglo XIII. Su fecha de composición ha sido muy debatida y oscila entre el siglo VI y el XI; asimismo, los últimos estudios apuntan con cierta seguridad a la primera mitad del siglo VIII.

La narración del poema se centra en tres empresas de Beowulf, que llega a Dinamarca desde la tierra de los geatas, en el sur de Suecia. Las dos primeras empresas suceden cuando Beowulf es joven, se desarrollan en Heorot [el Ciervo], en la corte del rey danés Hrothgar. Ésta es atacada de noche por el gigante Grendel, que, en cada incursión, mata y se come a numerosos guerreros. Beowulf lo mata en un duro combate y, en segunda instancia, mata también a su madre (los dos eran criaturas monstruosas descendientes de Caín), a la que persigue en medio de los pantanales donde vivían. La tercera empresa ve a Beowulf ya mayor, volviendo a su tierra. Aquí lucha contra un dragón guardián de tesoros. Beowulf lo matará, pero encontrará la muerte en la lucha, en el primer combate en que el destino no había previsto para él la victoria (vv. 2773-2575a).

La presencia exclusiva de leyendas y temas de origen nórdico (Dinamarca, Suecia y Frisia) con la completa ausencia de personajes o historias anglosajonas ha sido interpretada como consecuencia de la construcción de una común identidad y ascendencia germánica en tierras inglesas. Asimismo, la posible construcción de esta identidad la tendríamos que ver en paralelo y oposición a la visión romana y cristiana definida por el monje Beda (672/673-735) en la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (*Historia eclesiástica de las gentes inglesas*).

De hecho, la sensibilidad por las leyendas pangermánicas aumenta a lo largo del siglo IX (en posible respuesta a la multinacionalidad del imperio de Carlomagno), como mostraría el breve poema *Widsith*. Aquí la voz narrativa, que finge ser el poeta Widsith, cuenta un viaje para llevar a la princesa Ealhilda, hija del rey longobardo Audoino, a casarse con el rey godol Hermanarico. Al hacer esto, el poeta cumple un viaje por todo el mundo conocido en la época (hasta Bizancio y Egipto) y se encuentra, en absoluta contemporaneidad, con reyes y pueblos germánicos del siglo IV hasta el siglo VI.

Más probablemente, tenemos que ver el *Beowulf*, el *Widsith* y otros pocos textos con estas características como restos de una literatura que se forma de acuerdo con la organización de la memoria histórica y de la legitimada política de las dinastías reinantes, ya que en esta época –finales del siglo VIII, siglo IX– se hace remontar un consistente grupo de genealogías reales. Todas estas hun-

Lecturas recomendadas

Ved: <http://en.wikipedia.org/wiki/Beowulf> y el ya citado:

Sam Newton (1993). *The Origins of Beowulf and the pre-Viking Kingdom of East Anglia*. Cambridge: Brewer.

Web recomendada

Encontraréis más información sobre el monje Beda en: <http://en.wikipedia.org/wiki/Beda>.

Webs recomendadas

Encontraréis más información sobre el poema *Widsith* en: <http://en.wikipedia.org/wiki/Widsith>. Y para la traducción: <http://www.soton.ac.uk/~enm/widsith.htm>.

den sus raíces en el pasado, también mitológico, germano (ya que en ellas el dios Odín aparece constantemente como uno de los antenados de la dinastía), mostrando al mismo tiempo la necesidad de compaginar el pasado pagano con categorías históricas y religiosas cristianas. Sin embargo, no es una posibilidad exenta de críticas o de oposiciones, como muestra un sermón de Alcuino (monje en Lindisfarne y, después, gran intelectual en la corte de Carlomagno) en el que se preguntaba: *¿Qué tiene que ver Ingeld con Cristo?*. Alcuino contraponía la única verdad y legitimidad del cristianismo con las historias del pasado pagano, representadas por un célebre rey danés muy presente en las leyendas.

Web recomendada

Encontraréis más información sobre el monje Alcuino en: <http://en.wikipedia.org/wiki/Alcuin>.

El denso tejido histórico del poema, sobre el cual se insertan las empresas del inventado Beowulf, ha sido revelado por la reciente bibliografía, así como el papel narrativo que la alusión o el relato de empresas precedentes a la de Beowulf desempeñan al construir la sensación de un tiempo largo y remoto. El juego literario, tal como lo mostraba J. R. R. Tolkien (y que él imitó en *El señor de los anillos*) es el de crear un relato principal, ya ambientado en el pasado, que profundiza todavía más atrás con citas de historias y personajes más antiguos, creando de este modo un efecto óptico de gran perspectiva. Así, la historia pretérita acaba por desarrollar principalmente un papel literario.

Como ya hemos dicho con anterioridad, la visión celta de la historia pasada (es a los monjes irlandeses a quien se debe, básicamente, la cristianización de Inglaterra, a pesar de las misiones papales) no condenaba completamente el pasado pagano. Asimismo, el hecho de que se pudiera tratar de héroes paganos de la Antigüedad no quería decir que el tratamiento fuera siempre permisivo ni fácil de enfocar. El anónimo autor del poema no es el único escritor de ascendencia germánica, sobre todo en los siglos VIII-IX, que decide hablar de unos héroes que, en palabras de Tolkien, eran "heathen, noble, and hopeless". Este mismo planteamiento, por ejemplo, dirigirá buena parte de la narración del historiador longobardo Pablo el Diácono (ca. 720-799) en *De gestis Langobardorum*. La falta de esperanzas para los protagonistas radica, por lo que afecta al plano personal, en el paganismo, lo cual los condenará al infierno; mientras, en el plano histórico, en el hecho de que la Europa medieval tomaba otros caminos (cristianos, más cultivados, y políticamente más organizados) que dejaron aquel mundo como un pasado irrecuperable. Y, como ya hemos dicho y veremos, es el mismo destino que espera a los textos que hablan de estos héroes.

Así como la poesía griega arcaica, tampoco la poesía medieval sabe crear o describir una situación compleja de manera orgánica. La fragmentación de los detalles, de cada parte, para formar un grupo que no deja percibir una unidad colectiva en movimiento, es una característica de esta poesía, como veremos

Lectura complementaria

J. R. R. Tolkien (1983). *The Monsters and the Critics and Other Essays* (pág. 31). Londres: Allen & Unwin.

por la *Canción de Roldán*, y todavía más de la poesía germánica y del *Beowulf*. El efecto poético, la sugestión, se consigue siguiendo unos parámetros expresivos diferentes de los clásicos a los que estamos acostumbrados.

Lectura recomendada

Para el texto original y la traducción al inglés ved, entre otros, <http://www.humanities.mcmaster.ca/~beowulf/main.html>. Hay diferentes traducciones al castellano; la más reciente es la de Ángel Cañete Álvarez-Torrijos (1991). *Beowulf*. Universidad de Málaga.

Se puede poner un ejemplo de este procedimiento. Beowulf llega a Dinamarca después de haber pasado el mar: es visto por un vigía, que lo interroga y, una vez satisfecho de la respuesta que el héroe le proporciona, le da el permiso para dirigirse a la corte de Hrothgar. El grupo abandona el barco y se pone en marcha. Así describe la escena el poeta:

"Gewiton him þa feran. Flota stille bad,
seomode on sale sidfæþmed scip,
on ancre fæst. Eoforlic scionon
ofer hleorberan gehroden golde,
fah ond fyrheard; ferhwearde heold
guþmod grimmon".
(vv. 301-305a)

Así, se pusieron en camino. El barco esperó, inmóvil, fijado a las gúmenas, la nave del ancho vientre, atada a la ancora. Figuras de huesos sobresalen, fulgentes, las protecciones de las mejillas; trabajadas en oro, lucientes y temperadas con el fuego, montaban la guardia a sus vidas.

El poeta no describe directamente el movimiento de un grupo de guerreros. Éste es deducido por la inmovilidad del barco. Tampoco menciona a los guerreros, sino que se detiene sobre un particular descriptivo de sus yelmos, con la protección totémica otorgada por los osos, como era típico en muchos pueblos germánicos, particular que sirve para anticipar los peligros que les esperan.

Más que en secuencias de acciones continuadas, la narración está tejida de imágenes y sugestiones, continuamente aportadas por un elemento típico de la poesía nórdica: la metáfora (en lenguaje técnico: *kenning*), que transforma constantemente la realidad en otra diferente, en una relación, a menudo, de imágenes simbólicas, y que a menudo sustituye a la sencilla expresión del objeto. Por ejemplo, la noche se convierte en *yelmo de la oscuridad* (v. 650), el sol es *la vela del éter* (v. 1572), el mar es *el dios con la lanza* (v. 49 y 515), el camino de los cisnes (v. 199), *la bañera de la gaviota* (v. 1861), o la sangre es *el sudor de la guerra* (1460).

Así que la narración, oscura, toda de noche a la luz del fuego de la corte, o en la espantosa noche externa por donde se mueven los monstruos, está constantemente en movimiento entre diferentes planos: la realidad y su expresión a través de metáforas; el presente, a menudo entretejido de relatos del pasado, y con anticipaciones de futuras tragedias; el mundo, creado por el Dios cristiano (vv. 92-98), y donde las criaturas del mal (Grendel y su madre) son criaturas infernales (*fēond on helle*, v. 101), todas descendientes de Caín, castigado por el asesinato de Abel:

Lectura recomendada

Sam Newton (1993). *The Origins of Beowulf and the Pre-Viking Kingdom of East Anglia* (págs. 40-41). Cambridge: Brewer.

Web recomendada

Para conocer los elementos que encuentran precisa correspondencia con el yelmo de ceremonia de la tumba de Sutton Hoo, ved: http://en.wikipedia.org/wiki/Sutton_Hoo con fotos.

"þone cwealm gewræc
ece Drihten, þæs þe he Abel slog;
ne gefeah he þære fæhðe, ac he hine feor forwræc,
metod for þy mane, mancynne fram.
þanon untydras ealle onwocon,
eotenas ond ylfe ond orcneas,
swylce gigantas, þa wið Gode wunnon
lange þrage; he him ðæs lean forgeald".
(vv. 106b-114)

Vengaba la masacre, el Señor eterno, por-
que había matado a Abel; no triunfó con
la muerte: le desterró, alejándolo de la es-
pecie de los hombres, el Árbitro, por el
asesinato. De él proliferaron todos los de-
monios: los orcos, con los elfos y los espí-
ritus de los muertos, y con ellos los gigan-
tes, que a Dios promovieron guerra secu-
lar: pero él se la hizo pagar.

En un mundo creado y regido por el Dios cristiano, los héroes paganos están obligados a ser idolatras (vv. 175-180), y por eso estarán perdidos:

"Wa bið þæm ðe sceal
þurh sliðne nið sawle bescurfan
in fyres fæþm, frofre ne wenan,
wihte gewendan; wel bið þæm þe mot
æfter deaðdæge drihten secean
ond to fæder fæþmum freoðo wilnian".
(vv. 183b-188)

Desgraciados aquellos que, por extrema
aflicción, tiran el alma a los brazos del
fuego, y no esperan confort ni solucio-
nes. Feliz quien, el día de la muerte, su-
birá al Señor e implorará la paz entre los
brazos del Padre.

Las vidas de los hombres están regidas por el destino (el trágico e inapelable destino de la mitología nórdica), por ejemplo (y aún en 456, 572-573):

"þær wæs symbla cyst;
druncon win weras. Wyrð ne cuþon,
geoscaft grimme, swa hit agangen wearð
eorla manegum".
(vv. 1233b-1235a)

Aquella fiesta era de las mejores: se be-
bía vino. No sabían del destino feroz, fi-
jado ya hacía siglos, que habría tocado
a muchos de aquellos nobles.

Tal es el peso de este destino que, como expresa el fragmento, también la narración está pautaada con una anticipación trágica después de cada acontecimiento feliz.

En este contexto espiritual debemos colocar la figura de Beowulf, y es aquí donde se busca una semejanza entre la alianza establecida entre Dios y los hombres presente en la religión de los germanos y la de los cristianos, que hace más parecidos los dos mundos, más aceptable el comportamiento del héroe, al que le falta tan sólo la verdadera fe.

El *Beowulf* plantea qué papel tiene el heroísmo en una sociedad siempre más influenciada por el cristianismo (a pesar de estar muy lejos de ser completamente cristiana y, sobre todo, evangélica), y donde es el poeta cristiano quien escribe y da voz a las problemáticas humanas. El mismo problema se planteará en la *Canción de Roldán* y en la *Canción de Guillermo*, y encontrará cierta solución en la novela, como género, y más en general gracias a cierta laicización de la literatura en el siglo XII.

Beowulf está regido por el destino y, de alguna manera, protegido por Dios (que se confunde con el destino). En el momento de su muerte parece como si su heroísmo, su sentido de la justicia y la lucha de toda una vida contra las criaturas del demonio le puedan salvar, porque el poeta escribe: "El alma



Casco de Sutton Hoo (Museo Británico, Londres).

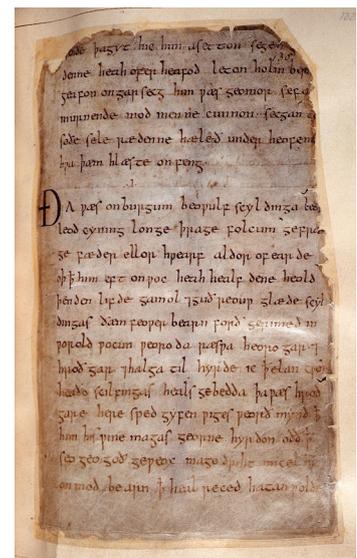
le salga de las vísceras, dirigiéndose hacia el juicio de quien es firme en la justicia" (vv. 2819-2820). Asimismo, el consejo que daba el propio héroe, el único que parece válido para esta sociedad, es que cada hombre, en todo lo que pueda, debe construirse una fama antes de la muerte, porque es lo mejor a lo que puede aspirar un difunto (vv. 1387b-1389).

El poeta busca la mayor dignificación posible de sus héroes (de Beowulf, más en concreto), siempre destacando los valores de la sociedad nórdica y pagana que pudieran ser aceptables en una dimensión cristiana. El planteamiento mismo de la narración se ve influenciado por esta visión de la lucha entre el bien y el mal. A diferencia del mundo clásico, donde los dioses y los hombres no se encuentran en el mismo lado en la lucha contra las criaturas malignas (como los Titanes), en la mitología germánica el enemigo de los dioses es el mismo de los hombres, y juntos lucharán hasta el día del juicio final, para ser, finalmente, derrotados.

La lucha de Beowulf es la del defensor del bien, del cumplidor de la voluntad divina en la lucha contra el mal (aunque él es pagano y no lo sabe, siguiendo sencillamente su sentido de la justicia), contra las criaturas del demonio, los descendientes del primer pecado de traición y violencia fratricida (el homicidio, más de una vez recordado, de Abel por parte de Caín).

Igualmente, se trata de un destino sin esperanzas, tanto para Beowulf como para el poeta. Esta tentativa de salvación, por un pasado o por una dimensión humana que no encajan con los valores de una sociedad siempre más cristianizada y que se da en otras estructuras sociales (en la *Canción de Roldán*, como veremos), está destinada al fracaso y a la desaparición.

Como el *Waltharius*, tampoco el *Beowulf* crea una descendencia, no se sitúa en el origen de una tradición literaria. En cambio, marca el momento final de un imposible compromiso. El poema nos es conservado por un único manuscrito de principios del siglo XI, donde fue transcrito porque habla de dragones y monstruos, junto con otros textos que presentan la misma temática. Además, los siglos IX y X verán la lucha encarnizada de los anglosajones contra los daneses, hecho que dificultaría la aceptación de este común pasado.



Todavía se compondrá poesía de carácter heroico, pero de otro tipo. Se trata de dos poemas, transmitidos por la *Crónica anglosajona* (el texto histórico que encargó escribir, a finales del siglo IX, el rey Alfredo el Grande, triunfador de los daneses), y son de argumento contemporáneo, sin ningún rastro mitológico o antiguo. La *Batalla de Brunaburgh* y la *Batalla de Maldon* narran luchas contra los invasores, en dos combates de los años 931 y 991, el primero ganado y el segundo perdido. El heroísmo militar y los antiguos valores guerreros son destacados, pero el contexto literario y espiritual es totalmente diferente, y no tendrán continuidad. Cuando, hacia finales del siglo XII, volvamos a encontrar literatura en anglosajón, ésta hablará del mito de Bruto y de la conquista troyana de la isla, así como lo habían creado Guillermo de Monmouth, en latín, y Wace, en francés.

Webs recomendadas

Ved http://en.wikipedia.org/wiki/Anglo-Saxon_Chronicle,
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Maldon y
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Brunanburh.

6. La *Canción de Roldán*

Cuando un complejo y variado grupo de tribus germánicas occidentales entró en contacto con el mundo romano y, después, se instaló en la Galia, los historiadores latinos les dieron el nombre de francos. Estos grupos, por lo visto, participaban muy poco del mundo legendario de los otros pueblos germánicos que hemos visto hasta el momento. A pesar de las profundas raíces germánicas del Imperio Carolingio y la pasión anticuaria de Carlomagno, la estructural homogeneización de las tierras del Imperio en una dimensión cristiana y latina cortó cualquier posible continuidad con el mundo pagano.

La cultura de referencia del mundo carolingio, así como nos muestran la literatura de la época y la producción de los intelectuales de corte: era la clásica romana y no la germana. La división del imperio a la muerte del heredero de Carlomagno, Luis el Piadoso, en el año 840, dejó el reino de los francos occidentales, la que sería Francia, todavía más desarraigada de este pasado prerromano.

La reconstrucción del tejido político de Francia en los siglos X-XI fue lenta, vio la lucha por la afirmación de distintos poderes (monárquico, aún muy débil, nobiliario y eclesiástico) y comportó una intensa obra de reelaboración en la visión del pasado y en la fijación de un momento emblemático en que el presente encontraba su comienzo. El mundo del imaginario, de las coordenadas históricas y míticas, se tuvo que crear nuevamente, y se individualizó en los tiempos de Carlos y de su padre, Pipino III.

Una vez liberados de cualquier reivindicación monárquica (a pesar de mantener fuertes referencias a la situación contemporánea), se definió el único posible tiempo a disposición para el deseo de aventuras de la nobleza. El lugar principal de ambientación fue España, conquistada por Carlomagno, según la ficción de las canciones. Una literatura, un tiempo y unos lugares tan sólo remotamente conectados con la realidad histórica, con la que narrar dramáticamente las contradicciones del tiempo presente, caracterizado por el contraste entre los valores de los ancianos (portadores de unas concepciones sociales ya envejecidas), marcados por el cansancio y el deseo de paz, y los de los jóvenes (identificados con Roldán), que tan sólo se preocupan de los nuevos valores del coraje, de la aventura y de la caballería.

Lectura recomendada

Sobre el contexto histórico de la batalla de Roncesvalles y las intervenciones carolingias en la Península Ibérica, todavía tiene vigencia:

Ramon d'Abadal (1986). *Catalunya Carolíngia I. El domini carolíngi a Catalunya* (págs. 39-92). Barcelona: IEC.

Otros dos fenómenos de amplio alcance y notables consecuencias se habían dado en el siglo XI. Por una parte, la fijación de la transmisión hereditaria al primogénito de la familia. Este hecho llevó a dar más importancia a un único individuo por encima del grupo amplio de parentesco; hizo importante la continuidad en la transmisión del poder, lo cual llevó a investigaciones genealógicas, y, finalmente, estimuló también la definición de los valores y de las características de la nobleza, que justificaban la legítima transmisión del poder. Por otra parte, la reflexión ya antigua sobre la guerra y su legalidad, con el concepto de guerra justa, se vio ampliado y enriquecido de significado con la progresiva elaboración del concepto de guerra santa y de cruzada contra los enemigos de la fe. Este panorama mental y de valores que se define a lo largo de los siglos XI-XII es imprescindible para una correcta ambientación del universo fantástico de los cantares de gesta.

Lecturas recomendadas

Francisco García Fitz (2003). *La Edad Media: guerra e ideología. Justificaciones religiosas y jurídicas*. Madrid: Sílex.

En general, para la evolución de la Europa de esta época, ved:

Rosamond McKitterick (ed.) (2002). *La alta Edad media. Europa 400-1000, Historia de Europa Oxford*. Barcelona: Crítica.

R. I. Moore (2003). *La primera revolución europea, c. 970-1215*. Barcelona: Crítica.

Esta nueva definición de la aristocracia y del valor militar había creado la necesidad de una literatura que estableciera un tiempo y un espacio en los que observar e idealizar los valores, los sueños y las dudas (ahora la España de Carlos, más adelante, en el siglo XII, la Bretaña del rey Arturo). También necesitaba una literatura que fuera alternativa a aquella en latín, incapaz entonces de expresar tales exigencias en una forma y con un lenguaje que estuvieran estrechamente vinculados a la actualidad.

El francés, después de más de un siglo de experimentos literarios, aunque de tipo exclusivamente religioso, ya estaba suficientemente formado para dar voz a todo eso. Y es del encuentro entre estas necesidades y posibilidades que tiene origen la literatura del norte de Francia. El final del siglo XI es, pues, el momento en que se confrontan estos aspectos del mundo feudal: el antiguo, que se fundamenta en la sabiduría y la correcta administración del poder, y el nuevo, dirigido en busca del significado y de las posibilidades del valor y de la fortuna. Uno se preocupa del grupo, el otro del individuo, como los podremos ver drásticamente opuestos en el análisis de la canción. Esto, en una compleja representación de la sociedad de los tiempos, y de sus ideales, vista en el momento mismo en que algunos elementos que conforman las relaciones sociales modélicas empiezan a fallar.

La *Canción de Roldán* (escrita hacia finales del siglo XI) no hay que entenderla como fundadora de esta nueva realidad (como interpretan los críticos epicistas de tipo antropológico), porque es un momento de un proceso evolutivo no muy largo, aunque seguramente existente. Se ha demostrado no sólo para las leyendas épicas –las ilustradas por el *Fragmento de la Haya* de la primera mitad del siglo XI relativas al ciclo de Guillermo de Orange, o por la *Nota Emilianense*, que justamente habla de Roncesvalles y presenta algunos elementos que encontraremos en la canción–, sino también para la historiografía laica y monástica que fija sus orígenes en el tiempo del emperador Carlos. La propuesta interpretativa de Joseph Bédier que, en el origen de la épica francesa, veía los monasterios y las vías de peregrinaje, si no la tomamos de manera demasiado estricta, todavía es la teoría más válida y funcional. La *Canción de Roldán* da su peculiar interpretación a esta realidad mítica e histórica y, como veremos, a los nuevos valores sociales que se debatían a finales del siglo XI.

Lecturas recomendadas

Con respecto a las hipótesis de datación, nos remitimos a: http://en.wikipedia.org/wiki/Chanson_de_Roland.

E. Real (2002). *Épica medieval francesa*. Madrid: Síntesis.

Encontraréis el *Fragmento de La Haya* editado y traducido en:
M. de Riquer (2009). *Los cantares de gesta franceses* (págs. 354-365). Madrid: Gredos.

Con respecto a la *Nota Emilianense*: <http://home.ix.netcom.com/~kyamazak/myth/charlemagne/nota-emilianense.htm>.

Un resumen y una discusión de diferentes teorías sobre el origen de las *chansons de geste*, incluida la de Bédier, se hallan en:
M. de Riquer (2009). *Los cantares de gesta franceses*. Madrid: Gredos.

Para el papel de los monasterios en la elaboración de leyendas, aunque desde otra perspectiva, ved:
Amy G. Remensnyder (1995). *Remembering the Past. Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France*. Ithaca / Londres: CUP.

Aun así, por el hecho de ser el primer texto conservado en francés de carácter heroico, es a partir de él como tendremos que reflexionar. En primer lugar, hay que decir que representó una enorme novedad literaria: no es en latín; es del todo extraño a la dialéctica literaria entre cultura clásica y cristianismo (tan característica de los siglos precedentes y que todavía tendrá vigencia hasta el Humanismo); es para los laicos, sobre los laicos, en la lengua de los laicos. Y esta última es una condición que, en las tierras francesas, no se daba desde hacía casi medio milenio. La ya definitiva reconquista de un mundo literario laico dirigido a un uso popular y colectivo se concluye justamente en un momento de crisis y cambios en la sociedad europea, y se sitúa más como cierre de una época que como comienzo de otra, como en el caso de los otros poemas de los que hemos hablado.

Al mismo tiempo, cabe notar que hay diferencias, ya que, en el caso francés, no habrá ninguna interrupción en la producción literaria y, en buena medida, los poemas de los siglos XII-XIV hay que considerarlos como evolución de una tradición cuyas bases se pusieron en el siglo XI. Para encajar en el nuevo modelo del siglo XII, la *Canción de Roldán* habrá de sufrir numerosos y profundos cambios, casi ya desde inmediato, como muestra el testimonio más antiguo que nos la transmite (el **manuscrito de Oxford**, Bodleian Library, Digby 23), de **mediados del siglo XII**, el cual, en vista de sus numerosos errores textuales, revela ser el producto de una intensa actividad de copia anterior.

Resumen de la *Canción de Roldán*

Un breve resumen de la canción, antes de entrar en su análisis detallado, ayudará a entenderla. A lo largo de siete años, Carlomagno ha conquistado toda España a los sarracenos, salvo la ciudad de Zaragoza, la cual se encuentra todavía bajo el dominio del rey Marsil. Éste, aconsejado por el anciano Blancandrín, y con la ayuda del traidor Ganelón, quien había sido enviado a negociar con los sarracenos, pone en marcha un plan para que el emperador francés vuelva a Francia: le ofrece riquezas, mujeres y los hijos de los principales sarracenos como rehenes y le promete que pronto lo seguirá a Aix, donde recibirá la ley cristiana. Se trata, en realidad, de una trampa: Ganelón odia a su hijastro, Roldán, porque fue él quien, por encima de la voluntad de Carlomagno, escogió a Ganelón como embajador, con los graves peligros que la misión comportaba. Por eso, pretende que éste pierda la vida cuando los sarracenos, aprovechando la conformación montañosa de los Pirineos, atacan la retaguardia del ejército de Carlomagno. Efectivamente, cuando la mayor parte del ejército franco se encuentra a punto de superar los puertos de los Pirineos, la retaguardia, formada por veinte mil hombres y encabezada por Roldán, es atacada por un ejército sarraceno que les supera mucho en número, y todos los soldados cristianos acaban perdiendo la vida. La batalla es feroz y los cristianos provocan bajas considerables en el ejército enemigo. Carlomagno, a través del bramido del cuerno Olifante que ha hecho sonar Roldán cuando está a punto de morir, se entera de la traición de Ganelón y de la muerte de sus caballeros, persigue y vence, con la ayuda de Dios, al resto del ejército sarraceno. Ya en Aix, Ganelón es juzgado, considerado culpable y descuartizado.

Con el fin de poder comprender mejor el poema, cabría empezar por sus aspectos estilísticos y formales. Ello, en algunos casos, nos podrá ayudar a captar mejor su significado, permitiéndonos percibir los elementos fundamentales de la técnica literaria del autor, y proporcionando además la posibilidad de confrontarla con la de otros poetas contemporáneos e inmediatamente posteriores.

Un primer aspecto que se ha de tener en cuenta es el carácter oral del texto. La canción está escrita para ser recitada (mejor, cantada) delante de un público, no para ser leída individualmente (fenómeno bastante excepcional en la época, sobre todo fuera de un contexto cultural latino). Sin embargo, esto no quiere decir que fuera compuesta oralmente o improvisada gracias a la ayuda de procedimientos mnemotécnicos, tal como ha creído la crítica más tradicionalista y oralista. Todos los recursos estilísticos de tipo repetitivo (bien en la frase, como es el caso de las fórmulas, bien en el discurso narrativo, como ocurre con las tiradas) sirven para que el texto sea más comprensible para un público que no tiene un libro delante. Las señales de significado del texto tienen que ser comprendidas inmediatamente.

Lectura recomendada

Con respecto a las hipótesis de interpretación oral de la épica románica, ved:
Antoni Rossell (1991). "Canción de gesta y música; hipótesis para una interpretación práctica: cantar la épica románica hoy". *Cultura Neolatina* (núm. 51, págs. 207-221).

En segundo lugar, en buena medida no se diferencian de las técnicas de relato de ciclos de imágenes, como las miniaturas o el **bordado** conocido como el *Tapiz de Bayeux* (sobre el cual volveremos), pero sí del estilo de la narrativa culta en latín. El contraste, por ejemplo, entre la *Canción de Roldán* y un poema latino, casi contemporáneo y escrito en los mismos ambientes, como es el *Carmen de Hastingsae proelio* (*Canción de la batalla de Hastings*) de Guy de Amiens, que narra la conquista de Inglaterra en el 1066 por parte de Guillermo el Conquistador, duque de Normandía, y la batalla de Hastings contra los anglosajones, es chocante desde este punto de vista.

Web recomendada

Encontraréis el texto de *Carmen de Hastingsae proelio* en: http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_de_Hastingsae_Proelio.

Los elementos estilísticos básicos con los cuales se construye el poema son las fórmulas (es decir, repeticiones de grupos de palabras, a veces con pequeñas variaciones) que forman el verso, y las tiradas en que los versos están agrupados gracias a la **asonancia** y que presentan muy marcado el carácter de **repetición** y **paralelismo**. Muy a menudo, para describir la misma acción se utilizan casi los mismos versos o, en la descripción, se vuelven a repetir grupos de versos con pequeñas variaciones. Por mucho que estos elementos estilísticos sean una de las características diferenciales de la épica respecto, por ejemplo, de la novela, son elementos comunes a la primitiva poesía en francés hasta la primera mitad del siglo XII, con variaciones y diferente utilización según el género literario y, también, según el estilo propio del poeta.

Lectura recomendada

Sobre la técnica de los primeros monumentos literarios franceses, ved:
Stefano M. Cingolani (1991). "Wace agiografo: considerazioni sulle tecniche poetiche delle Origini (X-XII sec.)". *Romanistisches Jahrbuch* (núm. 42, págs. 121-135).

Las repeticiones de la canción no se deben a falta de fantasía o capacidad literaria, sino a una estética de la representación que, en lugar de perseguir la variación en la formulación de la frase, como los poemas en latín, quiere destacar los elementos comunes, los parecidos y no las diferencias. Así, cada gesto y acción están claramente individualizados y, al mismo tiempo, relacionados con otros semejantes o paralelos.

Lecturas recomendadas

Las citas de *La Chanson de Roland* son de la edición de Segre (la única crítica): Cesare Segre (ed.) (1971). *La Chanson de Roland*. Milán / Nápoles: Ricciardi.

En la Red se pueden encontrar las de Raoul Mortier (1940): http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/11siecle/Roland/rol_ch00.html, y la de Joseph Bédier (1922): http://fr.wikisource.org/wiki/La_Chanson_de_Roland/Joseph_B%C3%A9dier.

En castellano se encuentra, con el texto francés:

Martín de Riquer (ed.) (1989). *Chanson de Roland (Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro)*. Barcelona: Sirmio.

En línea: <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/roldan/roldan.htm>.

En catalán, sólo:

Joan Jubany (1984). *La cançó de Roland*. Barcelona: Quaderns Crema.

Por poner unos pocos ejemplos (que cada uno podrá multiplicar con la lectura del texto), en las escenas de batalla encontramos:

| | |
|--|---|
| "L'escut li freint e l'osberc li derumpt" (v. 1227) | Le rompe el escudo y le rompe la loriga |
| "L'escut li freint e l'osberc li desmaillet" (v. 1270) | Le rompe el escudo y le desmalla la loriga |
| "L'escut li freinst, ki est ad or e a flurs" (v. 1276) | Le rompe el escudo, que es de oro y de flores |
| "L'escut li freint desuz l'oree bucle" (v. 1283) | Le rompe el escudo por debajo del centro dorado |
| "Sun cheval brochet, laiset curre a esforz" (v. 1197) | Espolea a su caballo, lo deja correr con fuerza |
| "Le cheval brochet des oriez esperuns" (v. 1225) | Espolea al caballo con las espuelas doradas |
| "Sun cheval brochet des esperuns d'or fin" (v. 1245) | Espolea a su caballo con espuelas de oro fino |
| "Le cheval brochet, vait ferir Oliver" (v. 1313) | Espolea al caballo, va para herir a Oliveros |
| Etc. | Etc. |

O, en una ocurrencia que sirve también para introducir tiradas paralelas:

| | |
|--|--------------------------------------|
| "La bataille est merveilluse e cumune" (v. 1320) | La batalla es terrible y general |
| "La bataille est merveilluse e pesant" (v. 1412) | La batalla es terrible y pesada |
| "La bataille est merveilloise e hastive" (v. 1610) | La batalla es terrible y vertiginosa |

A veces, las repeticiones a comienzo de tirada van referidas a la misma situación, por cuanto sirven para volver al tema o como introducción a una variación:

| | |
|--|--|
| "Ço sent Rollant que la mort li est pres" (v. 2259) | Roldán siente que la muerte se le acerca |
| "Ço sent Rollant que s'espee li tolt" (v. 2284) | Roldán siente que le saca su espada |
| "Ço sent Rollant la veüe ad perdue" (v. 2297) | Roldán siente que ha perdido la voz |
| "Ço sent Rollant que la mort le tresprent" (v. 2355) | Roldán siente que la muerte le coge |
| "Ço sent Rollant de sun tens n'i ad plus" (v. 2366) | Roldán siente que no tiene más tiempo |

Finalmente (y es uno de los versos más famosos del poema, con sus variaciones), sirve también para definir la ambientación de la acción y replicar una atmósfera angustiante:

| | |
|--|--|
| "Halt sunt li pui e li val tenebrus" (v. 814) | Altas son las montañas y los valles tenebrosos |
| "Halt sunt li pui e la voz est mult lunge" (v. 1755) | Altas son las montañas y la voz está muy lejos |
| "Halt sunt li pui e tenebrus e grant" (v. 1830) | Altas son las montañas y tenebrosas y grandes |
| "Halt sunt li pui e mult sunt halt les arbres" (v. 2271) | Altas son las montañas y muy altos son los árboles |

Podemos poner algunos ejemplos de tiradas paralelas que nos permitirán ver algunas de sus funciones. En el primer caso, Marsil comunica a sus súbditos la decisión que acaba de tomar:

| | |
|---|--|
| <p>"Seignurs baruns, a Carlemagnes irez; Il est al siege a Cordres la citét. Branches d'olive en voz mains porterez; Ço senefiet pais e humilitét. Par voz saveirs se-m puez acorder, Jo vos durrai or e argent asez, Teres e fiez tant cum vos en vuldrez'. Dient paien: 'De ço avun asez!'" . AOI</p> | <p>"Señores barones, os acercaréis a Carlomagno; él se encuentra en el asedio de la ciudad de Cordres. Llevaréis en las manos ramas de olivos que significan paz y humildad. Si, con vuestra sabiduría, me podréis acordar, yo os daré mucho oro y plata, tierras y feudos, tantos como queráis." Dicen los paganos: "¡De eso tenemos en abundancia!". AOI</p> |
|---|--|

| | |
|---|--|
| <p>VI "Li reis Marsilie out finét sun conseil; Dist a ses humes: 'Seignurs, vos en iréis, Branches d'olive en voz mains portereiz; Si me direz a Carlemagne le rei, Pur le soen Deu qu'il ait mercit de mei. Ja ne verrat passer cest premer meis, Que je-l sivrai od mil de mes fedeilz, Si recevrai la chrestiene lei: Serai ses hom par amur e par feid. S'il voelt ostages, il en avrat par veir'. Dist Blancandrins: 'Mult bon plait en avreiz'" . AOI (vv. 70-88)</p> | <p>VI El rey Marsil ha acabado su consejo; dice a sus hombres: "Señores, iréis allí, ramas de olivos llevaréis en las manos; así diréis, de mi parte, al rey Carlomagno, que por su Dios me tenga merced. No verá pasar este primer mes que lo seguiré con mil de mis fieles, así recibiré la ley cristiana: seré hombre suyo por amor y por fe. Si quiere hospedajes, tendrá ciertamente". Dice Blancandrín: "Muy buen pacto tendréis". AOI</p> |
|---|--|

El mecanismo es sencillo y elocuente: en una primera tirada inicia la acción y llega a un sentido bastante completo; en la tirada siguiente, vuelve a la misma situación, reanuda algunas fórmulas y la desarrolla ulteriormente. De esta manera la técnica de **la amplificación**, en lugar de ser utilizada en un discurso único de largo alcance, es fragmentada y opera por **acrecentamientos progresivos**.

Cita

Jaume Vallcorba lo describe como:

"[...] una extraña fijación del tiempo, en una presentación de la acción por *sucesivos flashes* que, al parecer, no se ordenan según su progresión. La acción avanza y retrocede, se nos cuentan sucesos que deberán ocurrir mucho después y, en algunos momentos, se congela una escena para, desde distintas ópticas, como en una sucesión de tomas sincrónicas desde distintas posiciones, repetirnos aquello de lo que ya estábamos enterados, ofreciéndonos un retorno en el que sólo se nos muestran mínimos detalles de variación".

Jaume Vallcorba (1989). *Lectura de la Chanson de Roland* (pág. 62). Barcelona: Sirmio.

El segundo ejemplo, siempre del comienzo del poema, lo encontramos cuando Carlomagno convoca su consejo:

"Li empereres est par matin levét;
Messe e matines ad li reis escultét.
Desuz un pin en est li reisalez,
Ses baruns mandet pur sun conseil finer:
Par cels de France voelt il del tut errer". AOI

XII

"Li empereres s'en vait desuz un pin;
Ses baruns mandet pur sun conseil finer:
Le duc Oger, l'arcevesque Turpin,
Richard li velz e sun neüld Henri,
E de Gascoigne li proz quens Acelin,
Tedbald de Reins e Milun sun cusin;
E si i furent e Gerers e Gerin;
Ensembl' od els li quens Rollant i vint,
E Oliver, li proz e li gentilz.
Des Francs de France en i ad plus de mil.
Guenes i vint, ki la traïsun fist.
Des ore cumencet le conseil que mal prist". AOI
(vv. 163-179)

El emperador se ha levantado por la mañana; misa y maitines ha escuchado el rey. Bajo un pino el rey ha ido y llama a sus barones para acabar el consejo: en todo quiere ser guiado por la gente de Francia. AOI

XII

El emperador va debajo de un pino; convoca a sus barones para acabar su consejo. El duque Ogier, el arzobispo Turpín, Ricardo el Viejo y su sobrino Enrique, y de Gascoña el valiente conde Acelín, Tebaldo de Reims y Milón, su primo; y allí fueron Gerers y Gerin; junto con ellos vino el conde Roldán, y Oliveros, valiente y gentil. De los francos de Francia hubo más de mil. Ganelón vino, quien hizo la traición. Ahora comienza el consejo que decidió mal. AOI

En este caso, el vínculo entre las dos tiradas es más estrecho, porque el final de la primera es retomado por la segunda (con una técnica parecida a la de las *coblas capfinidas* de la lírica, donde en el primer verso de una estrofa se reanudan palabras del último verso de la estrofa anterior), donde encuentra su más amplio desarrollo.

A continuación, otro ejemplo, ahora sacado de la batalla:

"La bataille est aduree endementres.
Franc e païen merveilus colps i rendent,
Fierent li un, li altre se defendent.
Tant'hanste i ad e fraite e sanglente,
Tant gunfanun rumpu e tant'enseigne!
Tant bon Franceis i perdent lor juventé!
Ne reverrunt lor meres ne lor femmes,
Ne cels de France ki as porz les atendent. AOI
Karles li magnes en pluret, si-s demente.
De ço qui calt? N'en avrunt sucurance.
Malvais servise le jur li rendit Guenes,
Qu'en Sarraguce sa maisnee alat vendre!
Puis en perdit e sa vie e ses membres;
El plait ad Ais en fut jugét a pendre,
De ses parenz ensembl'od lui tels trente
Ki de murir nen ourent esperance". AOI

CX

"La bataille est merveilluse e pesant.
Mult ben i fiert Oliver e Rollant,
Li arcevesques plus de mil colps i rent,
Li .XII. per ne s'en targent nient,
E li Franceis fierent cumunement.
Moerent païen a millers e a cent:
Ki ne s'en fuit, de mort n'i ad guarent;
Voillet o nun, tut i laisset sun tens.
Franceis i perdent lor meillors guarnemenz;
Ne reverrunt lor peres ne parenz,
Ne Carlemagne ki as porz les atent.
En France en ad mult merveilus torment:
Orez i ad de tuneire e de vent,
Pluies e gresilz desmesurement";
(vv. 1396-1425)

Mientras tanto la batalla se ha hecho más dura. Francos y paganos dan y devuelven golpes terribles, unos atacan, otros se defienden. ¡Hay tantas lanzas rotas y ensangrentadas, tantos gonfalones y enseñas despedazados! ¡Tantos buenos franceses pierden su juventud! No les volverán a ver ni las madres ni las mujeres, ni aquellos de Francia que les esperan en los puertos. AOI Carlos el Grande llora y se desespera. ¿Esto para qué sirve? No recibirán ayuda. ¡Un vil servicio le hizo aquel día que Ganelón fue a Zaragoza a vender su meshada! Después perdió su vida y sus miembros; en el juicio de Aix fue juzgado a ser colgado, y con él unos treinta de sus parientes que no esperaban morir.

CX

La batalla es terrible y pesada. Muy bien combaten Oliveros y Roldán, el arzobispo da más de mil golpes, los doce pares no se alejan, y los franceses atacan todos juntos. Los paganos mueren a miles y a centenares: quien no huye, no se puede salvar de morir; lo quieran o no, todos pierden allí la vida. Los franceses pierden su mejor protección; no volverán a ver a los pares ni a los parientes, ni a Carlomagno que les espera en los puertos. En Francia hay una terrible tempestad: un huracán de truenos y de viento, lluvia y piedras desmesuradas;

Estos tres ejemplos nos permiten ver también otros aspectos y proponer ulteriores consideraciones.

En el primer caso, podemos notar cómo las dos tiradas del consejo sarraceno acaban con un comentario de otra voz: la primera con uno colectivo, la segunda con uno de Blancandrín. Este recurso es utilizado muy a menudo por el poeta, de tal modo que un personaje o un grupo expresan su opinión y comentan los acontecimientos. Se puede mostrar todavía algún otro ejemplo de este recurso estilístico:

| | |
|--|--|
| "Dient Franceis: "Ben ad parlét li dux". AOI (v. 243) | Dicen los franceses: "El duque ha hablado bien". AOI (...) |
| "Dient paien: "Desfaimes la mellee!". (v. 450) | Dicen los paganos: "¡Deshagámonos de la condesa!". (...) |
| "Dient Franceis: 'Dehét ait ki s'en fuit! | Dicen los franceses: "¡Vergüenza para quien huye! |
| Ja pur murir ne vus en faldrat uns". AOI (vv. 1047-48) | Hasta la muerte nadie fallará". AOI (...) |
| "Dient Franceis: 'Deus quel doel de prodome!". AOI (v. 1501) | Dicen los franceses: "¡Dios, qué dolor por el valiente que perdemos!". AOI |

Desde cierto punto de vista, este tipo de comentarios tiene una función parecida a la del coro en la tragedia griega. El poeta no la podía conocer (y dudamos que conociera las tragedias romanas de Séneca), así como cumple un papel activo parecido en el desarrollo de la acción, reforzando la dimensión de participación colectiva.

En el segundo ejemplo, el del consejo de Carlomagno (vv. 178-179), como se puede apreciar fácilmente, se anuncian hechos que todavía han de ocurrir. Igual que como pasaba con el teatro griego, debemos imaginar que los oyentes de la *Canción de Roldán* ya sabían cómo acabaría el texto, de manera que no se sorprenderían de tales anuncios. Con todo, este caso (como el tercer ejemplo y otros que veremos) sirve para dar un tono trágico a la narración desde su comienzo (un recurso parecido al que hemos visto en el *Beowulf*) y a proporcionar una visión insoslayable de los acontecimientos. Podríamos pensar que este rasgo estilístico corresponde a la traducción de un sentimiento del destino (que hemos visto tan fuerte en la narrativa germánica) que la idea de Providencia divina había tenido que eliminar. Al mismo tiempo, da la sensación de falta de libertad de los protagonistas (sobre todo de Carlomagno, Roldán u Oliveros), quienes están determinados por su destino.

El tercer ejemplo, el de la batalla, se muestra más variado y complejo. La primera tirada presenta, en primer lugar, el combate de los franceses, y en segundo lugar, las consecuencias de sus muertes cerca de las familias. A continuación, anticipa la inutilidad de la venidera intervención de Carlos, vuelve a hablar de la traición de Ganelón y anuncia la punición final. La segunda tirada empieza de la misma manera, individualizando, sin embargo, a los tres héroes del combate (Roldán, Oliveros y Turpín), para después volver a la dimensión colectiva; se vuelve a recordar el dolor de las familias y la inútil intervención de Carlos, pero ahora el recuerdo de los familiares que se han quedado en la

patria permite pasar a Francia y describir las apocalípticas señales que anuncian la tragedia y la muerte de Roldán, a las que todavía no hemos asistido. En este punto, la tirada acaba con un comentario coral:

"Dient plusor: 'Ço est li definement,
La fin del secle ki nus est en present'.
Il ne le sevent, ne dient veir nient:
Ço est li dolurs por la mort de Rollant".
(vv. 1434-1437)

Dicen muchos: "Esto es el fin de los tiempos,
el fin del mundo que nos ha llegado". Ellos no
lo saben, y no dicen la verdad: este es el dolor
por la muerte de Roldán.

Un último aspecto sobre la canción que debe destacarse es sumamente importante y nunca había sido notado como se merece en la copiosa bibliografía. Como se ha podido ver, el consejo de Carlos es situado con precisión (a pesar de hacerse mínima y casi simbólicamente, pero veremos como es más bien cuestión de modelos iconográficos): el emperador se coloca bajo un pino. No es un elemento secundario ni sin importancia. De hecho, es repetido con regularidad y constancia. Cada escena del poema (y podemos tomar la palabra al pie de la letra) se sitúa en un espacio fijado y sumariamente descrito. Primero, nos encontramos en Zaragoza en el consejo de Marsil:

"Li reis Marsilie esteit en Sarraguçe.
Alez en est en un verger suz l'umbre;
Sur un perrun de marbre bloi se culchet,
Envirun lui plus de vint milië humes".
(vv. 10-13)

El rey Marsil se encontraba en Zaragoza. Ha-
bía ido a un vergel a la sombra; se sienta enci-
ma de un bancal de mármol azul, en torno a
él, más de veinte mil hombres.

Cuando la acción se mueve al campamento de Carlos (con una breve transición narrativa), encontramos lo siguiente:

"Li empereres est en un grant verger,
Ensembl'od lui Rollant et Oliver,
Sansun li dux e Anseis li fiers,
Gefreid d'Anjou le rei gunfanuner,
E si i furent e Gerin et Gerers.
La u cist furent, des altres i out bien:
De dulce France i ad quinze milliers.
Sur palies blancs siedent cil cevaler,
As tables jüent pur els esbaneier
E as eschecs li plus saive e li veill,
E escremissent cil bacheler leger.
Desuz un pin, delez un eglenter,
Un faldestoed i unt fait tut d'or mer,
La siet li reis, ki dulce France tient".
(vv. 103-116)

El emperador está en un gran vergel, con
él está Roldán y Oliveros, el duque Sansón
y el altivo Anseis, Godofredo de Anjou, el
gonfalonero del rey, y estaban Gerín y Ge-
rers. Allí donde estaban estos, había mu-
chos otros: de Francia la dulce había quin-
ce mil. Encima de paños blancos se sien-
tan los caballeros, juegan a tablas para dis-
traerse, mientras los más sabios y los ma-
yores juegan al ajedrez, y los jóvenes es-
cuderos juegan a esgrima. Bajo un pino,
al lado de un escaramujo, han puesto un
trono todo de oro fino: allí se sienta el rey,
que reina la dulce Francia.

La misma precisión la encontramos a lo largo de todo el poema (normalmente con el rey sentado en un trono bajo un árbol) con el consejo del día siguiente (vv. 165/168), nuevamente en Zaragoza (v. 406), aún en el campamento de Carlos (v. 671), etc.

La regularidad del recurso y la necesidad de fijar visualmente (y de forma escenográfica) los acontecimientos llega al punto de dar una colocación estática también a escenas de movimiento, como cuando se dice de Ganelón –mientras vuelve al campamento de Carlos habiendo decidido la traición– que "che-

valchet suz une olive halte" [cabalga bajo un alto olivo] mientras habla con los embajadores sarracenos (v. 366); o cuando Roldán, ya herido y después de haber hecho sonar el cuerno Olifante, se desmaya sobre el césped, junto a cuatro rocas (vv. 2272-2273).

De esta manera, los elementos descriptivos del lugar del combate mencionados más arriba (*Halt sunt li pui e li val tenebrus*), además de evocar el opresivo contraste entre lo alto del cielo y lo bajo de esta tierra donde se mueven los hombres, da también un preciso elemento escenográfico y visual (sólo con que se piense en la pintura de la época) donde colocar la batalla.

La sospecha de que el poeta esté dibujando un espacio "escénico" (es evidente que no tenía ninguna idea del teatro clásico, concepto y realidad espectacular que la Edad Media ignora), un espacio visual y fijado por donde se desarrolla la acción, es confirmada por el hecho de que siempre hace mover a los personajes sobre esta escena. En el centro está el rey, el emperador o el actor principal, y los otros que de vez en cuando intervienen lo hacen con un movimiento desde el exterior hacia el centro.

"Li quens Rollant, ki ne l'otriet mie,
En piez se drecet, si li vint cuntredire". (vv. 194-195)
"Franceis se taisent ne mais que Guenelun,
En piez se drecet, si vint devant Carlun", (vv. 217-218)
"Blancandrins vint devant Marsiliun"; (v. 414)
"Atant i vint uns paiens, Valdabrunns" (v. 618)
"Devant le rei la s'estut Guenelun" (v. 3762)
"Devant lu rei est venuz Pinabel" (v. 3838)

El conde Roldán, que no lo aprueba,
se pone de pie, y le contradice.
Los franceses callan, todos menos Ganelón,
se pone de pie, y viene delante Carlos,
Blancandrín viene delante Marsilio;
Entonces viene un pagano, Valdabrún
Ante el rey está de pie Ganelón
Ante el rey ha venido Pinabel.

De la misma manera, están siempre señalados los movimientos de los combatientes. La absoluta regularidad de este recurso (que todavía merecería ulteriores consideraciones) nos permite, de entrada, resolver un problema largamente debatido por la crítica del poema. Después de la victoria de Carlos en Roncesvalles, que venga rápidamente la muerte de Roldán y de la retaguardia, el poema (tal como nos lo transmite el manuscrito de Oxford) narra otra gran batalla entre el emperador y un enorme ejército sarraceno liderado por el almirante de Babilonia Baligán (que ocupa las tiradas CLXXXIV-CCI, CCXIII-CCLXVI, CCLXXXIX-CCXC, un total de casi un cuarto del poema). La crítica ha estado muy dividida con respecto a la autenticidad del episodio o de si se trata de una sección añadida en un segundo momento. Ahora bien, la diferencia radical en la escritura sobre este aspecto (pese a la general coherencia con el resto del poema, o tendríamos que hablar mejor de imitación estilística del episodio) nos hace estar seguros del hecho de que es un añadido. Más adelante, comentando el significado global del poema, intentaremos dar unas razones de por qué se ha procedido a modificar la forma primitiva de la canción.

Volvamos ahora a la visualización de las escenas para intentar proponer posibles modelos de referencia y captar mejor su significado. La *Canción de Rol-dán* no sólo es un poema en **dialecto anglonormando**, y escrito o bien en la Normandía o bien en la misma Inglaterra (de donde proviene el manuscrito más antiguo, el de Oxford), sino que parece vinculado al imaginario histórico inglés, a los normandos y a su conquista de la isla. De hecho, el cronista inglés **Guillermo de Malmesbury**, en su *Gesta regum Anglorum* (*Gestas de los reyes de los ingleses*), escrita hacia 1120, dice que los soldados del duque Guillermo cantaron fragmentos antes de la batalla de Hastings, el 14 octubre del año 1066. Esta consideración es la que nos permite comparar la canción con otros productos culturales de la misma área y tiempo.

El *Tapiz de Bayeux* es, aunque en imágenes, una obra narrativa casi contemporánea de la canción, centrada en la conquista de Inglaterra por parte de Guillermo de Normandía y, casi la mitad, en una gran batalla, la de Hastings. La crítica lo ha datado de un poco antes del año 1082 y cree que se bordó en un taller inglés. A pesar de las semejanzas con la iconografía de manuscritos anglosajones y la supervivencia de otros bordados (o fragmentos) de esta época, no está nada claro si debemos considerarlo como una obra única, con sus casi 70 metros de longitud, o si en la época se produjeron otros amplios ciclos narrativos bordados (o en frescos) de tema profano que no se han conservado. De ser único, los parecidos narrativos que ahora destacaremos entre el bordado y la canción se podrían deber, incluso, a un contacto visual directo.

Webs recomendadas

Ved <http://panograph.free.fr/BayeuxTapestry.html>

http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost11/Bayeux/bay_tama.html.

Para noticias, descripción y bibliografía completa, ved: http://es.wikipedia.org/wiki/Tapiz_de_Bayeux.

Citaremos las escenas según la numeración de la edición de David Wilson (1985). *The Bayeux Tapestry*. Londres: Thames and Hudson (la versión italiana es: Rizzoli, Milán, 1985, y la francesa: Flammarion, París, 2005), ya que las ediciones en línea mencionadas más arriba dan una imagen continuada; asimismo, con la descripción de las escenas nuestro discurso es fácil de seguir también con imágenes continuadas.

Una primera notación debe hacerse con respecto a la división o individuación de las escenas en el *Tapiz de Bayeux*. Normalmente éstas están bien definidas, porque se desenrollan dentro de o delante de algún palacio, y están separadas una de otra por un árbol estilizado, que al menos en un caso es utilizado como elemento narrativo, el de la escena 13, donde un vigía del duque de Normandía ha subido al árbol que divide dos escenas (comparable a la torre de la escena 17, donde también hay un vigía). Sin embargo (y merecen una descripción más detallada), hay secuencias narrativas más extensas donde, en el interior de una división, se desarrollan diferentes acontecimientos (por ejemplo las escenas 4-7, con la llegada de Harold, el último rey anglosajón de Inglaterra, a

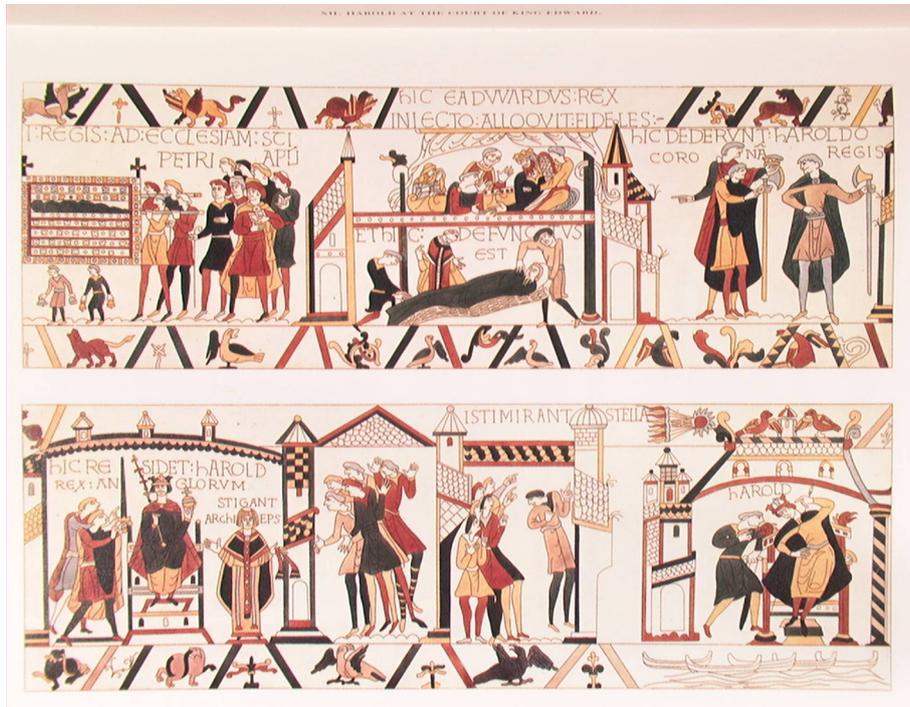
Web recomendada

Sobre Guillermo de Malmesbury y su obra, podéis leer: http://en.wikipedia.org/wiki/William_of_Malmesbury.

Normandía, 40-45, con la travesía del estrecho de la Mancha y el desembarco del ejército de Guillermo en tierras inglesas, o la más larga de todas, 50-73, con la batalla de Hastings).

También podemos comprobar como, en escenas aparentemente estáticas, como las que muestran a un rey o al duque sentado en el trono, el dibujante del *Tapiz de Bayeux* intenta darle movimiento. Pueden ser ejemplo de ello las escenas 10, 17 y 28. En la escena 10 es el conde Guy de Ponthieu recibiendo a Harold. Vemos al conde sentado en un trono con Harold y un acompañante que entran en la sala del castillo; la escena es ulteriormente movida por un vigía que señala algo a su derecha (posiblemente, los mensajeros de Guillermo) y otro sirviente que sale de allí.

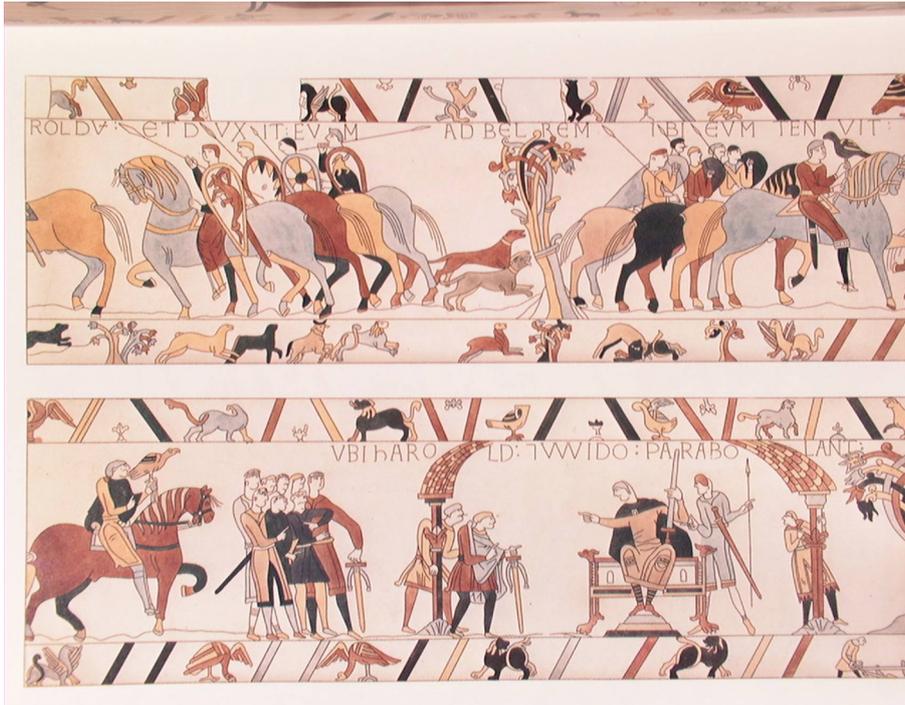
La escena 17 muestra el palacio ducal de Rouen con Guillermo en un trono y Harold que se ha acercado a él y gesticulando. Finalmente, la 28 presenta al rey Eduardo de Inglaterra recibiendo a Harold cuando acaba de volver de Normandía. A pesar del evidente carácter estadizo de la imagen, la idea de movimiento es dada por la posición de los pies de Harold y del hombre con hacha que le sigue, que son levemente alzados. No podemos dejar de recordar cómo en las escenas de la *Canción de Roldán*, aunque están definidas por un árbol y no por un palacio, siempre se observa movimiento de los personajes a pesar de su estatismo.



Un elemento típico de la técnica de la canción, y que ha sido a menudo notado, es el efecto de ir antes y atrás en el tiempo causado por la utilización de las tiradas paralelas, acompañado de las frecuentes anticipaciones narrativas. Ahora bien, encontramos algunos casos parecidos también en el *Tapiz de Ba-*

yeux, donde el orden narrativo ha sido invertido. Es posible que haya causas técnicas, como la voluntad de no repetir un edificio o dos escenas demasiado parecidas; tanto da, pues el efecto narrativo es el mismo.

Por ejemplo, la escena 10, recién comentada, presenta al mismo tiempo un vigía señalando la llegada de los mensajeros del duque de Normandía y un sirviente saliendo del castillo para ir a avisar al duque Guillermo, movimientos que corresponden a dos momentos diferentes.



En la escena 11 es Guy quien recibe a los mensajeros del duque, al que vemos cabalgando en la escena 12, mientras que es en la 13 donde está presente Guillermo, quien, recibiendo la noticia de Guy de que ha hecho prisionero a Harold, ordena a sus mensajeros que vayan a por él y se lo traigan.



Otra secuencia alterada la encontramos un poco más adelante: en la escena 28, el rey Eduardo recibe a Harold, que vuelve de Normandía, en la 29 vemos la dedicación de la abadía de Westminster, mientras que a su derecha está el séquito fúnebre de Eduardo, que acaba de morir (escena 30); finalmente, en la 31 vemos, en dos imágenes sobrepuestas: arriba, el rey Eduardo moribundo y, abajo, el cuerpo del rey envuelto en una mortaja.

Tanto en un caso como en el otro, seguramente el artista no quería repetir dos veces el mismo edificio (el castillo de Ponthieu o la abadía), y por eso invierte la correcta secuencia narrativa. Asimismo, tal como es presentada, la narración del bordado nos ofrece una primera noticia o imagen (el sirviente que anuncia la llegada de los mensajeros; el séquito fúnebre del rey Eduardo) y, a continuación, nos es explicado el significado o el origen de aquella noticia (la decisión de Guillermo, la muerte del rey). De todas maneras, este comportamiento narrativo se parece a algunos ejemplos de tiradas paralelas que hemos visto y a muchos otros casos que se pueden citar.

Pasemos ahora a las secuencias narrativas más largas. En las escenas 5, 6 y comienzo de la 7 vemos cuatro veleros. La secuencia había empezado en la escena 4, con un banquete en el castillo de Harold, donde vemos, a la derecha, a un sirviente que señala a los barcos y dos que bajan las escaleras, para seguir con Harold (con un halcón en el puño), que sube a un barco. El primer velero todavía va a remo y la vela está a punto de izarse, el segundo está en plena navegación, el tercero está doblando la vela y a punto de echar el ancla, mientras que el cuarto ya está en la orilla; ha bajado Harold, que es capturado por

el conde Guy. En principio podríamos pensar (en paralelo a otras secuencias posteriores, tipo la travesía del canal de la Mancha) que el artista había dibujado cuatro barcos, con el comienzo del viaje a la izquierda y su fin a la derecha.



Asimismo, en la escena 27, donde se muestra el viaje de vuelta a Inglaterra, vemos que Harold dispone de un solo barco. Tendríamos que pensar, pues, que los cuatro anteriores son, de hecho, uno solo representado en cuatro momentos diferentes, cuando, como el viaje de vuelta, podía haberse limitado a describir el viaje con una única escena.

Si fuera éste el caso, sería un procedimiento narrativo muy parecido al de las tiradas paralelas, donde la acción procede lentamente, con nuevos añadidos en cada tirada, en una base descriptiva muy parecida (así como se vuelve a bordar el barco con pequeños añadidos que señalan el avance de la acción). Lo mismo podríamos pensar para las escenas 40-44, donde hay ocho barcos grandes y tres pequeños navegando, uno que está descargando caballos y otros siete ya en la orilla.





Finalmente, podemos pensar lo mismo de la larga escena de la batalla, desde la escena 57 hasta el final, demasiado larga para ser comentada detalladamente, donde vemos al principio al duque Guillermo (con una maza en la mano) dando órdenes a tres caballeros en movimiento, pero no en disposición de guerra; siguen seis caballeros en actitud de ataque, cuatro arqueros (que sabemos estaban en la segunda línea del ejército, tras los caballeros) precedidos de otros seis caballeros que están atacando al ejército anglosajón que lucha a pie (en el suelo y en la franja inferior ya se ven algunos muertos).



El ejército del rey Harold en parte gira a la izquierda para hacer frente a un ataque, en parte a la derecha enfrentado a otros cinco caballeros. En este caso, podríamos creer que el artista está intentando representar un ataque a diferentes puntos del ejército anglosajón rodeado por los normandos. Asimismo, podemos fragmentar la secuencia en diferentes movimientos: Guillermo da orden de ataque a la caballería, ésta se acerca, ataca y, en la última escena, vemos, desde el punto de vista anglosajón, cómo éstos se defienden (no en una visión panorámica, sino en dos momentos diferentes del ataque). Para acabar, vemos que el ejército de Harold ha roto filas y son representados combates individuales; la crítica ha intentado identificar al mismo personaje en más de uno de los combates singulares.

Nos hemos entretenido en la descripción de algunas técnicas narrativas del *Tapiz de Bayeux* y las hemos comparado con la *Canción de Roldán* porque nos parece que el hecho de insistir en los aspectos de la visualización de escenas narrativas tiene cierto relieve para una mejor comprensión de la canción, aunque, muy posiblemente, no haya contacto directo entre el poema y el ciclo ilustrativo. Hemos dicho que, en el siglo XI, no se tenía conciencia del elemento espectacular del teatro antiguo, el cual era considerado sencillamente textos dialogados. Todo aquello que se podía conocer era la elemental "teatralidad" religiosa o de los mimos. Por otra parte, una obra figurativa daba un fuerte estímulo a la visualización, al mismo tiempo que condicionaba la narración con las limitaciones técnicas de la ilustración.

Es en el encuentro entre estas diferentes expresiones narrativas e, incluso, representativas donde debemos atribuir las especificidades estilísticas de la *Canción de Roldán*, en su manera de narrar (utilizando y desarrollando los materiales estilísticos y lingüísticos, como fórmulas y repeticiones, ya formalizados en precedencia, sobre todo por parte de la producción religiosa) y, especialmente, en la voluntad de visualizar con una técnica inspirada en la escenificación y la iconografía, con el resultado de producir un poema absolutamente único en el panorama literario de la Edad Media francesa y, más en general, medieval. De esta manera el poema recibe de la iconicidad de los personajes y de sus gestos, que refuerza el papel de los diálogos, una extraordinaria carga expresiva, con una impactante solemnidad, perfectamente adecuada a la gravedad trágica de la temática narrada.

Será el caso, pues, de pasar a un análisis más detallado del poema con el fin de apreciar más de cerca su arte y captar su significado, ya que, además de la comprensión del texto en sí mismo, estos elementos engendraron una inmediata polémica literaria de la cual hablaremos más adelante.

El poema se inicia con la presentación de la situación: Carlomagno ha estado siete años en España y la ha conquistado entera menos Zaragoza, aún en poder de Marsil (t. I). La primera escena es justamente la del consejo de Marsil, que abre con la tópica fijación del escenario, donde los sarracenos deciden qué tienen que hacer (escena 1, t. II-VII):

"Li reis Marsilie esteit en Sarraguçe.
Alez en est en un verger suz l'umbre;
Sur un perrun de marbre bloi se culched,
Envirun lui plus de vint miliè humes".
(vv. 10-14)

El rey Marsil se encontraba en Zaragoza. Había ido en un vergel a la sombra; se sienta encima de un banal de mármol azul, en torno a él, más de veinte mil hombres.

El rey Marsil expone la dramática situación, y tan sólo el anciano y sabio Blancandrín se atreve a contestarle y darle un consejo: enviad ricos regalos a Carlos y hacedle promesas de que, una vez que él haya vuelto a Francia, lo seguiréis y recibiréis la ley cristiana; si pide rehenes, démosle a nuestros hijos, será mejor

perder sus vidas que "nuestro honor y nuestra dignidad" (v. 45) o "la luminosa España, la bella" (v. 59); finalmente, cuando llegue el momento de presentarse al emperador no iréis, y él, que ya estará lejos, no podrá hacer nada, aparte, por rabia, de matar a los rehenes. Marsil designa a diez embajadores (entre los que está Blancandrín) para que vayan a Carlos con los regalos y una rama de olivo en señal de paz para presentarle las falsas condiciones del acuerdo.

El emperador está en Cordres, que acaba de conquistar (escenas 2 y 3, t. VIII-XXVII); (en el caso de topónimos de controvertida o ambigua individuación, los mantendremos como el texto del poema: en este caso, el auditorio francés tenía que creer que se trataba de Córdoba). Carlos está en un gran jardín (v. 103), rodeado de los más valientes de los suyos y de quince mil caballeros (los ancianos juegan al ajedrez, mientras los jóvenes practican esgrima, ejemplarizando, por primera vez, el contraste entre los dos grupos), y se sienta encima de un trono de oro, puesto bajo un pino al lado de un escaramujo (vv. 114-115). En la exposición de la mensajería de Blancandrín:

"Li empereres en tent ses mains vers Deu,
Baisset sun chef, si cumencet a penser". AOI
(vv. 137-138)

El emperador extiende las manos hacia Dios,
baja la cabeza, y así comienza a pensar. AOI

Los gestos están muy presentes en la canción, y el poeta, en lugar de describir el estado anímico o los pensamientos de Carlos, prefiere recurrir a la gesticulación de las representaciones gráficas (confirmando la presencia de este modelo expresivo), que tenían que ser inmediatamente comprensibles para su público.

El emperador habla después de haber meditado y pregunta al embajador qué garantías le da. Una vez que las ha recibido (y expresando la esperanza de que Marsil "aún se podrá salvar", v. 156), todo el mundo se retira por la noche. Al día siguiente habrá consejo.

Carlos, sentado bajo un pino, llama a sus más fieles e influyentes caballeros, incluido Ganelón:

"Guenes i vint, ki la traïsun fist.
Des ore cumencet le conseil que mal prist". AOI
(vv. 178-179)

Ganelón vino aquí, quien hizo la traición. Ahora comienza el consejo que decidió mal. AOI

Es ésta la primera ocurrencia de la técnica de **la anticipación**. Como hemos visto también en el *Beowulf*, lo inevitable del destino es un elemento constitutivo del poema, y los dos poetas quieren potenciar este elemento trágico justamente anticipándolo. De esta manera, la tensión narrativa no se construye sobre la sorpresa o lo inesperado, sino sobre la inevitable conclusión del drama, el cual proyecta su sombra oscura por encima de todos los éxitos.

El emperador expone a la asamblea el contenido de la mensajería de Marsil, a pesar de concluir que "no sabe qué hay en su corazón" (v. 191), y un coro de francos le responde que conviene ir con cautela. Quien primero se le acerca y

le contesta es Roldán (t. XIV); éste le recuerda a Carlos todo lo que él ha hecho en la guerra, y que Marsil ya los ha traicionado una vez (haciendo cortar la cabeza a los dos embajadores que le habían sido enviados). Por eso le aconseja no creer al rey sarraceno (v. 196) y vengarse de los muertos.

El emperador duda, se mesa las barbas y los bigotes y "ne ben ne mal respunt a son nevuld" (v. 216) [no contesta ni bien ni mal a su sobrino], cuando se acerca Ganelón. Sabemos que le traicionará. Por eso, de entrada, podríamos dudar de las intenciones de su discurso. Sin embargo, tendremos que creer en la sinceridad inicial de su opinión, que nos permite captar algunas razones de la tensión entre los consejeros de Carlos y, en general, de todo el poema (t. XV). Ganelón empieza diciendo que no hay que creer a ningún canalla que no hable por el bien del emperador (el insulto a Roldán, que es su hijastro, es evidente). Según él la oferta es buena y:

"[...]

Ki ço vos lodet que cest plait degetuns,
Ne li chalt, sire, de quel mort nus muriuns.
Cunseill d'orguill n'est dreiz que a plus munt,
Laiissun les fols, as sages nus tenuns". AOI
(vv. 226-229)

Quien os aconseja que rechacemos este pacto, poco le importa, señor, de qué muerte moriremos. No hay derecho de que prevalezca consejo que viene del orgullo. Dejemos a los locos, atengámonos a los sabios. AOI

Resulta evidente que la enemistad entre los dos ya es antigua. Roldán se vanagloria de su importancia y de la ayuda fundamental que ha proporcionado a Carlos en la creación de su imperio (volverá a insistir en ello otras veces), y Ganelón lo interpreta como una muestra de orgullo. Pero lo más importante es el comentario de que a Roldán no le preocupa quién pueda morir, siempre que él satisfaga su ansia bélica (como resultará evidente en el momento de la batalla). Además, y con la observación final, Ganelón divide claramente en dos al consejo: los sabios (que hay que identificar con los ancianos) y los locos (es decir, los jóvenes, que sólo piensan en la guerra).

Esta es la situación, como lo demuestra la intervención de Namó, el mejor vasallo que había en la corte (t. XVI), que aconseja seguir la opinión de Ganelón. Los francos aceptan, mientras que Carlos no expresa ninguna opinión sino que se limita a preguntar quién será el enviado (vv. 244-245).

A la pregunta del rey se ofrecen, por orden, Namó (t. XVII), Roldán (t. XVIII) y Oliveros (que desaconseja a su amigo ir porque tiene el corazón irritable y orgulloso, v. 256), y Turpín (t. XIX). Sin embargo, el emperador les dice que no a todos. Cuando Carlos repite la pregunta (t. XX), Roldán ofrece a Ganelón, ante la satisfacción de los franceses, que lo consideran muy sabio. Pero Ganelón, cuya belleza y nobleza de aspecto son elogiadas, se queda preocupado y se enfada, teme por su vida y que Roldán lo haya enviado intencionadamente a la muerte, así que lo amenaza con vengarse. Roldán le contesta que él no teme amenazas y le llama orgulloso, añadiendo:

"Mais saives hom, il deit faire message:
Si li reis voelt, prez sui por vus le face".
(vv. 294-295)

Porque es un hombre sabio que ha de llevar el mensaje:
sí el rey lo quiere, estoy preparado para hacerlo en vuestro lugar.

El insulto de Roldán es múltiple. Ante la pasividad y la falta de poder de Carlomagno (que ahora empezamos a apreciar) se ha atrevido a nombrar a Ganelón, como si fuera él quien manda, una decisión que no le corresponde ni por rango ni edad; y, definiéndolo como cobarde y loco, vuelve a mostrar su valor ofreciéndose otra vez en su lugar. Ganelón, pues, cada vez más airado, se ve obligado a aceptar. Y Roldán echa a reír, aumentando todavía más su ira. Así que Ganelón pide a Carlos que le dé las enseñas de embajador y que cuide de su hijo (que es sobrino del emperador), ya que está seguro de no volver de Zaragoza.

A la observación de Carlos de que son los francos los que lo han escogido, Ganelón pronuncia palabras de odio por Roldán, por Oliveros, en cuanto amigo suyo, y por los doce pares (como si formaran un grupo de poder o de influencia), desafiándolos públicamente frente al emperador. Éste le da su guante, que cae al suelo, en señal de mala suerte que preocupa a la asamblea ("Deus! que purrat ço estre? | De cest message nos avendrat grant perte" (vv. 334-335) [¡Dios!, ¿qué querrá decir eso? De esta embajada nos vendrá gran desgracia]. El desenlace final ya está anunciado.

La situación y el drama epocal que está escenificando el poema son muy claros. Los francos están claramente divididos en dos partidos: el de la guerra y el de la paz. El primero está encabezado por Roldán, y en general forman parte de él los jóvenes que aprecian el carisma de aquél, a pesar de no estar de acuerdo siempre. El segundo lo integran los sabios ancianos: Carlos, Namó, Turpín y el propio Ganelón. Ellos ya no quieren combatir más y prefieren creer en las ofertas de paz de Marsil. Están cansados de muertes y destrucciones, desean volver a casa sanos y en paz, y no ven ninguna razón en la aniquilación de un enemigo derrotado. Ellos ya son ricos y poderosos, y atender al gobierno de sus tierras es más necesario que la guerra, que ha sido muy larga. Se trata, más bien, de una necesidad política, así como lo era para los reyes de Inglaterra y Francia y para el emperador alemán, y para todos aquellos que se negaron a ir a la primera cruzada, porque no estaban seguros de los resultados de la empresa y no se fiaban de los peligros de una aventura que les tenía que llevar a la otra punta del mundo entonces conocido.

Lo que rescata Ganelón es el fuerte sentimiento que presenta, a pesar de todo, de justicia, paz, tierra y familia; éste es siempre grande, alto y noble, y su traición es, fundamentalmente, una lucha entre él y el ambiguo, arrogante y peligroso Roldán.

Pero los ancianos, Carlos en primer lugar, no tienen ningún poder de contrarrestar la emergencia de los jóvenes. Es la impotencia de Carlos (clara significación del escaso poder del rey de Francia Felipe I hacia los grandes nobles

del reino, entre los cuales estaba el duque de Normandía), su falta de dominio absoluto y control sobre sus súbditos, su equívoca relación con Roldán (la leyenda dice que es hijo suyo incestuoso), lo que da espacio al egoísmo de Ganelón y Roldán. Carlos, de alguna manera, es el primer responsable de la tragedia y lo veremos sufrir más de una vez por culpa de su impotencia. Al mismo tiempo, la tragedia es causada por la arrogante soberbia de Roldán y por su actuación antes de la batalla, que analizaremos en su momento.

En medio de la preocupación de sus fieles, Ganelón se prepara, seguro de que encontrará la muerte (t. XXVII). Mientras se dirige a Zaragoza, bajo unos altos olivos (v. 366) tiene una conversación con Blancandrín (escena 4, t. XXVIII-XXXI). Éste alaba a Carlomagno, su persona y poder, pero no entiende qué quiere en España. Ganelón responsabiliza a Roldán, quien el día anterior, narra, volviendo de una ulterior conquista, había ofrecido al emperador una manzana diciéndole que le otorgaba la corona de todos los reyes del mundo (v. 388); es decir, el dominio universal. Blancandrín, entonces, comenta que Roldán es malvado, ya que desafía y quiere dominar a todas las naciones, y pregunta a Ganelón cómo se sale con la suya. Éste le contesta que los francos lo siguen:

"[...]
Il l'aiment tant, ne li faldrunt niënt.
Or e argent lur met tant en present,
Muls e destrers, palies e guarnemenz;
L'emperere meïsmes ad tut a sun talent:
Cunquerrat li les teres d'ici qu'en Oïent". AOI
(vv. 397-401)

Ellos lo quieren tanto que no le fallarán en nada. Él le ofrece tanto oro y plata, mulos y corceles, paños y armaduras; el propio emperador hace aquello que él quiere: le conquistará todas las tierras desde aquí hasta Oriente. AOI

El modelo político de Roldán es el de un caudillo de guerra que se gana la fidelidad incondicional de sus caballeros gracias a los regalos. Paradójicamente, domina al mismo emperador, que hace todo lo que él quiere, porque le regala las tierras y los dominios que le conquista. Roldán, así, sacia el hambre de riquezas de la aristocracia y el hambre de poder de Carlos.

Ganelón y Blancandrín, en el momento de llegar a Zaragoza, se juran que desean la muerte de Roldán, causante de tantas desgracias.

La escena 5 nos devuelve al consejo de Marsil (t. XXXI-LII), a quien encontramos sentado bajo la sombra de un pino (v. 407). Ganelón tiene un plan: cumplir con la embajada y, al mismo tiempo, procurar la muerte de Roldán, y eso pasa por obtener la intervención armada del rey sarraceno. Éste es llevado a ello por el agresivo y provocador comportamiento de Ganelón (quien habla con gran sabiduría, v. 426), que lo asusta y humilla voluntariamente para provocarlo y obtener su propósito. La situación es tensa, a causa de Marsil, que muestra una personalidad débil e iracunda (como le hace notar uno de sus consejeros), y Ganelón lo enfrenta con gran firmeza y coraje, como destaca el comentario del coro sarraceno: "¡Noble baron ad ci!" (v. 467) [Aquí hay un noble barón].

Marsil no entiende el comportamiento de Carlomagno (lo vemos por medio de su descripción); en tres tiradas paralelas (t. XL-XLII) le pregunta a Ganelón:

"[...]
De Carlemagne vos voeill oïr parler.
Il est mult vielz, si ad sun tens uset;
Men escient dous cenz anz ad passet.
Par tantes teres ad sun cors demened,
Tanz [colps] ad pris sur sun escut bucler,
Tanz riches reis cunduit a mendisted:
Quant ert il mais recreanz d'osteier?"
(vv. 522-528, 537-543 y 550-556)

Ahora os quiero escuchar hablar de Carlomagno. Él es muy viejo, ya ha gastado todo su tiempo; a mi entender tiene más de doscientos años. Por tantas tierras ha llevado su cuerpo, tantas veces ha recibido su escudo, tantos ricos reyes ha llevado a la mendicidad: ¿cuando será saciado de luchar?

Éste le contesta, en un primer momento, que Carlos es un gran y noble rey, mientras, en la réplica de la pregunta (podemos ver cómo funciona el avance progresivo del discurso mediante las tiradas paralelas) le contesta que nunca dejará de combatir y hacer conquistas mientras esté vivo Roldán (v. 544 y 557). Marsil le pregunta, entonces, qué le parece atacar al ejército franco, y Ganelón le expone el plan: toda la hueste junta es demasiado poderosa, en el combate perdería buena parte de su gente; hay que atacar la retaguardia (donde él hará que esté Roldán) mientras los francos vuelven a su patria. Entonces:

"[...]
Mort sunt li cunte, se est ki mei en creit.
Carlles verrat sun grant orguill cadeir,
N'avrat talent, que ja mais vus guerreit". AOI
(vv. 577-579)

Los condes ya están muertos, si encuentro quien me escucha. Carlos verá caer su gran orgullo, ya no tendrá más ganas de combatir con vosotros. AOI

Los planes de batalla acaban de ser acordados. Todos se ponen de acuerdo, colman de regalos a Ganelón y éste vuelve al campamento de Carlos, que ahora está en Valterne (t. LIII).

La simetría de la narración nos vuelve a llevar al consejo del emperador (escenas 6-9, en diferentes momentos, t. LIV-LXV). Carlos está sentado sobre la hierba frente a su tienda (vv. 671), junto con Roldán, Oliveros y otros. Cuando llega Ganelón ("li fels, li parjurez", v. 674 [el vil, el perjurador]), le relata los resultados de la embajada (como si las cosas hubieran ido como las habían acordado), añadiendo que cuatrocientos mil sarracenos han dejado España porque no se querían convertir y han muerto a causa de una tormenta. Carlos está contento y los francos desmontan las tiendas para dirigirse, por fin, hacia la *dulce France* (v. 702).

Por la noche, se detienen para dormir al lado de un pendón, en lo alto de un monte (v. 708), y el emperador tiene un sueño que le anuncia lo que va a pasar (t. LVI-LVII). Sin embargo, no se despierta y el anuncio profético se queda en nada de momento. Al día siguiente, en el momento de ponerse en marcha, ha de decidir quién comandará la retaguardia y Ganelón propone a Roldán. Éste, que no sospecha nada, le da las gracias por el privilegio que le otorga. Como siempre, Carlomagno confirma las decisiones de los nobles y no las toma él mismo; asimismo, como previendo algo, llora al dar a Roldán el bastón

de mando (v. 773). Siempre llevado por la misma sensación de inquietud, le quiere dar la mitad del ejército; pero Roldán, que no quiere parecer cobarde, dice que con veinte mil caballeros tendrá suficiente (t. LXIII).

Finalmente (escenas 10-14, t. LXVI-CLXXV), entramos en la parte central del poema: la batalla de Roncesvalles. El escenario ya nos pone en una situación de opresión y peligro: "Halt sunt li pui e li val tenebrus, | les roches bises, les destreiz merveillus" (vv. 814-815) [Altas son las montañas y los valles tenebrosos, las rocas grises, los barrancos espantosos]. Mientras, el ejército vislumbra la Tierra de los Antepasados (v. 818) y muchos lloran por la emoción de volver a ver a sus familiares:

"Sur tuz les altres est Carles anguissus:
As porz d'Espaigne ad lessét sun nevold.
Pitét l'en prent, ne poet müer n'en plurt". AOI
(vv. 824-825)

Más que ningún otro, Carlos está angustiado: en los puertos de España ha dejado a su sobrino. Le toma piedad, no puede parar de llorar. AOI

Namo se da cuenta de ello y pregunta al emperador qué sucede:

"Carles respunt: 'Tort fait ki·l me demandet!
Si grant doel ai, ne puis müer ne·l pleigne:
Par Guenelun serat destruite France.
Enoit m'avint par un'avisiun d'angele,
Que entre mes puinz me depeçout ma hanste,
Chi ad jugét mis nes a reregarde.
Jo l'ai lessét en une estrange marche.
Deus! se jo·l pert, ja n'en avrai escange". AOI
(vv. 833-840)

Carlos responde: "¡Ofensa me hace quien me lo pide! Tengo un dolor tan grande que no puedo parar de llorarlo: por Ganelón Francia será destruida. Esta noche he tenido la visión de un ángel que entre las manos me rompía la lanza aquel que llamó a mi sobrino a la retaguardia. Yo lo he abandonado en una marca extranjera. ¡Dios! Si lo pierdo, nadie lo podrá sustituir". AOI

A los llantos del emperador, cien mil francos se enternecen y tienen un inexplicable miedo por la suerte de Roldán (vv. 841-843). En un nuevo recurso de anticipación, no sólo los oyentes sino los mismos actores esperan la tragedia que ha de ocurrir. Y todavía no sabemos exactamente todas las causas porque, más allá de la traición de Ganelón, aún se podía haber evitado si Roldán no hubiera actuado como en el inicio de la batalla.

El comportamiento del emperador es, aparentemente, inexplicable. ¿Por qué, si está tan seguro de lo que va a pasar, no hace nada? ¿Por qué vive con tanta pasividad los acontecimientos? ¿Por qué parece sentirlo todo como inevitable?

Como ya hemos dicho más arriba, a pesar de su gran ancianidad y la reverencia por su persona; a pesar de que el poema empieza con el verso: "Carles li reis, nostre emperere magnés" [El rey Carlos, nuestro gran emperador], Carlos expresa todo el poder que tiene, en aquellos tiempos, el rey de Francia: un título de prestigio que, de hecho, representa muy poca autoridad efectiva.

La personalidad de Carlos tiene un sentido también, o más, dentro del ritmo literario del poema, no sólo como respuesta a la figura real de la época. En primer lugar, es la impotencia o la inoperancia del emperador lo que da a Roldán todo el protagonismo que tiene, como árbitro y desencadenante de la acción. Roldán tiene que morir. Su sacrificio es necesario para el restablecimiento del equilibrio y de la paz. Carlos (en uno de los muchos paralelos con las Sagradas Escrituras), igual que Dios Padre, no puede hacer nada para evitarlo.

Disfrazado de Providencia (que nunca es nombrada, pero se siente tras las necesidades de la acción), vuelve a aparecer el sentimiento germánico del destino del héroe. Como encontramos en el poema anglosajón *La batalla de Maldon*:

"þa wæs feohte neh,
tir æt getohte. Wæs seo tid cumen
þæt þær fæge men feallan sceoldon".
(vv. 103-105)

Entonces la batalla, con sus posibilidades de gloria, comenzó. Había llegado el momento para todos los hombres destinados a morir en batalla.

También Roldán está destinado a morir, como hemos dicho, por las razones que veremos más en detalle en su momento. El drama del poema (y por eso el silencio con respecto a la Providencia) consiste en no tener ya esta concepción del destino, propia de un pasado ya olvidado, y no poder mencionar su traducción en términos cristianos (la **Providencia**) por el contradictorio comportamiento de Dios y del poeta, como se verá.

Es evidente que la poderosa hueste sarracena no ha huido ni ha muerto en el mar, sino que, abrigada por montañas y bosques, está siguiendo a los francos a la espera de que la retaguardia se quede descolgada del grueso del ejército y sea posible atacarla. Muy convencidos de la victoria, los sarracenos se preparan para el ataque y (como siempre especulares respecto de los cristianos) eligen a doce caballeros que hagan de contraste a los doce pares francos, los cuales se encuentran todos en la retaguardia (t. LXIX-LXXVIII). El episodio es una clara imitación de los catálogos de combatientes típicos de la épica clásica y que el anónimo podía haber leído en la *Eneida* de Virgilio.

El pasaje del campamento sarraceno, que tendremos que ver en el mismo escenario de montes y valles, ocurre gracias al sonido de las trompetas, así como más adelante el pasaje del campo de batalla en el ejército de Carlos en marcha advendrá con el sonido del Olifante.

La retaguardia, de esta manera, está avisada de que los sarracenos están a punto de atacarlos. Es Oliveros quien dice a Roldán que habrá batalla. Y éste contesta ejemplarizando, con palabras elementales y esquemáticas, el ideario del buen caballero cristiano:

"Respont Rollant: 'E Deus la nus otreit!
Ben devuns ci estre pur nostre rei:
Pur sun seignor deit hom susfrir destreiz
E endurer e granz chalz e granz freiz,
Si-n deit hom perdre e del quir e del peil.
Or quart chascuns que granz colps i empleit,
male cançun de nus chantét ne seit!
Païen unt tort e chrestïens unt dreit.
Malvaise essample n'en serat ja de mei". AOI
(vv. 1008-1016)

Responde Roldán: "¡Dios nos lo conceda! Aquí nos hemos de quedar por nuestro rey: por su señor se deben padecer sufrimientos y aguantar gran calor y gran frío, y todo el mundo ha de perder el cuero y el pelo. Ahora cada uno procure dar grandes golpes, ¡que de nosotros no sea cantada canción de vildad! Los paganos no tienen razón y los cristianos sí. De mí nunca vendrá un mal ejemplo. AOI

Oliveros, que ve el enorme número de enemigos, anima a los soldados a que luchan con valor. Un coro de francos responde que "vergüenza para quien hu-ye, todo el mundo luchará hasta la muerte" (vv. 1047-1048). Al mismo tiempo, aconseja a Roldán que haga sonar el cuerno, de manera que Carlos, avisado del peligro, pueda volver atrás y, juntos, dar batalla al enemigo, sin poner en peligro la vida de tantos valientes.

Es ésta una de las escenas centrales del poema, una de las que muestra cuáles son los valores contradictorios que están en juego y que desencadenan la inevitable tragedia. Porque Roldán se niega a hacerlo:

"Respunt Rollant: 'Jo fereie que fols!
En dulce France en perdreie mun los.
Sempres ferrai de Durendal granz colps;
Sanglant en ert li branz entresqua l'or.
Felun païen mar i vindrent as porz!
Jo vos plevis, tuz sunt jugez a mort". AOI
(vv. 1053-1058)

Responde Roldán: "¡Así haría como un loco! En Francia la dulce perdería mi llamada. Ahora daré grandes golpes con Durendal; el corte será rojo de sangre hasta el oro. Los felones paganos para su desgracia han venido a los puertos. Os lo juro, todos están condenados a muerte". AOI

Y repetirá, con variaciones, los mismos conceptos en las dos tiradas siguientes (t. LXXXIV-LXXXV). Hay algunos elementos que deben destacarse porque son fundamentales para entender los sistemas de valores que se enfrentan en el poema y que desencadenan el necesario drama.

Esto que defiende Roldán es el sentimiento de honor y valor personal, y tiene efectos en toda su estirpe. Ahora bien, es un tipo de comportamiento que se aviene más al solitario héroe de novela (o, en general, a un aristócrata ajetreteado en luchas personales) que a un caballero que participa de una dimensión bélica colectiva. Para salvar este tipo de posicionamiento en un contexto parecido, tendremos que esperar a que el protagonista se transforme en una especie de superhéroe casi invencible: tal será el Roldán del *Orlando furioso*. Las batallas se ganaban gracias a la extrema solidaridad y disciplina de las tropas, o se perdían cuando la iniciativa personal prevalecía sobre el sentido colectivo. Además, la práctica militar de la Edad Media (al contrario de la de la narrativa o de las modernas películas) evitaba, siempre que fuera posible, la batalla campal, aún más en condiciones de desigualdad numérica. Recordemos que Ganelón había dicho que Roldán, por egoísmo y orgullo, no cuidaría la vida de nadie: "Ne li chalt, sire, de quel mort nus muriuns" (v. 227).

Todo, en la realidad y en la ética militar, aconsejaba y casi obligaba a tomar la decisión que sugería Oliveros: llamar a Carlos para que viniera en ayuda. Aparentemente, en cambio, ciertos ideales de honor individualista, de proeza personal, que más tarde veremos canalizados e idealizados en las novelas, ya estaban penetrando en la sociedad. Parecería como si el poeta identificara estos valores con su celebración literaria, porque más de una vez Roldán dice: "Male cançun de nus chantét ne seit" (vv. 1014, 1466) [que no sea cantada de nosotros canción de vileza].

Es este contraste lo que genera la tragedia final. Porque, como declara el poeta y han comentado mucho los críticos:

"Rollant est proz e Oliver est sage;
Ambedui unt merveillus vassalage:
Puis què il sunt as chevals e as armes,
Ja pur murir n'eschiverunt bataille".
(vv. 1093-1096)

Roldán es valiente y Oliveros es sabio; ambos son de terrible valentía: cuando vayan a caballo y armados, no renunciarán a la batalla por miedo de morir.

Aquí radica el problema: los dos son valerosos, pero Roldán es sólo valiente y la sabiduría de Oliveros no puede prevalecer sobre el carisma y la autoridad de Roldán. Ya hemos visto que Walter (v. 105) y Beowulf (v. 279) eran valerosos y sabios a la vez. También en el *Tapiz de Bayeux*, en el momento de iniciarse la batalla de Hastings, vemos cómo Guillermo de Normandía incita a sus soldados (el texto está en una didascalia del bordado, precedente de los modernos bocadillos de los cómics), diciendo que "preparent se viriliter et sapienter ad prelium" [que se preparen en la batalla con valor y sabiduría]. El caballero que no poseyera las dos virtudes al mismo tiempo era un peligro para sí mismo y los demás. Y eso es Roldán, sin que Oliveros lo pueda impedir.

Entonces, el arzobispo Turpín, que se hace portavoz de la nueva ideología religiosa de la guerra justa y santa contra los enemigos de la cristiandad (la ideología que subyace en las cruzadas), incita a los combatientes:

"Seignurs baruns, Carles nus laissat ci;
Pur nostre rei devum nus ben murir.
Chrestientét aidez a sustenir!
Bataille avrez, vos en estes tuz fiz,
Kar a voz oilz veez les Sarrazins.
Clamez vos culpes, si preiez Deu mercit!
Asoldrai vos pur voz anmes guarir.
Se vos murez, esterez seinz martirs:
Sieges avrez el greignor pareis".
(vv. 1127-1135)

Señor barones, Carlos nos ha dejado aquí; por nuestro rey hemos de morir. ¡Ayudad a defender la cristiandad! Tendréis batalla, estad bien cierto de ello, porque con vuestros ojos veis a los Sarracenos. ¡Confesad vuestras culpas, pedid merced a Dios! Yo os absuelvo para salvar vuestras almas. Si morís, seréis santos mártires: un lugar tendréis en lo más alto del paraíso.

Vemos claramente la penetración de la ideología de las cruzadas, la radicalización de la lucha como lucha religiosa y no sólo (más laica) por la supremacía. En los años en que se escribe la *Canción de Roldán* hay una ideología bastante nueva que todavía no ha visto su primera gran realización práctica: la primera cruzada, los baños de sangre que siguieron y la extraordinaria conquista del Suelo Santo y de los grandes dominios de Ultramar. Es nueva y aún no está aceptada universalmente. El anónimo poeta parece que tenga algunas reservas, a pesar de no estar declaradamente en contra. No en balde es Turpín, el arzobispo guerrero, quien la pronuncia, y más adelante será Roldán (el sacrificado) el que, en los momentos más dramáticos del combate, cuando ya ve el fin cierto para todo el mundo, dice a los pocos supervivientes que todos serán mártires (v. 1922).

En el momento de empezar la batalla, Roldán nos es mostrado así: el "cors ad mult gent, le vis cler e riant" (v. 1159) [el cuerpo tiene muy noble, la cara luminosa y risueña]. Aquí estriba la fascinación por Roldán: en su belleza, en la seguridad en sí mismo, en su valor, en la alegre luminosidad que emana, prescindiendo de cualquier apreciación ética con respecto a su actuación.

La batalla empieza (totalmente fragmentada en duelos personales, más al estilo de la épica clásica que según el estilo de las batallas medievales, con la carga compacta de la caballería pesada), y nos trae ecos de la estética de la lucha, parecidos a los que hemos visto con anterioridad en el poema de Bertran de Born:

"La bataille est merveilluse e cumune". (vv. 1320)

"Ki lui veist l'un geter mort sur l'autre,
Li sanc tuz clers gesir par cele place!". (vv. 1341-1342)

La batalla es terrible y general.

Quien viera caer a un muerto encima de otro,
y la sangre clara esparcirse por el suelo.

El primer enfrentamiento acaba (t. XCIII-CXI) con una abrumadora victoria cristiana: de los cien mil sarracenos de la primera hornada sólo quedan vivos dos. Aun así, también los francos han sufrido graves pérdidas.

Los sarracenos son muchos y vuelven al ataque una segunda vez (t. CXII-CXIVa). Un momento de duda, al ver el enorme número de enemigos, es solucionado por Turpín, que vuelve a recordar a los francos que, cuando mueran, irán directamente al cielo (vv. 1475-1480). Pero ahora los francos, a pesar de luchar como valientes, devolver golpe tras golpe y ganar también el segundo encuentro, empiezan a sufrir numerosas pérdidas. Y los sarracenos vuelven a la carga una tercera vez (t. CXXIVb-CXLII) hasta que quedan tan sólo sesenta francos (t. CXXVI).

Al ver la masacre, Roldán cambia de idea y decide hacer sonar el Olifante para avisar a Carlomagno (vv. 1702-1703). Oliveros, que antes había solicitado la intervención del emperador, ahora responde a Roldán:

"Dist Oliver: 'Vergoigne sereit grant
E reprovez a trestuz voz parenz;
Iceste hunte dureit al lur vivant.
Quant je-l vos dis, n'en feïstes nïent;
Mais ne-l ferez par le men loëment.
Se vos cornez, n'ert mie hardement".
(vv. 1705-1710, y vv. 1015-1018)

Dijo Oliveros: "Sería gran vergüenza y deshonor para todos vuestros parientes; esta infamia tendrían para toda la vida. Cuando yo os lo dije, no me hicisteis caso; ahora no lo haréis con mi consentimiento. Si hacéis sonar el cuerno no es señal de valor.

Oliveros tiene razón: lo que antes era juicio y previsión hacia la soberbia confiada de Roldán, ahora sería cobardía; pedir ayuda cuando se está perdiendo sería como reprochar la falta de valor a los que han muerto (v. 1718) y declarar el miedo a morir de quien todavía está con vida. Roldán percibe en las palabras de Oliveros que está resentido y le pregunta por qué; y Oliveros –debemos creer que lo está porque los hechos le han dado trágicamente la razón y su amigo no le ha hecho caso– le contesta (aclarándonos otra vez, desde su punto de vista sabio, el sentido del comportamiento de Roldán):

"E il respont: 'Cumpainz, vos le feïstes,
Kar vasselage par sens nen est folie;
Mielz valt mesure que ne fait estultie.
Franceis sunt morz par vostre legerie";
(vv. 1722-1726)

Y le responde: "Compañero, vos lo habéis hecho, porque valor con juicio no es en absoluto locura; es mejor medida que estulticia. Los franceses han muerto por vuestra ligereza;

Oliveros define con absoluta claridad el comportamiento de Roldán. Aun así, la censura que le atribuye no disminuye el heroísmo de su comportamiento y la global valoración final del paladín.

Entonces, interviene Turpín para traer paz y una visión más equilibrada de los hechos: es verdad que hacer sonar el Olifante no los podrá salvar, pero al menos el emperador nos podrá vengar, y recogerá nuestros cuerpos, les dará sepultura y no los dejará como comida para lobos, jabalíes y perros. Roldán hace sonar el cuerno, Carlos está muy lejos, pero el llamamiento le llega y nos trae su ejército, permitiéndonos el cambio de campo. Tres veces hace sonar el Olifante Roldán, a quien estallan las sienes por el esfuerzo, y tres veces nos trasladamos al ejército de Carlos. Éste, que ya se lo temía, es el primero en escuchar el sonido del Olifante, y Ganelón siempre le responde o bien que se equivoca (t. CXXXII) o bien que Roldán es un irresponsable (t. CXXXIII). La tercera vez, Namó también oye el sonido y, entendiendo exactamente qué está pasando, incita a los francos a correr en ayuda de los suyos (t. CXXXIV). Con el ejército de Carlos en rapidísima marcha, esperando llegar a tiempo para salvar a Roldán, volvemos al campo de batalla.

Ahora el tiempo narrativo empieza a correr más lentamente. La angustia de los últimos momentos es tremenda, como el valor de los pocos francos que quedan vivos, "fieros como leones" (v. 1888). Oliveros muere en lenta y dramática agonía (t. CXLV-CXLIX).

Finalmente, sólo quedan vivos Roldán, Turpín y Gualter del Hum. Su resistencia es excepcional, tanto que los sarracenos casi no osan atacarles, a pesar de ser miles contra tres. Aun así Gualter muere (t. CLIII), y también Turpín (t. CLIX). Roldán se queda solo. Vuelve a hacer sonar el Olifante y volvemos a estar con Carlos, que, a pesar de espolear a los suyos, sabe que su sobrino se está muriendo (lo conocía, y sabía, al contrario de lo que pensaba Oliveros, que tan sólo haría sonar el cuerno en el momento de verse perdido). Suenan las trompetas de su ejército; los sarracenos las oyen y se asustan. Así que (cuatrocientos contra uno) refuerzan sus ataques contra Roldán para matarlo. El héroe lucha con tal valor, a pesar de ser herido de gravedad, que consigue hacer huir a todos.

Se ha quedado solo y corre por el campo, reúne a los paladines muertos y los llora; abraza a Oliveros y se desmaya, también a Turpín. Siente que está a punto de morir, invoca a Dios para sus amigos y para él al arcángel Gabriel. Intenta romper su espada Durendal, con la cual había conquistado para Carlos todo su vasto imperio, pero no puede. Se dirige, entonces, bajo un pino, mirando a España y al enemigo muerto: quiere que Carlos vea y diga a todo el mundo que ha fenecido como un valiente. Pide perdón a Dios. Mientras se está muriendo, descienden ángeles (v. 2374) y, en el momento en que se muere, lo llevan al Paraíso: "Morz est Rollant, Deus en ad l'anme es cels" (v. 2397) [Roldán ha muerto y Dios tiene su alma en los cielos].



Justo en este momento llega Carlos. La primera reacción es la de desesperarse por la muerte del sobrino y del resto. Todos lo acompañan y veinte mil se desmayan (t. CLXXVI). Después piensa en la venganza (t. CLXXVII) porque el ejército sarraceno (mejor dicho, lo que queda de él) no está lejos. Pero es tarde, el sol se está poniendo y no tendrían tiempo. Entonces el emperador pide a Dios que detenga el Sol y le dé, así, tiempo de vengarse. Un ángel (aquel "que le suele hablar", v. 2452) le dice que Dios lo ha escuchado y que vaya a tomar su venganza. Igual como le había pasado a Josué contra los amorreos (*Js* 10, 12-14), también para Carlos Dios repite el milagro. La victoria es completa y rapidísima (t. CLXXIX). Ahora se trata de enterrar a los muertos, volver a casa y castigar a Ganelón.

Es en este punto donde, en el texto del poema transmitido por el manuscrito de Oxford, encontramos la primera parte del episodio de Baligán, aquella en la que Marsil, devuelto a Zaragoza, pide ayuda al emir y éste llega a España (t. CLXXXIV-CCI). Como hemos dicho, es un añadido posterior, una modificación del texto de la canción (hablaremos después al respecto para captar su significado).

Después de la rápida victoria, y antes de la vuelta, todavía hay espacio para el entierro de los muertos y, sobre todo, para un largo llanto del emperador ante el cuerpo del sobrino:

"Ami Rollant, Deus metet t'anme en flors,
En pareís, entre les gloriús!
Cum en Espaigne venis mare seignur!
Jamais n'ert jurm que de tei n'aie dular.
Cum decarrat ma force e ma baldur!
N'en avrai ja ki sustienget m'onur;
Suz ciel ne quid aveir ami un sul;
Se jo ai parenz, n'en i ad nul si proz".
(vv. 2898-2905)
"[...]"
A grant dular tendrai puis mun reialme:
Jamais n'ert jur que ne plur ne n'en pleigne".

CCVIII

"Ami Rollant, prozdoem, juvente bele,
Cum jo serai a Eis, em ma chapele,
Vendrun li hume, demanderunt noveles;
Je-s lur dirrai, merveilluses e pesmes:
'Morz est mis nies, ki tant me fist cunquere'.
[...]"
(vv. 2914-2920)

Amigo Roldán, ¡que Dios ponga tu alma
entre las flores, en el paraíso, entre los
gloriosos! ¡Con qué mal señor viniste a
España! Nunca habrá día que no pruebe
dolor por ti. ¡Cómo decaerán mi fuerza y
mi arrojo! Ya no tendré quien defienda mi
honor; bajo el cielo no creo tener ni un
solo amigo; si yo tengo parientes, no hay
uno solo tan valeroso.
Con gran dolor desde ahora reinaré mi
reino; no habrá día que no lllore ni me la-
mente.

CCVIII

Amigo Roldán, hombre valiente, bello jo-
ven, cuando yo esté en Aix en mi capilla,
los hombres vendrán, pedirán noticias;
yo se las daré, terribles y pésimas: "Mi so-
brino ha muerto, que tanto me había he-
cho conquistar".

Carlomagno se ha quedado solo y, aparentemente, sin un heredero, lo que sería un problema estrictamente dinástico (tan sólo más adelante se mencionará a Luis, cuando Carlos intenta prometerlo a Alda, la amiga de Roldán, a cambio del paladín muerto, vv. 3713-3716). También se ha quedado sin nadie que le defienda, quien satisfaga su ansia de dominio, y sin una razón a su vida de desdicha. Martirio y cumplimiento de la voluntad divina no son suficientes. En una época de cristianismo imperante (y consideradas las afirmaciones de Turpín y Roldán que hemos visto) podría parecer extraño.

Eso proviene del contraste entre una dimensión del destino (que comporta la necesaria muerte del guerrero) típica de los germanos y los nuevos valores cristianos que todavía no han penetrado tan a fondo como para modificar la espiritualidad de los caballeros.

La muerte siempre aporta dolor; sin embargo, en la ética germánica, el hecho de que sea inevitable y esté predestinada (además de ser la única muerte digna para un guerrero) ayuda a aceptarla, también gracias a la concepción de la vida ultraterrenal, porque todos los guerreros valientes se volverán a encontrar al lado de sus divinidades a la espera de la lucha final con el mal y el caos. En la *Canción de Roldán*, en cambio, no hay catarsis, porque el martirio todavía no tiene un valor suficiente por sí mismo y no posee el poder emocional y racional del destino. La religión es, al fin y al cabo, algo que se queda en la superficie, no está interiorizada; su auténtica función es la de diferenciar a los francos, que se encuentran en la justicia, de los paganos sarracenos, que están en el error. De hecho, hemos visto que los comportamientos y los valores son los mismos, tanto para los cristianos como para los musulmanes.

Para la mayor parte de la aristocracia de finales del siglo XI, la religión es, ciertamente, una parte fundamental de la vida, como queda demostrado por la amplia acogida de la primera cruzada entre la pequeña nobleza. Sin embargo, la concepción que tienen los caballeros es todavía muy diferente a la de la Iglesia. Ésta se encuentra apenas al principio de su obra de cristianización de la ética de la nobleza y de la caballería. Estos aristócratas, todavía cristianos de forma no ortodoxa, ya hace siglos que no son germanos y paganos, y han perdido el sentimiento íntimo del destino. El martirio, de esta manera, es una consolación celeste por una tragedia totalmente terrenal, como muestran las palabras del emperador. Una vez desaparecida la concepción del destino, la cual las habría unido, las dos esferas de la vida (la terrenal con la ultraterrenal, siempre dentro de una óptica guerrera) se quedan sin relación alguna entre sí.

Como se ha visto, hay una tentativa de ver el drama caballeresco como un drama sagrado: Roldán muestra algún paralelismo con Jesucristo y Carlomagno se beneficia del milagro de detener el Sol como en el Antiguo Testamento. Pero la muerte de Roldán no aporta ninguna auténtica salvación a los demás, porque es un acto de egoísta presunción y no un sacrificio voluntariamente buscado. Finalmente aportará la paz, y por eso era necesario, pese a que en un primer momento tal cosa no se perciba. Al contrario, sólo se evidencia la situación de debilidad del imperio sin su mayor defensor. El milagro es el de un Dios guerrero, el único posible para una aristocracia militar. En la canción y en muchas versiones en vulgar de la Biblia o en las crónicas, así como en las palabras de los reyes y nobles, encontramos al Dios guía de ejércitos y vencedor sobre los enemigos de su pueblo. Es el Dios del Antiguo Testamento quien está presente, no el Cristo profeta de la paz y del perdón.

Las razones de la tragedia, pues, son exclusivamente humanas y, por eso mismo, insoportables. Al principio todo es por una suprema voluntad incomprensible y se desarrolla, como se ha podido ver, no por un voluntario comportamiento altamente ético, sino por errores y contrastes sociales.

Roldán es excesivo, denodado, impulsivo, egoísta y orgulloso hasta la locura. Su juvenil ideal de honor y heroísmo no es mitigado por la conciencia de las necesidades del grupo y del país. Roldán señala la emergencia de un comportamiento individual en la aventura y en la guerra cuando los hombres, sin embargo, están todavía estrechamente vinculados al grupo al que pertenecen. Tan sólo en el momento en que la aceptación de los valores y de la importancia del individuo sean claramente establecidos, más tarde en el curso del siglo XII, el heroísmo ya no será trágico. El autor de la *Canción de Roldán* razona con medios literarios nuevos y sobre problemáticas inéditas sirviéndose de categorías mentales que se revelarán pronto superadas.

El poeta de la canción (muy posiblemente un hombre de religión) no se encuentra en condiciones de exaltar la guerra como los poetas germánicos que hemos visto antes o como un trovador belicoso como era Bertran de Born. No tiene ninguna capacidad de proporcionar una solución positiva a la violencia, tan sólo puede contemplar la grandeza y nobleza de la lucha. Acepta la situación como la única posible: vive la fascinación por la guerra y el heroísmo, y no conoce ninguna conclusión diferente de la trágica. Ya hemos visto algunos versos y hay otros todavía más explícitos:

"La bataille est aduree endementres.
Franc e paien merveilus colps i rendent,
Fierent li un, li altre se defendent.
Tant hanste i ad e fraite e sanglente,
Tant gunfanun rumpu e tant'enseigne!
Tant bon Franceis i perdent lor juvente!
Ne reverrunt lor meres ne lor femmes,
Ne cels de France ki as porz les atendent. AOI
Karles li magnes en pluret, si-s demente.
De ço qui calt? N'en avrunt sucurance".
(vv. 1396-1405)

Mientras tanto la batalla se ha fortalecido.
Francos y paganos se dan golpes terribles,
unos atacan, otros se defienden. ¡Hay tantas
lanzas rotas y ensangrentadas, tantos gonfalones
y enseñas despedazados! ¡Tantos buenos
franceses pierden su juventud! No volverán a
ver ni a las madres ni a las mujeres, ni aquellos
de Francia que les esperan en los puertos. AOI
Carlos el Grande llora y se desespera. ¿Esto de
qué sirve? No recibirán socorro.

En el fondo el poeta es como Dios, que acoge a Roldán en el Paraíso: más como recompensa por su juvenil fascinación (la *juvente bele*) que como respuesta a la justicia cristiana.

Después de la inserción de la segunda parte del episodio de Baligán (t. CC-XIII-CCLXVI), nos hallamos con el final del poema: tras la venganza sobre los sarracenos que han matado a Roldán, ahora se trata de castigar al traidor Ganelón. El emperador, ante la asamblea de sus barones, lo acusa de traición a cambio de dinero (vv. 3750-3756), en un claro paralelo con Judas, quien traicionó a Cristo por treinta monedas. Ganelón admite haber procurado la muerte del paladín, pero niega la traición. Había querido vengarse por lo que le había hecho Roldán, y lo había declarado ante Carlomagno y todos los su-

yos: "Vengét me'n sui, mais n'i ad traisun" (v. 3778) [Me he vengado, pero no hay traición], mostrando así una concepción en la que la fidelidad debida a la familia y al individuo es más importante de la debida al colectivo.

Los barones reunidos piden al emperador que perdone a Ganelón: Roldán ha muerto y no volvería en vida si muriera Ganelón. Y si le perdona, éste le servirá fielmente (t. CCLXXIV-CCLXXV). Es evidente cómo parte de la nobleza comparte las razones de Ganelón y, quizás, tampoco estimaba mucho a Roldán. Lo que quieren es cerrar la fractura que se ha abierto en el interior del consejo de los francos, ahora que Roldán ha muerto y ya no hay razones para el enfrentamiento.

Carlomagno, sin embargo, responde que son todos unos cobardes (v. 3814). Aun así, como siempre, se muestra impotente y se limita a agachar la cabeza en señal de dolor al ver que todo el mundo lo abandona.

Tan sólo un noble, Terrín, hermano de Godofredo, conde de Anjou, se rebela y declara la culpabilidad de Ganelón, que debe ser colgado en la horca. Entonces, un pariente de Ganelón, Pinabel, decide defender la honorabilidad de aquél mediante un duelo. El combate es encarnizado y con fases alternas. Finalmente, Terrín gana, lo que significa la sentencia de muerte para todos los parientes de Ganelón, que se habían ofrecido como rehenes, y, evidentemente, del traidor, que es atado a cuatro caballos y descuartizado.

"Guenes est mort cume fel recreant.
Hom ki traïst altre nen est dreiz qu'il s'en vant".
(vv. 3973-3974)

Ganelón ha muerto como un probado cobarde. El que traiciona a otro, no hay derecho de que se glorifique de ello.

Con esta sentencia se acaba la canción. Porque las dos últimas tiradas (t. CCLXXXIX-CCXC) forman parte del añadido del poeta responsable del episodio de Baligán. Esto comporta que, con razonables probabilidades, el famoso último verso del poema, "Ci falt la geste que Tuoldus declinet" (v. 4002) [Aquí acaba la gesta que Tuoldo ha narrado], no se refiere al poeta primitivo de la canción sino a su continuador. Cualquiera que sea la interpretación que deba darse al verbo "**declinar**" y la individuación de un posible **Tuoldo** histórico, para el cual han sido propuestos diferentes candidatos, no sería el ideólogo del poema.

Hacia el año 1090, la fecha por lo común aceptada para la composición de la *Canción de Roldán*, la idea de la guerra santa contra el islam ya se había empezado a formar. De la radicalización del conflicto como religioso son prueba los versos citados más arriba, donde se dice que los cristianos tienen razón y los sarracenos yerran. Asimismo, todavía no es un conflicto global. Tal cosa se hace evidente mediante dos elementos: en primer lugar, la rapidez de la venganza de Carlos sobre el ejército que había matado a la retaguardia y Roldán; en segundo lugar, la misma localización en España (aunque se hará tradicional), ya que es en la Península Ibérica donde se vio, antes de la primera cru-

zada, en los años 1096-99, la renovación de la lucha armada contra el islam, con la efímera conquista de Balaguer (1064-65), la conquista de Toledo (1085), las primeras empresas de Rodrigo Díaz, el Cid, o la derrota de Zalaca (1086), donde Alfonso VI de Castilla fue derrotado por los almorávides que acababan de entrar en la península.

Se percibe como el tema central de la canción, en el fondo, no es el de la lucha con el islam, sino el de la nueva dimensión de la caballería y del valor dentro de un panorama totalmente francés de falta de autoridad real fuerte. Lo que se contraponen son diferentes visiones de la vida, de la guerra, del poder y de los valores aristocráticos. Su tema central, como marcan los que podrían ser los versos finales de la canción, es la traición y su castigo, en el marco de unas relaciones entre individuo, grupo familiar y colectividad que todavía no se han definido con claridad.

El episodio de Baligán modifica totalmente este planteamiento, ya que ofrece una confrontación global entre islam y cristianismo que, como acabamos de decir, en un primer momento era ajena a los propósitos originales de la canción, y lo sitúa en su centro. Este hecho nos lleva a una datación posterior (posiblemente poco tiempo) a la primera cruzada, cuyo éxito, con las amplias conquistas y la creación de reinos cristianos en Oriente Próximo (lo que en la Edad Media se conocerá como Ultramar) tenía que hacer creer en una solución rápida y favorable de un conflicto que había pasado, en pocos años, de ser visto como una lucha entre poderes por el dominio en áreas concretas del mundo occidental (la Península Ibérica y la Anatólica) a ser presentado como un conflicto entre dos religiones. Volvamos, pues, atrás y veamos en qué consiste este episodio y cómo modifica el significado de la canción.

A pesar de algunas incongruencias, el episodio está insertado en el cuerpo de la canción con cierta habilidad. Después de la venganza sobre los sarracenos, y antes de volver a Roncesvalles para llorar y enterrar a los muertos, Carlomagno, cansado, se duerme (t. CLXXXIII). El episodio empieza con otro sueño del emperador, especular al anterior, en que le es anunciada la próxima batalla con Baligán (t. CLXXXIV) y el juicio de Aix contra Ganelón (t. CLXXXV). Después, se pasa a Zaragoza, donde ha huido Marsil y donde nos encontramos con él, herido de muerte, y su esposa Bramimonda, que reniegan de sus dioses (Apolín, Tervagán y Mahoma), que no les han protegido (t. CLXXXVI-CLXXXVII). A continuación, el poeta nos informa de que Marsil, ya el primer año de la invasión de Carlomagno, había pedido la ayuda de Baligán, emir de Babilonia (t. CLXXXVIII), hecho sobre el que no sabíamos nada.

El emir es un claro paralelo de Carlos, tanto por el dominio sobre un enorme imperio como por la edad, ya que nos dice que era más viejo que Virgilio y Homero, detalle de comparación clásica que apunta a cuáles son sus modelos literarios, al menos ideales (vv. 2615-2616). El inmenso ejército, por fin, llega

navegando hasta Zaragoza (t. CXC; aun así Marsil, que está en la misma ciudad, no se da cuenta y Baligán le tiene que enviar mensajeros). Allí, el emir es informado de lo que ha ocurrido (t. CXCVIII) y se establecen los planes de batalla con el fin de derrotar a Carlomagno y liberar a toda España (t. CCI).

Llegados a este punto, volvemos al poema primitivo, con la escena del lamento del emperador sobre los muertos y el inicio del viaje de regreso, cuando vuelve a ser insertado el episodio de Baligán con Carlomagno, también cerca de Zaragoza, porque ha vuelto atrás, avisado de la llegada del enemigo que lo desafía en la batalla (t. CCXIII).

Ahora el poeta, a imitación de la epopeya clásica, nos presenta dos largos catálogos de ejércitos, primero el de los francos (t. CCXVI-CCXIV) y después el de los sarracenos (t. CCXXIX-CCXXXIII). La batalla empieza en un escenario total e intencionadamente diferente del anterior: allí, entre altas montañas y profundos valles, aquí en "una explanada" (v. 3305), donde no hay "ni colina, ni valle, ni monte, ni selva o bosque" (vv. 3291-3293).

La batalla, esta vez, sigue más el desarrollo de una batalla normal para la época, ya que primero se da el ataque de las caballerías armadas de lanzas y, sólo cuando los frentes se han roto, se pasa a la lucha con las espadas; también es más coral la descripción con menos combates singulares. Sobre todo es importante, por el cambio que representa, la activa y directa intervención del emperador; antes muy pasivo y ahora luchando en primera línea, hasta que es él quien mata a Baligán, determinando así la final derrota de los sarracenos.

El elemento de confrontación religiosa está mucho más marcado que en la otra parte del poema. Por una parte, vemos muchas más invocaciones de los sarracenos a sus dioses, con la constatación de que los han abandonado. Baligán, cuando ve caerse el estandarte de Mahoma y que el enemigo pisa, entonces "comienza a comprender que él yerra y Carlomagno tiene razón" (vv. 3352-3353). Por la otra, también es más directa la intervención de Dios en la batalla. Antes había ayudado a los francos a ganar a lo que quedaba del ejército de Marsil deteniendo el Sol un rato; ahora muestra explícitamente su voluntad: "Païen s'en fuint, cum Damnesdeus le voelt" (v. 3625) [Los paganos huyen, ya que Dios lo quiere].

Una vez concluida la batalla con la absoluta victoria cristiana, y cuando Carlos ha podido entrar en Zaragoza finalmente conquistada y totalmente cristianizada, empieza la vuelta hacia casa. Vemos como las etapas del itinerario (las iglesias de San Severín de Burdeos y San Román de Blaya) coinciden con etapas del camino de Santiago de Galicia, donde la tradición quería que hubiera reliquias vinculadas a la canción; en Burdeos se enseñaba el Olifante, en Blaya las tumbas de Oliveros y Turpín.

Como ya hemos dicho, después del juicio de Ganelón, el poeta del episodio de Baligán todavía añade dos tiradas. En la primera (t. CCLXXXIX) se trata de la conversión al cristianismo de la reina Bramimonda, la única que ya no se había convertido en Zaragoza, y que recibe el nombre de Juliana (se propone que en relación con el santuario de Santa Juliana de Brioude). He aquí una escena que merece ser citada entera:

"Quant l'emperere ad faite sa justise
E esclargiee est la sue grant ire,
En Bramimunde ad chrestientét mise.
Passet li jurz, la nuit est aserie;
Culcez s'est li reis en sa cambre voltice.
Seint Gabriél de part Deu li vint dire:
'Carles, sumun les oz de tun empire!
Par force iras en la tere de Bire,
Reis Vivien si succuras en Imphe,
A la citét que paien unt asise:
Li chrestien te reclieiment e criént'.
Li emperere n'i volsist aler mie:
'Deus!' dist li reis, 'si penuse est ma vie!
Pluret des oilz, sa barbe blanche tiret.
Ci falt la geste que Tuoldus declinet".
(vv. 3988-4002)

Cuando el emperador ha hecho justicia y calmado su gran ira, ha hecho cristiana a Bramimonda. El día pasa, la noche se hace negra; el rey yace en su habitación con el techo abovedado. De parte de Dios, san Gabriel le viene a decir: "¡Carlos, convoca las huestes de tu imperio! A la fuerza irás a la tierra de Bira, socorrerás al rey Vivien en Infa, en la ciudad que han asediado los paganos: los cristianos te reclaman y llaman". El emperador no quería ir allí: "¡Dios!" dijo el rey, "¡qué penosa que es mi vida!". Sus ojos lloran, se tira de su barba blanca. Aquí acaba la gesta que Tuoldus ha narrado.

La canción acaba, así, con el bicentenario Carlos, que, después haber llorado la muerte de Roldán y devuelto la paz, es nuevamente llamado por Dios para que ayude a un príncipe cristiano que se encuentra en peligro. Carlos está mermado por la edad y dolorido por la soledad, por eso se queja de que su vida es tan penosa. Todos los jóvenes han muerto y los viejos continúan teniendo la carga del orden del mundo.

La situación de la cristiandad ha cambiado, en parte, con respecto a la que tenía delante el primer poeta, ya que en el exterior ahora la guerra con los sarracenos se ha transformado en un enfrentamiento general entre el Oriente musulmán y el Occidente cristiano. Este último, con la euforia de los primeros éxitos, parece convencido de poder triunfar. En el interior, se ha cambiado ligeramente, ya que el segundo poeta nos muestra a un rey más partícipe y decisivo (quizás pensaba en el autoritario Enrique I de Inglaterra). Aun así, el problema ético planteado al principio está todavía vigente, y el segundo poeta acaba genialmente con el emperador cansado, desamparado y todavía responsable de todo, sin poder confiar en la juventud.

La modificación operada por parte del segundo poeta sobre la primitiva *Canción de Roldán* es tan sólo la primera de una larguísima lista de transformaciones de las principales figuras de la gesta. Las primeras en seguir serán todavía en francés y directamente sobre la misma canción, ya que otros manuscritos que nos la transmiten, además del más antiguo de Oxford, van añadiendo episodios y la van amplificando hasta doblar el número de versos. Más adelante, todas las lenguas europeas (al menos hasta el siglo XVI) seguirán narrando las aventuras de Roldán, Carlomagno y los paladines de Francia, y cada poeta seguirá su inspiración, transformando y variando caracteres y aventuras, hasta el punto de que los protagonistas principales de la canción (y otros con ella relacionados) entrarán en el folclore y en las tradiciones populares, especialmente fuertes y vivas en Italia hasta principios del siglo XX.

El poeta de la *Canción de Roldán* había desafiado las posibilidades de la joven literatura en vulgar para crear un nuevo estilo sublime (como el de la épica clásica), y sus resultados fueron tan altos y personales que no ejerció ninguna influencia profunda en las obras posteriores. A pesar de que no hay poeta en francés que no cite la canción hasta pasada la mitad del siglo XII, nadie la imitó o siguió. La *Canción de Roldán* se erige como un solitario *unicum* en la literatura francesa. Su autor fue el primero, desde hacía siglos en la Romania, en contemplar y exaltar el heroísmo, a pesar de ser destinado a la tragedia. Y lo hizo con un orgullo profundo, como demostración de una nueva forma de ética e incluso vida literaria, que se expresa por medio de la dimensión pública y el canto. Porque, no hay que olvidarlo, las canciones de gesta eran cantadas como si fueran una proclama colectiva, y no disfrutadas en la soñadora intimidad de la lectura personal o de un restringido número de personas.

El poeta (al que por comodidad podemos seguir llamando Turolfo) eterniza, con la música y los versos, la maravilla por el valor juvenil, también si es sin futuro o catarsis. Los puntos centrales de su poema son la muerte fuera del tiempo de Roldán (apreciada en su heroica belleza, a pesar de que resulta incomprensible), la desesperada soledad de Carlos y las contradicciones de una aristocracia que se exalta con el nuevo, aunque autodestructivo, heroísmo. Una aristocracia cansada que no sabe todavía cómo pasar las riendas de un mundo que empieza a escapársele de las manos.

Lectura complementaria

Ved, en el caso italiano, la recepción del mito de Roldán:

Anna Imelde Galletti; Roberto Rueda (eds.) (1987). *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingio in Italia*. Padua: Centro Etnografico Ferrarese.

7. Interludio: la vida de un santo

Quizás la *Canción de Roldán* fue la primera canción de gesta en ser escrita, quizás no. El hecho es que tuvo un éxito enorme e inmediato. Además, nos proporciona las primeras muestras de una sociedad literaria en vulgar en el norte de Francia. De hecho, en el transcurso de pocos años, se dio en Normandía un debate ideológico y literario, tal como nos muestran la *Vida de san Alexis* y la *Canción de Guillermo*.

No hablaremos mucho de la *Vida*, porque lo que interesa ahora es la literatura laica heroica. Asimismo, las informaciones que puede proporcionar son valiosas para entender mejor la evolución ideológica de la caballería, especialmente en Normandía, y también en sus relaciones con la Iglesia: en suma, para trazar un dibujo más preciso y matizado de la sociedad literaria y de los problemas sociales del norte de Francia a finales del siglo XI. La leyenda de san Alexis tuvo una gran difusión, tanto en latín como en todas las lenguas vulgares, desde el siglo XI hasta tiempos modernos. Parte de su éxito se debe al hecho de que iba dirigida a un público laico y, en buena medida, aristocrático.

Lecturas recomendadas

Ved: http://fr.wikipedia.org/wiki/Vie_de_saint_Alexis.

Stefano M. Cingolani (1994). "I tre più antichi poemetti su Sant'Alessio, ovvero: le metamorfosi di un santo circondato di cavalieri". *Hagiographica* (núm. 1, págs. 181-205).

San Alexis

Alexis era hijo de un noble romano y aceptó el matrimonio que le imponía su padre. Sin embargo, el mismo día de la boda huyó para dedicarse a una vida de religión y pobreza. Llegado a la ciudad de Edesa, en Siria, después de repartir todo su dinero entre los pobres, se convierte en mendigo durante diecisiete años. Pasado este tiempo vuelve a Roma, donde está diecisiete años más de incógnito en la casa paterna, oculto bajo una escalera (lugar que todavía se enseña en la iglesia de San Alexis de Roma, en el Aventino). Cuando muere, su cuerpo es encontrado junto con un pergamino en el que se cuenta su vida.

La *Vida de san Alexis* fue escrita hacia el 1090, posiblemente en la abadía normanda de Le Bec, y es la respuesta monástica a la *Canción de Roldán*, tal como nos muestran las seguras relaciones textuales entre los dos poemas.

Alexis es la extrema solución a los problemas terrenales, familiares y sociales. Él es el héroe que soluciona el complejo dilema de las relaciones entre el hombre y sus compromisos, abandonando todo aquello que puede limitar el radio de su acción personal: en el momento de las bodas deja esposa y familia y se dedica a la vida eremítica, dependiendo de la caridad de los demás. Finalmente, seguirá en esta opción radical volviendo a casa, donde vivirá años de la caridad de sus parientes sin revelar su identidad hasta el momento de su muerte. Como preludeo al caballero artúrico, él es el héroe solitario cuya búsqueda acaba en Dios. Sin embargo, el valor de un hombre, para el anónimo poeta, no

se mide en un campo de batalla sino en la vida cotidiana (o podríamos decir que es ésta la que se transforma en un campo de batalla, donde el enemigo es el hombre mismo y su afección por el mundo terrenal).

La característica principal del santo, que lo une más a Roldán que a Perceval o a Lancelot, es que en él no hay ninguna evolución personal. Alexis, igual que Roldán, es lo que es desde el comienzo. No necesita progresar, tan sólo tiene que demostrar su valor en el momento adecuado. Él, héroe en busca de la ciudad de Dios, en un contraste extremo con su religiosa familia, actúa en una dimensión histórica pautada por la historia sagrada, donde no encuentra espacio entre los hombres de este mundo, al cual renuncia hasta en sus aspectos más íntimos y básicos. El amor a Dios es superior al amor a la familia y la esposa.

Desgraciadamente, no sabemos cuál fue el éxito de este modelo heroico monástico dirigido, en un primer momento, a los laicos. Podemos suponer que limitado. Con todo, la *Vida* es muy importante por varias razones. La Iglesia, por primera vez, acepta medirse con el mundo laico en el mismo y nuevo nivel de la literatura en vulgar. Esta respuesta surge del centro mismo de la Iglesia normanda, Le Bec, una abadía estrechamente vinculada a las más importantes familias del ducado de Normandía. Así pues, la composición de la *Vida* se tiene que interpretar como una operación ideológica de alto nivel con un destinatario claramente determinado. Indirectamente nos muestra las impresionantes cualidades, el éxito y la representatividad de la *Canción de Roldán*. Finalmente, en contraste con la más antigua hagiografía en vulgar, la *Vida* está caracterizada por una fuerte intención de erigirse en modelo literario y muestra, en consecuencia, cómo en la Normandía del último cuarto del siglo XI el estilo, la retórica y la métrica de la literatura en vulgar estaban en el centro de un vivaz debate.

El anónimo poeta de la *Vida* intentó, con resultados que perduraron, definir un estilo sublime religioso inspirado en un uso sobrio y calculado del estilo formulario. Al mismo tiempo, es una muestra de un modelo fuertemente anclado en influencias latinas por la utilización de la estrofa de cinco versos (una imitación del poeta latino Aurelio Prudencio) en oposición a la tirada de la *Canción de Roldán* y, en general, de la épica y de otras obras hagiográficas.

8. La *Canción de Guillermo*

La tercera voz de este diálogo, la más profundamente crítica y la menos afortunada en su influencia, es la de la primitiva versión de la *Canción de Guillermo*.

Contenida en un único manuscrito anglonormando del siglo XIII (Londres, British Library, Add. 38663), presenta un texto muy incorrecto y claramente dividido en dos partes. La primera parte (vv. 1-1980) corresponde a la canción más antigua (finales del siglo XI-principios del siglo XII), en la que se habla de las batallas que Viviano, su joven hermano Guy y su primo Gerardo, sobrinos de Guillermo, conde de Tolosa, junto con Giscard, sobrino de Guiburc, esposa de Guillermo, libran en Larchamp contra un enorme ejército sarraceno; finalmente, Guillermo llega en ayuda y acaba ganando la batalla. La segunda parte (vv. 1981-3553) es muy posterior y está mal conjuntada con la primera. En este caso, adquiriendo ya un tono cómico, Guillermo ahora es ayudado por el gigante Rainoart, un sarraceno convertido en protagonista también de otras canciones.

Igual que en el *Roldán*, también la primitiva *Canción de Guillermo* fue modificada ya en el manuscrito que nos la transmite y rehecha totalmente en otros poemas. Un hecho bastante conocido y seguramente establecido es que el anónimo poeta del *Guillermo* conociera el *Roldán*. Lo que queda por poner en claro es el uso que hizo de este conocimiento y captar el significado de la canción.

En cuanto a la tipología y las funciones, tres de los personajes del *Guillermo* tienen la misma que tres personajes del *Roldán*: el traidor Tebaldo se contrapone a Ganelón, Guillermo está en relación con Carlomagno, y el mártir Viviano es el paralelo de Roldán. Pero hay uno más en el *Guillermo* muy característico: Guiburc, la esposa de Guillermo. Por otra parte, superando estos paralelos superficiales (que muestran por dónde van las relaciones entre las dos canciones), la realidad de la narración es absolutamente diferente.

La hipótesis narrativa del poeta del *Guillermo* está fundada en una comparación literaria e ideológica con el *Roldán*: se narra una guerra que no tiene ninguna razón para ser idealizada y en la que Dios no opera al lado de los hombres, porque sus soluciones no son eficaces para mitigar el dolor causado por la muerte de los jóvenes; ¿qué queda del mundo heroico creado por la *Canción de Roldán*? A lo largo del poema, el poeta intenta responder a esta angustiante pregunta.

Lectura recomendada

Con respecto al ciclo de Guillermo, cabe citar:

Jean Frappier (1955). *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, I. La Chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien*. París: SEDES.

Lecturas recomendadas

Citemos la edición de Jeanne Wathelet (1975), BFPPhL de Liège, París, que intenta una reconstrucción del original; existe también la conservativa de Duncan McMillan (1949-50), SATF, París, y la de François Suard (1991), Garnier, París, con traducción francesa. En castellano está la traducción de Joaquín Rubio Tovar, *Cantar de Guillermo* (1997). Madrid: Gredos. No hay ningún texto ni traducción en línea.

El grupo del rey sarraceno llega a Gerona y el conde Tebaldo enseguida es avisado. La geografía del poema es muy poco consecuente (a pesar de que se haya insistido mucho sobre la presencia del conde Guillermo en Barcelona) y a menudo de contradictoria definición. Nos limitaremos a dar los nombres presentes en el texto sin comentarios; podría también ser el río Garona en Francia. Viviano, sobrino de Guillermo, sugiere llamar a su tío para que venga en su ayuda: pero Esturmio, sobrino de Tebaldo, no está de acuerdo porque, dice, si viniera con sólo cuatro o cinco caballeros se llevaría todo el mérito (vv. 60-66). Tebaldo, que está ebrio, decide enfrentarse a los sarracenos sin ninguna ayuda. Mientras él sigue bebiendo, Viviano se va a dormir.

A la mañana siguiente, al despertarse, ven la tierra completamente cubierta de musulmanes (t. IX). Tebaldo, que ahora está sobrio, se asusta y pregunta si han pedido la ayuda de Guillermo. A la respuesta de que no, y que ya es tarde, no tiene más remedio que armarse y dirigirse al combate. Una vez examinada la situación más de cerca, Viviano le aconseja hacerse fuertes y pedir ayuda a los amigos y a Guillermo (t. XIV). Finalmente, es el propio Tebaldo quien sube a una colina para comprobar el número de enemigos. Al verlos se asusta (v. 189), baja y dice a los suyos:

"Cuntre un des noz i ad bien des lur mil!
Ki or ne fuit, tost i puet mort gisir.
Alum nus ent pur noz vies garir!".
(vv. 193-195)

¡Contra uno de nosotros hay miles de ellos!
Quien ahora no huye, pronto puede yacer
muerto. Vámonos para salvar nuestras vidas.

Sin embargo, Viviano se niega porque los dos ejércitos ya se han visto y, a causa de la fuga, toda la cristiandad sería envilecida (v. 205). Y sigue aconsejando, una y otra vez, llamar al conde Guillermo. Son sólo Tebaldo y Esturmio quienes, después de haber roto el estandarte para que no les reconozcan, acaban huyendo (t. XXIII). Sublimidad y tragedia, en la *Canción de Guillermo*, no se obtienen mediante un heroísmo idealizado y triunfante, sino por medio de desesperación y dolor reales.

También la traición pierde su grandeza para convertirse, como siempre deriva tal cosa, en la más profunda degradación del ser humano. Tebaldo no tiene nada de la nobleza de Ganelón. Es un borracho y un cobarde que desaparece de manera ignominiosa, después de haber topado con los cadáveres de algunos ahorcados y haberse ensuciado con sus propios excrementos (t. XXVIIIb).

La desesperación entra en el ejército cristiano, ahora que han perdido a su conde y no tienen un "pendón al que volver" (v. 286); por eso Viviano ordena que todo el mundo se vaya (unos pocos cobardes lo harán); él no puede, porque ha jurado no retirarse nunca ante el enemigo (vv. 292-293).

Prestemos atención a Viviano: él es tan valiente como Roldán y, además, da sabios consejos a Tebaldo. Su deber es el de combatir, no el de tomar decisiones, y la tragedia social que le espera no surge del ilógico poder otorgado a un joven y a un guerrero (Roldán) como en el *Cantar de Roldán*, sino de la ebria locura del hombre anciano nombrado para gobernar, Tebaldo. En este mundo, tan sólo la sabiduría o la picardía de la edad madura pueden encontrar una vía para salvarse, así que los jóvenes guerreros están destinados a morir, tal como lo están Viviano y Gerardo. La guerra es la guerra, y en ella no hay nada maravilloso; el heroísmo es un fin en sí mismo, más aun cuando no hay un Dios que lleve al héroe moribundo al Paraíso:

"Viviens, sire, quel ferums nus pur Deu?
–De la bataille, ne vus apprendrai el.
Bien les veintruns, solunc la merci Deu!
E cil responent: 'Il nus ad obliez!'
(vv. 571-574)

"Vivién, señor, por Dios, ¿qué haremos?
–De la batalla no os llevaré nada más.
¡Bien los ganaremos, por la voluntad de Dios!
Y aquellos responden: "¡Él nos ha olvidado!".

El joven héroe se encuentra solo consigo mismo y con la muerte, no hay nada grande o estéticamente admirable en ello; no hay más que un hombre seguro de un fin horrible:

"Tels set cenx homes i trovent de lur terre:
Entre lur piez trainant lur bowele,
Par mi lur buches issent fors lur cerveless,
De lur escuz décourent desur l'herbe.
Trubles les vis e palles les meisseles,
Turnez les oilz qui lur sistrent es testes.
Gient e crient qui les almes i perdent.
Quant il les veient, volentiers les apelent:
'Seignur barun, que purrad de vus estre?
N'avrez mes mirie pur nul home de terre!'
(vv. 529-538)

Encuentran a setecientos hombres de su tierra: entre los pies arrastran sus intestinos, de la boca les sale el cerebro, sus escudos cubren los campos. Turbada la cara y pálidas las mejillas, torcidos los ojos. Gimen y gritan que pierden las almas. Cuando los ven, inmediatamente se dirigen a ellos: "Señor barón, ¿qué será de vos? ¡Ya ningún hombre os hará más daño!".

"Dunc se redresce si cum hardiz senglers
Si traist s'espee del senestre costé.
Dunc se defent Viviens cume ber.
Il le demeinent cum chien funt fort sengler.
L'eve fu salse qu'out beu de la mer,
Fors est issue ne pot el cors durer
Salt li ariere de la boche e del nes,
Grant fu l'anguisse, li oil li sunt troblé,
Dunc ne sout veie tenir ne esgarder".
(vv. 860-868)

Entonces se dirige como un bravo jabalí y saca la espada de su lado izquierdo. Entonces Vivién se defiende como un valiente. Ellos le combaten como los perros a un fuerte jabalí. El agua que ha bebido del mar era salada, la saca porque el cuerpo no la puede aguantar, le sale de la boca y de la nariz; grande fue la angustia, los ojos están turbados, entonces no sabré tener su vía ni buscarla.

No hay esperanza de un milagro directo de Dios; la ayuda es esperada exclusivamente por parte de los hombres, aunque Viviano, en el fondo, es todavía más parecido a Cristo que Roldán, con su riguroso abandono de cualquier afecto terrenal para seguir el heroísmo:

"Dist Viviens: 'Cest plaid soi jo assez.
Or vus remembre des vignes e des prez,
E des chastels e de larges citez,
E de moillers qu'en voz maisuns avez.
Qui de ço menbre ne ferad ja barné!
Alez vus ent, seignur, tut par mun gré!
Jo remaindrai ci el champ aduré;
N'en turnerai, car promís l'ai a Deu
Que ne fuirai de bataille champel.
Jo'n ventrai bien, solunc la merci Deu"
(vv. 580-589)

Vivién dijo: "De este parlotear he escuchado bastante. Ahora os acordáis de las viñas y de los prados, y de los castillos y de las grandes ciudades, y de las mujeres que tenéis en vuestras casas. ¡Quien de esto se acuerda no cumplirá acto de valor! ¡Iros todos, señores, por lo que me importa! Yo me quedaré fuerte aquí en el campo; no me daré la vuelta, porque le prometí a Dios que no huiré del campo de batalla. Yo saldré vencedor, por la gracia de Dios".

Toda la *Canción de Guillermo* está marcada y ritmada por una larga e insatisfecha espera de ayuda, antes por parte del conde Guillermo y después por la del emperador Luis. Es un sentimiento angustioso de necesidad de un apoyo externo, de alguien que nunca llegará a tiempo para traer salvación desde el momento en que Dios les ha abandonado.

Esta angustia se siente tan fuertemente que lleva a una de las escenas más duras y dramáticas de todo el corpus de las canciones de gesta, cuando Guiscard, sobrino de Guiburc, a punto de morir reniega de su fe en el Dios cristiano:

"Respunt Guischarz: 'Sire, laissez m'ester!
Ja ne querreie que jo'n fusse portez,
Ne des granz plaïes que fust mis cors sanez.
Qui'm fereit tant que jo fusse muntez,
Ja de vos armes ne querrie porter.
Mais me donez sul un trait de vin cler,
Se n'en as altre, vels de cel duit troblé.
Puis m'en irreie a Cordres u fui nez,
Meis ne crerreie en vostre Dampnedé,
Que jo ne veï, ço ne puis aorer.
Si jo eusse Mahomet mercie
Ja ne veisse les plaïes de costez,
Dunt a gran force s'en est li sainz alez!"
(vv. 1189-1201)

Responde Guiscard: "¡Señor, dejadme en paz! Yo no quería ser llevado allí. Ni que fuera sanado mi cuerpo de sus grandes heridas. Quien fuera que pudiera volver a montar el caballo, ya no quería llevar vuestras armas. Tan solo dadme un trago de vino claro, y si no hay nada más, un trago de aquella agua turbia. Después me iré a Córdoba, donde nací, y no crearé más en vuestro Dios, que no veo y no puedo adorar. Si yo hubiera pedido gracia a Mahoma no vería las heridas de mi lado, desde donde, con gran fuerza, ¡ha salido la sangre!".

Normalmente (como hemos visto en el *Roldán*) se produce lo contrario, porque Dios es el más fuerte. La abjuración de Guiscard representa la mentira presente en el martirio en guerra y en las *Gesta Dei per Francos* (*Las gestas de Dios por medio de los Francos*, una de las crónicas de la primera cruzada), y es el último recurso en la lucha por la vida.

Esta escena muestra, también, una diferente manera de utilizar los paralelismos y las repeticiones. La muerte de Guiscard es narrada con las mismas palabras que la de Gerard, tan sólo con un final diferente: edificante el uno, desesperado el otro. Para el poeta del *Roldán* los paralelismos y las repeticiones eran un instrumento a la hora de describir y expresar la contemporaneidad y el lento progresar de la acción. Para el anónimo poeta del *Guillermo* son un utensilio apto para crear resonancias emotivas y relacionar situaciones, destacar semejanzas y diferencias.

El poeta no recurre a los escenarios y a la magnificencia para caracterizar el tono de su narración. Más importantes son las palabras, los gestos y, sobre todo, la suspendida atmósfera de los atardeceres con su luz, su espera y el tono de balada popular:

"Lunsdi al vespre".
(vv. 10, 87, 148, etc.)

Lunes por la tarde.

"Al pris Guillelme te deis faire tenir,
Des herseir vespre le cunte en aatis.
Lunsdi al vespre.
Bien te deis faire tenir al pris Guilelme!".
(vv. 208-211)

Te has de medir con la gloria de Guillermo,
desde ayer por la tarde te has glorificado. Lu-
nes por la tarde. Bien te has de medir con la
gloria de Guillermo.

"Od sun escu remest le champ tenir.
Lunsdi al vespre.
Od sun escu remest suls en la presse".
(vv. 757-759)

Con su escudo se quedó para tener el campo.
Lunes por la tarde. Solo entre la multitud, con
su escudo.

Si Carlomagno se encontraba solo con su carga y sus responsabilidades, aun así era bien asistido por Dios y los súbditos. En cambio, Guillermo está absolutamente aislado: Dios no participa de los acontecimientos y el rey es esperado larga e inútilmente.

Ante la derrota total, Viviano se niega a retirarse, siempre convencido de la victoria e incitando al combate a los pocos caballeros que le quedan. Envía al jovencísimo Gerardo cerca del conde Guillermo para que intervenga y, como mínimo, vengue sus muertes. Pero parece no ver tan fácil la intervención de su tío e instruye a Gerardo sobre lo que le tiene que decir, recordándole todas las veces que él lo ha ayudado en batalla.

Cuando, finalmente, Guillermo aparece:

74
"Li quons Guillelmes, il ert a Barzelune,
Fu repeirez d'une bataille lunge,
Qu'il aveit fait a Burdel sur Girunde.
Perdu aveit gran masse de ses homes.
Es vus Girard qui noveles li cunte".

74
El conde Guillermo se encontraba en Barce-
lona, había vuelto de una larga batalla, que
había tenido en Burdeos sobre el Garona.
Había perdido gran cantidad de hombres.
He aquí a Gerardo que le trae noticias.

75
"Li ber Guillelmes ert repeirez de vespres;
A un solier s'estut a unes estrés,
Dame Guiburc estut a sun braz destre.
Dunc esgardat la costiere d'un tertre".
(vv. 933-941)

75
El barón Guillermo ha vuelto al anocheecer;
está en la ventana de un balcón, la dama
Guiburc está a su derecha. Está mirando la
costa desde un monte.

Es necesario que se le recuerden las muchas ayudas que Viviano le había prestado en el pasado, para que el conde proceda a socorrer a su sobrino. En cambio, Carlos no estaba esperando más que poder correr en ayuda de Roldán y, así, descargar su angustia y su sentido de culpabilidad.

Guillermo está cansado, sin más guerreros, y no quiere intervenir porque Viviano "ceste bataille pot bien sanz mei finer!" (v. 1026) [puede acabar bien esta batalla sin mí], pero es fácilmente convencido por Guiburc. Al final de una

batalla de tres días que no nos es explicada, Guillermo está de nuevo solo, con tres caballeros únicamente, porque treinta mil han muerto. Vuelve a casa destrozado, como un perdedor:

"Par Deu, Guiburc, tu as dreit que tu plurs!
 Kar ja diseient en la cur mun seigneur
 Que eres femme a un riche barun.
 Un hardi cunte, un vaillant fereur.
 Ore estes femme un malveis fuieur.
 Un quart cunte, un vil tresturneur,
 Qui de bataille n'ameinet home un sul.
 [...]
 Ja mai en tere n'avrai mortel honor".
 (vv. 1303-1314)

"¡Por Dios, Guiburc, tienes todo el derecho de llorar! Que ya dicen en la corte de mi señor que eres la mujer de un rico barón. Un conde valeroso, un valiente combatiente. Ahora eres la mujer de un malvado que ha huido. Un conde cobarde, un vil que se ha escapado, que de la batalla no trae ni un solo hombre.
 (...)
 En esta tierra nunca más tendré honor".

Y ahora el golpe maestro del poeta. En la *Canción de Roldán* las mujeres no tenían ningún papel: la sociedad era descrita exclusivamente de forma masculina (el papel de Alda y, en el episodio de Baligán, de Bramimonda es puramente testimonial), ya no es germánica y todavía no es cortés. En cambio, en la *Canción de Guillermo* la única mujer presente, Guiburc, no desempeña un mero papel secundario. Ella es una mujer con personalidad muy fuerte (igual que Adela, hija de Guillermo el Conquistador y esposa del temeroso Esteban, conde de Blois, quien, tras llegar a Antioquia se retiró de la cruzada y fue forzado por su mujer a volver), y se le atribuyen cualidades típicas de un hombre:

"-N'en out tel femme en la crestienté
 Pur sun seigneur servir e honorer,
 Pur eshancier sainte crestienté,
 Ne pur lei maintenir e garder".
 (vv. 1487-1490)

-No había mujer semejante, en toda la cristiandad, para servir y honrar a su señor, para exaltar la santa cristiandad, ni para mantener y guardar el derecho.

El giro en la personalidad de Guillermo y en los acontecimientos narrados se produce cuando el conde reconoce la superior sabiduría y fortaleza moral de su esposa. Cuando el conde se queja de que es demasiado viejo "tels cenz anz ad e cinquante passez" (v. 1334) [ya tiene más de ciento cincuenta años], que ha perdido su *juvete* (v. 1338) y que él es *veilh e feible* (v. 1336) [viejo y débil], Guiburc enseña a los guerreros que ha reunido para él y lo empuja a una nueva batalla. Guillermo renace, va a su tercer combate y finalmente: "Ore out vencue su bataille Guillelmes" (v. 1980) [Ahora Guillermo ha ganado su batalla]. Y con este enunciado se acaba la primera y más antigua parte de la canción.

Al igual que el *Roldán*, también el *Guillermo* es una épica sobre viejos que lloran a los jóvenes que han muerto. Sin embargo, en la *Canción de Roldán*, especialmente en su revisión, asistimos a una historia infinita porque Carlos siempre se ve forzado por obligaciones externas y valores colectivos: Dios, la guerra y el heroísmo. No hay ningún crecimiento interior de los hombres, Dios es el motor y la finalidad de cualquier acción, proponiéndose, sin embargo, como una solución insatisfactoria para una vida profundamente terrenal.

En la *Canción de Guillermo*, los hechos nos vienen presentados como realmente son, sin ninguna idealización. Los hombres aparecen débiles, hambrientos, sedientos, postrados y sin soluciones trascendentales. Las únicas consecuencias de la guerra son la muerte y la desesperación, porque no hay ninguna posibilidad estética en una lucha ensuciada por heridas, sangre, huesos y gritos de dolor. Los viejos siempre tienen el mando del mundo y los jóvenes, que son incapaces de sucederles, son sacrificados siguiendo una lógica absurda. Los caballeros aventureros de la épica posterior y de la novela artúrica todavía no han aparecido en el horizonte.

Aun así, la vejez no está completamente sin consuelo e inmóvil, porque tan sólo cuando es viejo un hombre puede descubrir el auténtico valor de la vida: la profunda solidaridad con una gran mujer, obtenida mediante agudos padecimientos que refuerzan su personalidad. En un mundo sin posibilidades de trascendencia, un mundo en el cual los viejos gobernantes todavía no pueden descansar, hay, al fin y al cabo, una esperanza y una solución. Pero son de carácter privado y personal, no social.

La *Canción de Roldán* y la *Canción de Guillermo* revelan las señales de futuro, pero al mismo tiempo están marcadas por el pasado. Puestas en el exordio de un nuevo mundo, representan la última y contradictoria expresión del viejo. Primeras voces heroicas y laicas, después de siglos de silencio, cantan con el orgullo de la novedad el desconcierto por un fin anunciado.

La cesura espiritual y literaria que separa el siglo XI, junto con los precedentes, del siglo XII y del futuro afecta también a la joven literatura en francés. A pesar de ser el producto de una conquista reciente, el *Roldán* y el *Guillaume* pertenecen al mundo del pasado más que al floreciente universo de la literatura cortesana y caballeresca del renacimiento del siglo XII. Lo muestran las modificaciones que las dos canciones han vivido sobre sus propios versos o los refundidos más radicales. El feudalismo, de hecho, estaba a punto de recorrer otros caminos; la literatura y el idealismo, por su parte, se iban a convertir en exclusiva propiedad de la tan largamente cantada *juventud*.

El optimismo, el individualismo y la voluntad de conferir al vulgar un estatus retórico y una dignidad cultural habrían rechazado una dimensión colectiva violenta y trágica. Así que estas dos antiguas canciones tenían tan sólo dos posibilidades ante sí: ser transformadas y adecuadas a la novedad para sobrevivir, o ser olvidadas. Carlos y Roldán, Guillermo y Viviano ya eran personajes demasiado arraigados en el imaginario feudal para desaparecer, así que las formas originarias y los primitivos significados de los antiguos poemas fueron a

perderse entre las mallas de las refundidas y de los añadidos. Tan sólo la suerte nos ha puesto al alcance un único manuscrito de la forma más antigua de las dos canciones, igualmente ya modificadas.

9. El *Cantar de Mio Cid*

Hasta el momento, todos los textos de los que se ha hablado fueron creados en países que habían formado parte del Imperio Romano. Aun así, la romanización de Inglaterra fue relativamente superficial, y la literatura que se creó estaba escrita en una lengua germánica y formaba parte del mundo mítico de los antiguos germanos. Hemos hablado de ellos porque son de las primeras muestras de poesía heroica posclásica en Europa, y los textos anglosajones son funcionales para la organización del discurso. Dejaremos de lado la francesa e italiana del siglo XIII, también la sucesiva producción tanto islandesa y noruega (sobre todo centrada en la *Edda* poética), como la antigua literatura alemana. A pesar de la presencia de poemas originales, como la *Canción de los Nibelungos*, bien en Noruega bien en el Imperio germánico, mucha de esta producción es de directa derivación francesa; además, queda totalmente fuera de un discurso sobre la épica románica, el cual pretende ser el presente a pesar de su extremada síntesis.

De las otras tierras donde se hablaba una lengua neolatina, no se tratará de Italia, de Cataluña o de Portugal. Los dos últimos países, por no disponer de épica propia ni presentar segura difusión de canciones de gesta francesas; Italia, por su parte, por presentar un caso especial. Son numerosos los manuscritos de canciones de gesta copiados en Italia (en unos casos, en redacción única), y numerosos también los poemas originales que se escribieron en una lengua muy especial, el "francovéneto" (un francés literario siempre más transformado por influencia de los dialectos del norte italiano). Todas estas obras, también de elaboración propia y peculiar (como la llamada *Geste Francor*), dependen estrechamente de la tradición francesa. No es hasta bien entrado el siglo XIV cuando asistimos a una producción en italiano (mejor, toscano) totalmente nueva e independiente, inspirada en las tradiciones épicas y novelescas francesas.

Lecturas recomendadas

Aunque la tradición ha asumido la circulación de textos épicos en el nordeste peninsular, ved:

Stefano M. Cingolani (1992-1993). "The sirventes-ensenhamen of Guerau de Cabrera. A proposal for a new interpretation". *Journal of Hispanic Research* (núm. 1, págs. 191-201).

Con respecto a la *Geste Francor*:

Stefano M. Cingolani (1987). "Innovazione e parodia nel Marciiano XIII (*Geste Francor*)". *Romanistisches Jahrbuch* (núm. 38, págs. 61-77).

El último país de la Romania que queda por examinar, siquiera de forma sumaria, es la Castilla medieval, donde encontramos cierta producción de *cantares de gesta* que, a pesar de depender como remoto modelo literario de las *chansons de geste*, son una respuesta innovadora y original, con unas características propias que los distinguen de toda la otra literatura heroica de la Edad Media occidental. Sobre todo hablaremos del *Cantar de Mio Cid*, por ser uno de los poquísimos textos conservados y el de más alta calidad, aunque quizás no sea el más representativo de las características del género en tierras hispanas.

Lectura recomendada

El texto de referencia del *Cantar de Mio Cid* (2007) es la edición de Alberto Montaner, estudio preliminar de Francisco Rico, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

Webs recomendadas

Para la sinopsis, el estudio, la bibliografía y el texto modernizado que cito (siempre al cuidado de Montaner), ved: http://www.caminodelcid.org/Camino_ElCantardemioCid.aspx y también para información general y otros materiales: http://es.wikipedia.org/wiki/Poema_del_M%C3%ADDo_Cid y http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/Cid/index.shtml.

Muchas polémicas (y más bibliografía) han despertado el origen y la consistencia de la épica española: desde quien casi niega su existencia a quien, todavía de forma más exagerada, ha inventado decenas de textos. Últimamente, se ha llegado a posiciones más equilibradas en las que se fijan en tres los textos conservados, dos de argumento hispánico (*Mio Cid*, *Mocedades de Rodrigo*) y uno carolingio (el fragmento del *Roncesvalles*), más un cuarto de dudoso género (*Poema de Fernán González*), y se han identificado con razonable seguridad algunos otros poemas, sólo conservados en prosificaciones cronísticas.

Lecturas recomendadas

Colin Smith (1985). *La creación del Poema de Mio Cid*. Barcelona: Crítica.

Alan Deyermond (1995). *La literatura perdida de la Edad Media castellana, Catálogo y estudio, I. Épica y romances*. Salamanca: EUS.

De todas maneras, la mejor síntesis reciente es la de Diego Catalán (que descansa en paz junto con Deyermond), bastante equilibrada aunque, a nuestro juicio, demasiado dependiente de teorías tradicionalistas:

Diego Catalán (2001). *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.

Webs recomendadas

En cuanto a los poemas conservados en prosificaciones, no dudamos de su existencia (al menos no de todos), pero sí de dataciones demasiado antiguas y de algunas hipótesis de reconstrucción. Se pueden ver noticias y algunos textos en las entradas de la Wikipedia. Por lo que respecta a textos mencionados: *Mocedades de Rodrigo* http://es.wikipedia.org/wiki/Mocedades_de_Rodrigo; el fragmento de *Roncesvalles* http://es.wikipedia.org/wiki/Cantar_de_Roncesvalles; y el *Poema de Fernán González* http://es.wikipedia.org/wiki/Poema_de_Fern%C3%A1n_Gonz%C3%A1lez.

Ahora sólo hablaremos del *Cantar* (o *Poema*) de *Mio Cid*. De fecha dudosa, la crítica tiende últimamente a una datación c. 1200, a pesar de que Diego Catalán haya renovado la propuesta –que ya era de Ramón Menéndez Pidal– de datarlo en c. 1140, pese a atribuirlo a un poeta único y no a dos. Aun así, deben hacerse unas consideraciones generales, tanto sobre los cantos perdidos como sobre la crítica, que serán útiles para enfocar más correctamente la lectura del *Mio Cid*.

La primera dificultad para poder hablar de la épica castellana, y del *Mío Cid* en concreto, surge por la misma situación textual: los textos conservados son posteriores a los primeros ejemplos de cantares perdidos e hipotéticamente individualizados; además, los poemas de los que se presupone la existencia, que nos han llegado prosificados en las diferentes redacciones de la obra historiográfica de Alfonso X, sólo los podemos evaluar (y con muchas cautelas) por lo que afecta al tema, no con garantías en lo tocante a su forma. Este hecho dificulta captar con precisión en qué medida ciertas aparentes especificidades o características del *Mío Cid* le son propias, y en qué medida pertenecen a la tradición épica castellana.

Desde un punto de vista temático, se ha de advertir cómo el tiempo en que los diferentes poemas son ambientados es el siglo XI, visto –gracias sobre todo al trabajo creativo de los historiadores, inventores de leyendas– como la época donde es posible dar juego a la creación literaria, también por las profundas implicaciones historiográficas e ideológicas que este siglo tiene con respecto a los siglos siguientes. Asimismo, la temática del *Mío Cid*, como ha destacado más de una vez la crítica, se diferencia profundamente de tales leyendas por no ofrecer las oscuras características de las luchas internas en torno a la familia real castellano-leonesa, objeto de los otros presupuestos cantares.

El siglo XI es visto por los cronistas y los cantores de gesta (y lo es) como la época fundadora de la contemporaneidad, con la compleja dinámica de formación y división de unidades territoriales posterior al reinado de Sancho García III el Grande de Navarra. Además, desde un punto de vista historiográfico, el tratamiento de la época presenta el problema de la compaginación de la tradición goticista de la monarquía leonesa con la dependencia de la nueva monarquía castellana (a menudo unida y a menudo opuesta a la leonesa) de la familia real navarra. El *Mío Cid*, así como su protagonista Rodrigo Díaz de Vivar, tanto en la historia como en la historiografía se mueve entre estas diferentes necesidades de hacer cuadrar los modelos del pasado con el presente, con el añadido, en algunos textos que hablan de él, de las reivindicaciones catalanas y aragonesas.

El otro gran problema para un correcto planteamiento de esta materia son las tendencias de la crítica y sus perspectivas de análisis; problema que todavía existe, una vez que ha sido superada la estricta visión tradicionalista de Ramón Menéndez Pidal, quien veía la absoluta continuidad entre la épica de los visigodos y la castellana medieval. De cuya tendencia, sin embargo, todavía quedan profundas y sutiles influencias.

Lectura recomendada

Para la historia de la época, se puede leer:

Bernard F. Reilly (1992). *Cristianos y musulmanes, 1031-1157. Historia de España VI*. Barcelona: Crítica.

La dependencia de la épica castellana de la francesa es un hecho que, aun con matices, ya es reconocido de manera bastante unánime. La presencia de soldados, caballeros, eclesiásticos, peregrinos y colonos del otro lado de los Pirineos es un hecho indudable y siempre más consistente a partir del año 1060. Por esta misma época tenemos, también, la primera prueba textual de la difusión de materia épica francesa (que no quiere decir necesariamente textos) en tierras hispánicas, como muestra la *Nota Emilianense*. Por otra parte, a pesar de que Francisco Rico avisara con respecto al *Mío Cid* de que "tiene presente pero no acata, según hoy quisieran otros, las rutinas de la epopeya románica. [...] la estructura de la obra, no [es] gobernada por las convenciones de la épica al uso ni sujeta a las constricciones de la historiografía, sino atendida a una concepción propia y singular de la verdad poética" (*Mío Cid*, edición de Montaner, págs. XVII-XVIII), el análisis literario del poema es normalmente llevado a cabo con constantes comparaciones según presupuestas normas del género.

Que el poeta del *Mío Cid* conociera la *Canción de Roldán* es un hecho por lo común aceptado por la crítica y, a nuestro entender, para compartir. Aun así, tal afirmación necesita ser matizada si queremos entender con más precisión el tipo de relación que hay entre los dos textos y, en consecuencia, entre las canciones francesas y los cantares castellanos.

Ejemplo

Propongamos un ejemplo que servirá para plantear mejor el discurso. En el primer viaje que Álvar Fáñez emprende hacia la corte del rey Alfonso VI, se detiene en el monte de Montreal. El poeta lo describe así: "Alto es el poyo, maravilloso y grande" (v. 864). Que el verso sea cita del *Roldán* es evidente, por ejemplo "Halt sunt li pui e tenebrus e grant" (v. 1830), mezclado con la fórmula no referida al paisaje sino a la batalla, "merveiluse et grant". Ahora bien, como ya se ha podido ver más arriba, en el *Roldán* el verso, con sus variantes, tiene una función expresiva muy precisa; en el *Mío Cid*, ninguna, ya que es sencillamente un detalle descriptivo.

Esta relación intertextual, como algunas otras pocas seguras, permite creer, a nuestro entender, que el poeta castellano sólo tenía un conocimiento sumario del *Roland* (incluso, diríamos, de tipo oral), que las pocas cosas que recordaba las utilizó (como la escena del juicio final) sin ser influido en profundidad por la canción francesa, sino limitadamente en el impulso de escribir un poema con ciertas características formales, de las cuales tenía un conocimiento y una capacidad de imitación muy relativa, como mostraremos hablando también de otros aspectos formales del poema.

Desgraciadamente, la imposibilidad de analizar aspectos formales de los otros *cantares de gesta* castellanos impide comprobar si esta hipótesis funciona también para estos poemas, igual que dejaría sospechar la absoluta diferencia temática entre éstos y las canciones de gesta (y, posiblemente mejor, las leyendas que no tienen forma de poema) de procedencia francesa.

Lectura recomendada

Podéis leer un estudio detallado de la materia de Francia:

Web recomendada

Podéis encontrar el texto de la *Nota Emilianense* en: <http://pw1.netcom.com/~kyamazak/myth/charlemagne/nota-emilianense.htm>.

Francisco Bautista (ed.) (2008). *La materia de Francia en la literatura medieval española: La "Crónica Carolingia". Flores y Blancaflor, Berta y Carlomagno*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.

Esta idea se puede ver matizada y confirmada por el estudio de otros aspectos formales del *Mío Cid*, como la utilización de las tiradas. En el *Roldán* y, en general, en las canciones de gesta francesas, son una unidad significativa y concluida, mientras en el *Mío Cid*, en muchísimos casos, se cierra una tirada sólo por el cambio de la asonancia, sin marcar ninguna unidad o cesura narrativa, incluso en medio de un mismo discurso. En cambio, una misma tirada recibe una notable multiplicidad de acciones.

Por ejemplo, en referencia al primer aspecto:

"Fueron las noticias a todas partes
de que el exiliado de Castilla así los trata de mal;
las noticias han ido por todas partes",

55

"le llegaron las nuevas al conde de Barcelona
de que mio Cid Ruy Díaz le saquea la tierra toda;
mucho le apesadumbro y lo tuvo a gran deshonra".
(vv. 954-959)

"Después de que esto han hablado, se empiezan a preparar;
cien hombres le dio mio Cid a Álvar Fáñez
por servirle en el camino [...],
y mil marcos de plata le mandó a San Pedro llevar",

78

"y que se los diese al abad don Sancho.
Con estas novedades todos alegres estando",
(vv. 1282-1287)

Es muy posible que la errática y escasa presencia de iniciales en el manuscrito (que sirven justamente para señalar en los manuscritos particiones estróficas del texto) se dé por el hecho de que el copista no reconoció el sistema de tiradas. Éstas tampoco tenían que ser marcadas en el manuscrito arquetipo de la tradición, clara señal del escaso significado estructural de las unidades estróficas.

Tampoco el estilo formulario es utilizado con toda la amplitud del repertorio típico de la poesía francesa. El estilo formulario es una cuestión de estética románica de la repetición, también en las artes plásticas, y, al mismo tiempo, un elemento vinculado a la recepción oral de un texto (y eso se da, al menos en la literatura en francés, también en los primeros textos en octosílabos pareados de la novela y las vidas de santos). A pesar de eso, como se verá, sí que el poeta del *Mío Cid* utiliza algunas fórmulas con propósitos literarios –no sólo en favor de la recepción–, aunque no con tanta regularidad ni riqueza.



Este razonamiento es necesario para contextualizar más exactamente la "novedad" atípica del poema, a menudo notada, pero nunca hasta el fondo, por la incorrecta necesidad de comparar formas retóricas y narrativas con otros ejemplos de épica, tanto románica como de otros países, en la ilusión de la existencia de géneros metahistóricos y con el planteamiento equivocado de la profunda tradicionalidad de la épica española. Hay que decir que la crítica más reciente ha desestimado cuantiosos presupuestos lugares paralelos con las canciones de gesta francesas o, incluso, germánicas, tan poco significativos literariamente como absurdos culturalmente. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar cuando Alberto Montaner, refiriéndose a lo que él denomina modalidades épicas, escribe que:

"[...] esta peculiar mixtura revela cómo el *Cantar* se mueve entre los polos de la tradición y la originalidad dentro de los moldes y de las convenciones propias del género épico".

(Montaner, 2007, pág. CVIII).

Así las cosas, queremos destacar cómo la originalidad del *Mío Cid* se debe a la escasa presencia en Castilla de una tradición y a la falta, casi completa, de convenciones propias del género (entendido en sentido amplio y, como mínimo, europeo), ya que estas presupuestas convenciones, en tierras hispánicas, son casi inexistentes.

Pasando ahora al contenido del *Mío Cid*, podríamos decir que Rodrigo Díaz de Vivar tenía que ser necesariamente objeto de una canción. Sus empresas y éxitos debían de haber ocupado desde inmediato la imaginación de la nobleza hispánica, sobre todo de aquella que vivía en contacto más estrecho con los territorios musulmanes en las marcas de frontera (la estremadura). Y, caso único para un privado ciudadano (así lo podríamos definir con terminología moderna), fue objeto de composiciones historiográficas en latín.

En primer lugar, mencionemos el *Carmen Campidoctoris*, un fragmento de poema latino conservado por un manuscrito de Santa María de Ripoll. El conde Ramon Berenguer III se había casado con una hija del Cid, María Jimena, y Rodrigo había derrotado dos veces en batalla al conde Berenguer Ramón II, imputado del asesinato de Ramón Berenguer II *Cabeza de Estopa*, hermano suyo y padre del conde actual. El culto poema significaba como una momentánea apropiación por parte de los condes de Barcelona del Campeador.

Web recomendada

Ved http://es.wikipedia.org/wiki/Carmen_Campidoctoris; a pesar de que Alberto Montaner y Ángel Escobar, en la última edición, lo datan por el año 1190, todavía consideramos más creíbles las propuestas, diversamente argumentadas, que lo fechan a finales del siglo XI.

Más tarde, en los años 1120, le fue dedicada una crónica latina, la *Historia Roderici*, que se cuenta entre las fuentes del cantar. De procedencia navarroaragonesa (Navarra y Aragón estaban unidas bajo el reinado de Alfonso I el Ba-

Ella colitur totius Roderici baro et regis non v. esse. et multa
 potest plurimū. unde que contempere. Sed pagano. quibus
 ubi nra. dū ille. et nra. et nra. modo. modo. modo.
 Roderici non. Principi bello. Cuius nra. nra. nra. nra. nra.
 cum. non. hoc. lib. m. e. capere. potest. omni. canente. simul. dō.
 re. Verū. ego. parū. de. dō. nra. qui. qui. nra. nra. nra. nra.
 ca. nra. nra. nra. dō. nra. nra. nra. nra. nra. nra. nra. nra.
 ca. nra.
 que. canenti. nra.
 est. illo. nra. nra.

Lectura recomendada

Alberto Montaner; Ángel Escobar (2001/2007). *Carmen Campidoctoris = Poema latino del Campeador*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

tallador), el texto representó una apropiación aragonesa de la figura del Cid, espejo con sus acciones de las espectaculares conquistas llevadas a cabo por el rey de Aragón.

Lectura recomendada

Francisco Bautista (2010). "Memoria y modelo: una lectura de la *Historia Roderici*". *Journal of Medieval Iberian Studies* (núm. 2, págs. 1-30). En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/17546551003619480>.

Rodrigo, sin embargo, tenía que volver a tierras de Castilla y hacer parte de su historia, aunque el anónimo poeta del *Mío Cid* (seguramente, a pesar de lo que se dice, no un juglar) no podía prever el éxito enorme, el papel fundamental y el simbolismo que su héroe adquirió en esta historia.

El espacio y el mundo donde se mueve el Cid es el de la frontera (*la estremadura*) con el islam: allí están sus empresas y su primer o principal público. Como bien destaca Alberto Montaner, tenemos que ver

"[...] la situación social en la que éste se inserta como el final de un período de cambio, en el que se ha constituido un nuevo tipo de sociedad, la de los hombres libres de la frontera".

(Montaner, 2007, pág. CXXI).

Pero a finales del siglo XII, posiblemente después de la derrota cristiana de Alarcos (1195) y antes de que se hicieran notar las consecuencias de la victoria de Las Navas de Tolosa (1212), este mundo de la frontera tenía que considerar con cierta añoranza las posibilidades que ofrecía la fluida situación de finales del siglo XI, cuando los reinos de taifas no sólo no ofrecían una resistencia tan fuerte a los cristianos como los imperios almorávides y almohades, sino que, en caso de peligro, se figuraban como un refugio y un lugar para ganarse la vida honorablemente con el ejercicio de las armas.

"Uno de los aspectos fundamentales de este espíritu de frontera, bien reflejado en el *Cantar*, es la aspiración en mejorar la situación social de cada uno mediante el propio esfuerzo".

(Montaner, 2007, pág. CXXIX).

El argumento del *Mío Cid* es demasiado conocido para requerir un resumen, pero sí algunos comentarios. Su estructura narrativa ha sido descrita como en forma de W, donde la primera punta alta es la situación positiva del Cid antes del destierro, coyuntura negativa que es representada por la punta baja; se vuelve arriba con la conquista de Valencia y la boda de las hijas de Rodrigo con los infantes de Carrión, nuevamente se baja con la afrenta del robleal de Corpes y, finalmente, se concluye arriba con el juicio del rey Alfonso, que da la razón al Cid, y es prólogo de la boda de las dos muchachas con los herederos de Navarra y Aragón (Montaner, 2007, págs. CLXIV-CLXX).

Lectura complementaria

Francisco García Fitz (2005). *Las Navas de Tolosa*. Barcelona: Ariel.

Lo que sin embargo no ha sido señalado es que la estructura narrativa del poema se amolda perfectamente a lo que Vladimir J. Propp había definido como típico de cierto tipo de relatos maravillosos populares, los cuentos de hadas. En éstos (haciendo un resumen muy esquemático) siempre se da la situación del injusto alejamiento del héroe de su casa y de cómo, a través de numerosas pruebas, recupera o mejora su condición y triunfa frente a todos los adversarios.

Tal esquema narrativo (que casa perfectamente con "el espíritu de la frontera" antes mencionado) nos permite captar inmediatamente una radical diferencia con la mayor parte de los poemas examinados (que, recordémoslo, son un siglo más antiguos como mínimo). No hay tragedia, sino dificultades, y presenta un final no sólo reparador, sino también feliz. Situación narrativa que, de hecho, acerca el *Mío Cid* mucho más a las estructuras básicas de la narrativa artúrica que a la épica (aunque la evolución sucesiva de las *chansons de geste* mostrará diferencias radicales con respecto al *Roldán* y al *Guillermo*). Con esta consideración no queremos hacer del Cid un héroe folclórico (que no lo es, como justamente advierte Montaner, 2007, págs. CXVI-CXVII), ni queremos proponer nuevas fuentes o un nuevo modelo para el poema, sino sencillamente destacar otro aspecto de su diversidad y de su lejanía de los modelos de literatura heroica más antiguos (ved también lo que dice Montaner, 2007, págs. CXXXIX-XLII sobre el modelo caballeresco).

Los elementos propios del poema que más han sido destacados en comparación con la épica francesa y la germana (hasta constituirse, para la crítica, como un rasgo característico de la épica castellana), son la proximidad en el tiempo entre los hechos narrados y la composición del poema (o al menos su formación legendaria) y el realismo (elemento que ha sido llevado al extremo de ver en el *Mío Cid* casi una fuente histórica).

El primer punto, que afecta a los orígenes de la épica castellana, lo trataremos sólo brevemente; el segundo, que afecta más directamente al *Mío Cid*, merece un tratamiento más detenido.

En cuanto a la proximidad en el tiempo debe decirse que, en la perspectiva de la monarquía castellana (derivada de la navarra), en oposición a la leonesa y a sus tradiciones goticistas, es justamente el siglo XI la época fundacional (con fuertes consecuencias para el presente) y es la narración de esta época la que ve, por parte de los historiadores, la creación de leyendas.

Con respecto al realismo, es en buena medida una ilusión literaria. El Cid del *Mío Cid*, héroe de la pequeña nobleza de la *estremadura* castellana, tiene poco que ver con el Cid de la historia. Algunas empresas hay en común, como el destierro que inicia el poema, la conquista de Valencia o la derrota del conde

Lectura complementaria

Vladimir J. Propp (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Lectura recomendada

Es paradigmática la impresionante obra de Menéndez Pidal:

Ramón Menéndez Pidal (1929/1969). *La España del Cid* (2 vols.). Madrid: Plutarco (7.ª ed. revisada). Madrid: Espasa-Calpe.

de Barcelona en Tévar, y poca cosa más, además de muchos silencios. Ni era de la baja nobleza, por ejemplo, ni sus hijas se llamaban Elvira y Sol, ni se casaron con los condes de Carrión. El realismo del *Mío Cid* es más bien una cuestión de plausibilidad –en el sentido de que no se recurre a la exageración ni al elemento maravilloso– que de historicidad.

Según las categorías de la retórica clásica, el *Mío Cid* no es una *fábula*, porque en ésta se narran cosas que ni han ocurrido ni son verosímiles, como el cuento de animales o la tragedia (en esta categoría está incluida la epopeya); no es *historia*, porque ésta narra acontecimientos reales ocurridos en épocas remotas. En verdad, es un *argumentum*, donde se trata de ficciones que, sin embargo, habrían podido ocurrir, como en las comedias (ved *Rhetorica ad Herennium* I, 13, definición recogida por Isidoro de Sevilla en *Etymologiarum liber* I, 44, 5). El poeta, pues, recrea con toda libertad, siguiendo el criterio de la plausibilidad, la vida del Cid en vista de sus intenciones creativas y del modelo humano que quería proponer.

Como acertadamente escribe Francisco Rico:

"[...] los rasgos más notorios del Campeador, apenas salen a escena, no son el ímpetu y la extremosidad distintivamente épicos, sino actitudes y sentimientos que pertenecen al ancho marco de las experiencias posibles en todos los hombres. [...] desde el mismo arranque el poeta busca con deliberación subrayar en el protagonista la dimensión no específicamente heroica, sino ampliamente humana, y por ahí condvisible".

(Francisco Rico, en Montaner, 2007, págs. XIV-XV).

En oposición a lo que hemos podido ver en el *Beowulf* y, parcialmente, en el *Roldán* y en el *Guillermo*, en el *Mío Cid*, como escribe Montaner, el bien y el mal "son únicamente categorías morales, no cósmicas ni metafísicas" (pág. CXVII). Estas mismas consideraciones nos tendrían que posicionar más correctamente con respecto a qué es el *Mío Cid*, y justamente a relativizar el peso de los presupuestos modelos de género. Rodrigo Díaz de Vivar y el *Mío Cid* no tienen nada que ver con Roldán y la *Canción de Roldán*.

Es exactamente esta verosimilitud, este posibilismo, lo que hace del Cid un héroe de la añoranza: añoranza de una época concreta y no de un pasado fantaseado y mítico. Y lo será todavía más a medida que la tradición literaria y el ideal caballeresco se vayan afirmando y reflexionen sobre sí mismos.

Lo dicho antes sobre la utilización de las fórmulas no significa que el anónimo poeta no haga un uso de ellas, en ocasiones, significativo. Dos de éstas referidas al Cid, con numerosas variaciones, son: "El que en buena hora ciñó la espada" (v. 58) y "el que en buena hora nació" (v. 437). Las dos fórmulas astrológicas expresan no sólo la virtud militar del Campeador sino, sobre todo, su suerte: el momento de su nacimiento y la primera vez que recibió una espada son dos instantes marcados por un destino positivo, al contrario de

las señales del destino que nos hemos encontrado hasta ahora para otros héroes. Por muchas desventuras e injusticias que le puedan tocar a Rodrigo Díaz, su éxito está marcado ya desde el nacimiento y, casi, desde el comienzo del mismo poema. Aunque, como casi siempre, hay que suponer que el auditorio de un poema ya sabía el desenlace final, estos detalles, al contrario que en el *Beowulf* o en el *Roldán*, tienen que asegurar al público el hecho de que no se encontrará ante una tragedia.

De esta manera, los versos iniciales del poema son compensados enseguida y confirman la seguridad de encontrarse en una situación transitoria:

"En silencio intensamente llorando,
volvía la cabeza, los estaba mirando.
Vio puertas abiertas, batientes sin candados,
perchas vacías, sin túnicas de piel ni mantos,
sin halcones y sin azores mudados.
Suspiró mio Cid, por los pesares abrumado,
habló mio Cid bien y muy mesurado:
—¡Gracias a ti, Señor, Padre que estás en lo alto!
¡Esto han tramado contra mí mis enemigos malvados!"
(vv. 1-9)

La situación inicial del poema nos pone inmediatamente en contacto con los auténticos valores del poema y con las preocupaciones de los hombres que se mueven en él: los bienes materiales y la supervivencia de cada día. A pesar de que, al salir de Burgos, los ciudadanos que lo ven exiliarse exclaman: "¡Dios, qué buen vasallo si tuviese buen señor!" (v. 20), destacando las virtudes sociales del Cid, su tristeza es debida al abandono de su casa, de la demora, tenemos que imaginar, de su familia y de sus antepasados. Y, versos más adelante, la dolorosa y emotiva separación de su esposa Jimena y de sus hijas, y su preocupación principal de poder casarlas decentemente (t. XV-XVIII). Lo que, posiblemente pero no siempre, en otras condiciones, habían hecho todos aquellos que habían abandonado sus casas para ir a colonizar nuevas tierras.

Esta misma materialidad primaria y necesaria la vemos en la preocupación de procurarse comestibles para el viaje (t. V-VI) y también dinero: el episodio del engaño a los judíos Raquel y Vidas (t. VI-XI), con su carácter cómico y al mismo tiempo realista, es casi más largo que la narración de la conquista de Valencia. Por otra parte, parece que para el poeta sean más importantes los inicios, los que sirven para enderezar la narración y la peripecia vital del Cid, y también aquellos que hablan de localidades más próximas y ya conquistadas en la época de redacción del poema (Castejón, Alcalá, Alcocer), que las mayores e importantes, como Valencia, que a finales del siglo XII era todavía una rica ciudad musulmana codiciada por los reyes cristianos pero fuera del ámbito vital del auditorio del poema.

Esto confirma tanto la perspectiva ética del mundo de la frontera, como cuna de nacimiento del poema, como la del heroísmo del todo terrenal y práctico del Cid, lejos de las idealizaciones inmateriales de mucha otra poesía heroica francesa. Lo vemos también en que, más que la conquista de tierras (que es

prerrogativa real), lo que importa en primer lugar es el sustento. En efecto, una base fija, una posesión que se pueda ver como conquista, sólo se presentará con la toma de Valencia, gesta que pondrá al *princeps* Rodrigo Díaz casi al mismo nivel de su monarca:

"Antes era un necesitado, ahora rico soy,
pues tengo dinero y tierra, oro y posesiones,
y son mis yernos los infantes de Carrión".
(vv. 2494-2496)

De hecho, en el momento de asediar Alcocer, el estímulo es el de la *gran ganancia* (v. 584). Después de tres semanas de asedio (igual que un ejército real, y no uno literario), la preocupación es que si "con moros no lidiamos, nadie nos dará el pan" (v. 673). Más adelante, una vez conquistada Valencia, y cuando ya ha llegado Jimena con las hijas del Cid, el sultán almorávide Yussuf va al rescate de la ciudad con un poderoso ejército. Rodrigo Díaz las hace subir a lo alto del alcázar para que vean la batalla, y dice:

"Me ha venido un deleite de tierras de ultramar,
entraré en combate, no lo podré evitar;
mis hijas y mi mujer me verán luchar,
en estas tierras ajenas verán las moradas como se hacen,
bien verán con sus ojos cómo se gana el pan".
(vv. 1639-1643)

Ante la preocupación de la mujer, en el momento de ver la gran armada enemiga, le responde:

"—¡Mujer honrada, no tengáis pesar!
Es riqueza que nos crece maravillosa y grande;
hace poco que vinisteis, un presente os quieren dar,
por casar están vuestras hijas, os aportan el ajuar".
(vv. 1647-1650)

Lejos de cualquier expresión de exhibición de valor frente a las damas, de guerra santa contra el enemigo o, en general, de cualquier espíritu bélico, el Cid ve al enemigo como un inmenso botín y un medio para procurarse el ajuar para la boda de sus hijas.

Este comportamiento práctico (fuera de cualquier ideal de cruzada o radicalización de la guerra de religión) es el que rige las relaciones con los andalusíes: forman parte del botín o pueden proporcionar riquezas (en términos de parias o trabajo de la tierra), incluso pueden ser amigos como Avengalvón, señor de Molina y *amigo de paz* del Cid (v. 1464).

Tal cosa nos lleva también a considerar el papel, el peso y la expresión del elemento militar y del combate. Alberto Montaner separa el *Mío Cid* de otra épica hispana (la conservada en prosificaciones, no lo olvidemos) para acercarlo más a la épica francesa por la importancia del elemento guerrero; citando una obra de Dominique Boutet, habla de "la salvaje alegría del combate" y, con cita directa de Boutet, "de alegría salvaje, fundada en el placer de los golpes y de la sangre, un entusiasmo horrorizado ante los cerebros que se esparcen, los miembros y las cabezas que salen disparados, los ojos expulsados de las órbitas". Y aporta algunos ejemplos extraídos del *Mío Cid* para confirmar esta diferencia/proximidad. No queremos decir que el establecimiento de tal diferencia/proximidad sea equivocado, pero lo es en los términos en que lo plantea Montaner refiriéndose a las *chansons de geste* como grupo homogéneo de poemas sin ver ninguna evolución.

Hemos visto más arriba, hablando del *Beowulf*, cuál tenía que ser la estética del combate presente cerca de los germanos (con ejemplos de los vikingos) y de cómo esta estética, en tierras de la Rumania, se empieza a recuperar hacia la segunda mitad del siglo; hemos referido el ejemplo del trovador Bertran de Born y valen al menos algunas de las canciones de gesta, las cuales menciona Boutet (que habla del ciclo de Guillermo de Orange), como por ejemplo el *Aliscans*, un poema de más ocho mil versos, refundido de la *Canción de Guillermo*, que es casi completamente la descripción de la batalla. Hemos visto también como esta estética está presente también en el *Roldán*, donde, sin embargo, a pesar de la amplia atención dada a la batalla de Roncesvalles, la presencia del elemento sangriento y violento es relativamente escasa y moderada.

Ahora bien, en el *Mío Cid* este elemento estético es todavía más escaso y, a nuestro juicio, depende más de cánones historiográficos que épicos. Claro está que los combates están presentes, ya que forman parte de la vida misma de un guerrero de la frontera. Pero como ya hemos dicho, aparte de los primeros, el resto está muy poco desarrollado. Además, Montaner destaca la presencia de palabras que pertenecen a la esfera de la satisfacción (*gozo, alegría, pagado*, págs. CXI-CXIII) y que, según él, "se dan en contextos bélicos". Pero si nos fijamos bien el poeta no se refiere nunca a la "salvaje alegría del combate", sino a la satisfacción por la victoria y, sobre todo, por el botín, la *ganancia*. Por ejemplo, el primer encontronazo con los defensores de Alcocer es descrito así:

"-¡Heridos, caballeros, sin ninguna desconfianza!
 ¡Con la merced del Creador, nuestra es la ganancia! –
 Han chocado con ellos en medio de la explanada,
 ¡Dios, qué intenso es el gozo durante esta mañana!
 Mio Cid y Álvar Fáñez adelante espoleaban,
 tienen buenos caballos, sabed que a su gusto les andan,
 entre ellos y el castillo entonces entraban.
 Los vasallos de mio Cid sin piedad les daban,
 En poco rato y lugar a trescientos moros matan".
 (vv. 597-605)

Lectura recomendada

Dominique Boutet (ed.)
 (1996). *Le cycle de Guillaume d'Orange*. París: Librairie Générale Française.

Es verdad que se habla de gozo por el combate, pero el acento es puesto en la ganancia, y el combate mismo es resuelto en un par de versos, sin esparcimiento de sangre y sin descripción de actos de valor. Que un caballero encuentre placer en ejercer las armas parece evidente (sobre todo en la situación de seguridad y superioridad que siempre expresa el poema). Aun así, no hay ninguna recreación estética.

Igualmente rápido es el segundo combate, donde sí encontramos las típicas descripciones como las de los trovadores (*ved...*). Sin embargo, la contemplación estética está más en el despliegue de los caballeros bien armados con sus pendones (al igual que en un torneo o unas maniobras militares) que en el combate en sí mismo:

"Veríais tantas lanzas abatir y alzar,
tanta adarga horadar y pasar,
tanta loriga cortar y desmallar,
tantos pendones blancos salir rojos por la sangre,
tantos buenos caballos sin sus dueños andar".
(vv. 726-730)

Hasta tal punto que la importante victoria contra el rey de Sevilla que venía al rescate de Valencia es despachada en estos pocos versos:

"Los vino a atacar con treinta mil en armas,
detrás de la huerta tuvieron la batalla;
los derrotó mio Cid el de la larga barba,
hasta dentro de Játiva la persecución llegaba.
Al pasar el Júcar veríais cómo se desbarataban,
los moros en retirada a su pesar beber agua.
Aquel rey de Sevilla con tres golpes escapa.
Ha vuelto mio Cid con toda esta ganancia",
(vv. 1224-1231)

De hecho, el poema es siempre más detallado al describir los itinerarios de los desplazamientos (unos elementos de realismo geográfico de posible interés para el público) que las batallas. La guerra, para el poeta del *Mío Cid*, es una parte esencial de la peligrosa vida de la frontera, pero lo que más cuenta es el después: la felicidad por la victoria y el rico botín; la posibilidad de sobrevivir honradamente gracias a un sabio y nunca heroico o desmesurado ejercicio de las armas; la satisfacción por haber cumplido con el propio itinerario vital y con los propios deberes para con la familia biológica (esposa e hijas) y la de los seguidores y soldados que dependen del caudillo. En el fondo, es más una épica de la "quietud después de la tormenta" que de la misma tormenta, y de ninguna de las maneras con una dimensión trágica del destino humano.

La añoranza del Cid, de la que hablábamos más arriba, por la pérdida de su condición, se soluciona en el final feliz por el cumplimiento de su misión vital; así como termina felizmente por parte del público en contemplar y reflejarse en un modelo y en unas expectativas tan brillantes y soñadas, aunque tuvieran lugar en un tiempo que ya no es ni se puede repetir.

La profunda diferencia del *Mío Cid* con respecto a los otros textos examinados la tendremos que atribuir, al menos, a dos factores: el cronológico y el cultural. El final del siglo XII presenta una situación humana y ética profundamente diferente de la de épocas precedentes, tanto más a medida que nos remontemos en el tiempo. Mientras, desde el punto de vista cultural, se debe al profundo aislamiento de la Península Ibérica, con la ocasional excepción de Cataluña entre los siglos X-XII, con respecto a las corrientes y las problemáticas culturales y literarias de la Europa altomedieval. Igual que en la biología, el aislamiento permite y obliga a un desarrollo autónomo con características propias: un ecotipo.

*"Y el romance se ha leído,
dadnos vino;
si no tenéis monedas,
echad ahí unas prendas,
que bien nos lo darán por ellas".*

Bibliografía

Abadal, R. de (1986). *Catalunya Carolíngia I. El domini carolíngi a Catalunya*. Barcelona: IEC.

Asperti, S. (1993). "La qüestió de les prosificacions en les cròniques medievals catalanes". En: *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (2 vols.). Barcelona: PAM.

Bautista, F. (2008). *La materia de Francia en la literatura medieval española: La "Crónica Carolingia". Flores y Blancaflor, Berta y Carlomagno*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.

Bautista, F. (2010). "Memoria y modelo: una lectura de la *Historia Roderici*". *Journal of Medieval Iberian Studies* (núm. 2, págs. 1-30).

Bulletin Bibliographique de la Société Rencesvals, anual, desde 1958.

D'Angelo, E. (ed.) (1998). *Waltharius. Epica e saga tra Virgilio e i Nibelunghi*. Milán: Luni.

Para una guía bibliográfica de la épica románica.

Boutet, D. (ed.) (1996). *Le cycle de Guillaume d'Orange*. París: Librairie Générale Française.

Cañete Álvarez-Torrijos, A. (ed.) (1991). *Beowulf*. Málaga: Universidad de Málaga.

Catalán, D. (2001). *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.

Cingolani, S. M. (1987). "Innovazione e parodia nel Marciano XIII (*Geste Francor*)". *Romanistisches Jahrbuch* (núm. 38, págs. 61-77).

Cingolani, S. M. (1991). "Wace agiografo: considerazioni sulle tecniche poetiche delle Origini (X-XII sec.)". *Romanistisches Jahrbuch* (núm. 42, págs. 121-135).

Cingolani, S. M. (1992-1993). "The sirventes-ensenhamen of Guerau de Cabrera. A proposal for a new interpretation". *Journal of Hispanic Research* (núm. 1, págs. 191-201).

Cingolani, S. M. (1994). "I tre più antichi poemetti su Sant'Alessio, ovvero: le metamorfosi di un santo circondato di cavalieri". *Hagiographica* (núm. 1, págs. 181-205).

Cingolani, S. M. (1995). *Le Storie dei Longobardi. Dall'Origine a Paolo Diacono*. Roma: Viella.

Cingolani, S. M. (2008). "Estratègies de legitimació del poder comtal: l'abat Oliba, Ramon Berenguer I, la Seu de Barcelona i les *Gesta comitum Barchinonensium*". *Acta Mediaevalia* (núm. 29, págs. 135-175).

Deyermond, A. (1995). *La literatura perdida de la Edad Media castellana, Catálogo y estudio, I. Épica y romances*. Salamanca: EUS.

Duggan, J. (1976). *A guide to studies on the Chanson de Roland*. Londres: Grant & Cutler.

Frank, R. (1991). "Germanic legends in Old English literature". En: M. Godden; M. Lapidge (eds.). *The Cambridge Companion to Old English Literature* (págs. 88-106). Cambridge: CUP.

Frappier, J. (1955). *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, I. La Chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien*. París: SEDES.

García Fitz, F. (2003). *La Edad Media: Guerra e ideología. Justificaciones religiosas y jurídicas*. Madrid: Sílex.

García Fitz, F. (2005). *Las Navas de Tolosa*. Barcelona: Ariel.

Geary, P. J. (1988). *Before France & Germany. The Creation & Transformation of the Merovingian World*. Nueva York / Oxford: OUP.

Imelde Galletti, A.; Roda, R. (eds.) (1987). *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia*. Padua: Centro Etnografico Ferrarese.

McKitterick, R. (ed.) (2002). *La alta Edad media. Europa 400-1000, Historia de Europa Oxford*. Barcelona: Crítica.

- Menéndez Pidal, R.** (1929/1969). *La España del Cid* (2 vols.). Madrid: Plutarco (7.ª ed. revisada, Madrid: Espasa-Calpe).
- Millet, V.** (1998). *Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas: Waltharius y Gaiferos*. Madrid: Gredos.
- Montaner, A.** (ed.) (2007). *Cantar de Mio Cid* (estudio preliminar de Francisco Rico). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Montaner, A.; Escobar, A.** (2001/2007). *Carmen Campidoctoris = Poema latino del Campeador*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- Moore, R. I.** (2003). *La primera revolución europea, c. 970-1215*. Barcelona: Crítica.
- Newton, S.** (1993). *The Origins of Beowulf and the Pre-Viking Kingdom of East Anglia*. Cambridge: Brewer.
- O'Keefe, O.** (1991). "Heroic values and Christian ethics". En: M. Godden; M. Lapidge (eds.). *The Cambridge Companion to Old English Literature* (págs. 107-125). Cambridge: CUP.
- Opland, J.** (1980). *Anglo-Saxon Oral Poetry. A Study of the Traditions*. New Haven / Londres: YUP.
- Propp, V. J.** (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Paquette, J. M.** (1988). "Définition du genre". *L'Épopée. Typologie des Sources de Moyen Âge Occidental* (núm. 49, pág. 22). Brepols: Tournhout.
- Real, E.** (2002). *Épica medieval francesa*. Madrid: Síntesis.
- Reilly, B. F.** (1992). *Cristianos y musulmanes, 1031-1157. Historia de España VI*. Barcelona: Crítica.
- Remensnyder, A. G.** (1995). *Remembering the Past. Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France*. Ithaca / Londres: CUP.
- Riquer, M. de** (1965). *Les chansons de gestes françaises*. París: Nizet (ed. cast. en Madrid: Gredos, 2009).
- Riquer, M. de** (1975). *Los Trovadores. Historia literaria y textos* (3 vols.). Barcelona: Planeta.
- Riquer, M. de** (ed.) (1989). *Chanson de Roland (Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro)*. Barcelona: Sirmio.
- Rossell, A.** (1991). "Canción de gesta y música; hipótesis para una interpretación práctica: cantar la épica románica hoy". *Cultura Neolatina* (núm. 51, págs. 207-221).
- Segre, C.** (ed.) (1971). *El Cantar de Roldán*. Milán / Nápoles: Ricciardi.
- Smith, C.** (1985). *La creación del Poema de Mio Cid*. Barcelona: Crítica.
- Tolkien, J. R. R.** (1981). *The letters of J. R. R. Tolkien edited by H. Carpenter* (pág. 375). Londres: Allen & Unwin.
- Tolkien, J. R. R.** (1983). *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Londres: Allen & Unwin.
- Vallcorba, J.** (1989/2010). *Lectura de la Chanson de Roland*. Barcelona: Sirmio / Acanalado.
- Wilson, D.** (1985). *The Bayeux Tapestry*. Londres: Thames and Hudson.
- Wormald, P.** (1978). "Bede, *Beowulf* and the Conversion of the Anglo-Saxon Aristocracy". En: R. T. Farrell (ed.). *Bede and Anglo-Saxon England* (págs. 32-95). Oxford: OUP.
- Wright, R.** (1989). *Latín tardío y romance temprano en España y en la Francia carolingia* (2.ª ed.). Madrid: Gredos.