# La tradició èpica a l'edat mitjana europea

Stefano Maria Cingolani

PID_00154836

UOC
Universitat Oberta de Catalunya
www.uoc.edu

*Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny general i la coberta, no pot ser copiada, reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, tant si és elèctric com químic, mecànic, òptic, de gravació, de fotocòpia o per altres mètodes, sense l'autorització prèvia per escrit dels titulars del copyright.*

# Índex

**Introducció** ..... 5

**Objectius** ..... 6

**1. Èpica: mite o realitat?** ..... 7

**2. Ideologies i teories** ..... 13

**3. Orígens de la literatura heroica europea** ..... 16

**4. L'èpica germànica en llatí: el *Waltharius*** ..... 21

**5. L'èpica germànica: el *Beowulf*** ..... 26

**6. La *Cançó de Rotllan*** ..... 32

**7. Interludi: la vida d'un sant** ..... 69

**8. La *Cançó de Guillem*** ..... 71

**9. El *Cantar de mio Cid*** ..... 79

**Bibliografia** ..... 93

# Introducció

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 poesia èpica europea està format per centenars de textos, i, des de fa almenys dos segles, el seu estudi ha omplert milers de pàgines de la crítica. Els pocs fulls que segueixen no en pretenen fer un seguiment exhaustiu ni descriptiu. La seva única aspiració és proporcionar un itinerari (sobretot centrat en els textos més antics i representatius) que sigui útil per a la lectura d'algun poema o actuï com a fil conductor i instrument de control en la lectura d'estudis, antics o recents, dedicats a un grup de textos o a algun en concret. Més que donar respostes, vol desvetllar preguntes, reflexions i curiositats.

# Objectius

1. Entendre quelcom de la vida, la història i la literatura, massa genèrics i típics de qualsevol escrit que valgui la pena per a ser expressats.

# 1. Èpica: mite o realitat?

Quan parlem d'*epos*, o d'epopeia, ens referim a unes narracions que en general, però no sempre, són llegendàries, plenes d'actes heroics i d'aventures. El d'*epos* és un concepte tot sovint ambigu, perquè comprèn un nombre enorme d'obres de les més diferents, per èpoques, per cultures i per temàtiques, ja que pot incloure des del babilònic *Gilgamesh* o l'indi *Ramayana*, passant per la *Pharsalia* de Lucà, la *Gierusalemme Liberata* de Tasso o el *Paradise Lost* de Milton, fins a l'*Atlàntida* de Verdaguer o el *Nabí* de Carner, per donar només alguns exemples. És un concepte ambigu, però, tot plegat, funcional. El podem emprar si ens volem referir a poemes, per a limitar-nos a les literatures occidentals, tan diversos com les *Argonàutiques* d'Apol·loni de Rodes, l'*Eneida* de Virgili i la *Tebaida* d'Estaci, o, d'altra banda, *Os Lusíadas* de Camões i l'*Orlando Furioso* d'Ariosto. Tots són poemes d'argument heroic i llegendari, amb un rerefons més o menys històric, dels quals coneixem l'autor i el seu elevat nivell cultural i els podem estudiar en l'interior d'unes coordenades literàries i culturals prou clares.

**Webs recomanats**

Per tenir una idea de l'ampli i variat panorama, que va acompanyat de la imprecisió del concepte, vegeu una llista a http://en.wikipedia.org/wiki/Epic_poetry#Medieval_epics_.28500-1500.29.

Com a referències d'informació general, per no carregar les notes, sovint donaré l'enllaç amb la Wikipedia, tan sols, però, quan la informació que proporciona sigui fiable i suficient, i per aquesta raó, per norma, els enllaços són més sovint amb la versió anglesa. Els enllaços següents corresponen al *Kalevala*, les *Eddes* nòrdiques i la *Cançó dels Nibelungs* respectivament:

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

Tots aquests poemes caben en la definició clàssica d'*epos*, que, tal com la recull **Isidor de Sevilla**, és prou àmplia i clara:

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

És dit poema heroic perquè s'hi narren actes i gestes dels homes forts. De fet, es deien herois aquells homes gairebé «aeris», dignes del cel per la seva saviesa i força. El vers d'aquests poemes precedeix en autoritat tot altre metre.

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

La definició de la qual es fa ressò Isidor posa èmfasi en l'aspecte temàtic, ***res et facta***, actes i gestes dels herois (dels quals se subratlla la ***sapientiam et fortitudinem***, definició que tindrem manera de discutir més endavant) i en el mètric, l'hexàmetre com a rei dels metres antics.

La definició és prou dúctil per a poder-la aplicar a gairebé tota l'epopeia occidental, amb adaptació ara dels personatges a diferents contextos culturals, ara del vers a les diverses tradicions prosòdiques i mètriques. Tot i així, tant la **tirada** de decasíl·labs o alexandrins (en llenguatge tècnic ***laisse***), típics de la tradició francesa, com els versos llargs anisosil·làbics, típics de la tradició espanyola, els hendecasíl·labs reunits en octaves o lliures, característics de la tradició italiana o italianitzant, o el *blank vers* anglès són tots adaptacions, si fa no fa, de l'**hexàmetre grecollatí**.

Tanmateix, qualsevol lector amb una mínima sensibilitat històrica i literària sentirà que hi ha obres que d'una manera o d'una altra sobresurten dels límits d'aquesta definició, perquè tenen unes característiques, difícils de precisar almenys de moment, que les fan clarament especials. I és molt possiblement davant d'aquesta sensació clara, però més aviat instintiva, que quan pensem, per exemple, en la *Ilíada*, en el *Beowulf*, en el *Cantar de Mio Cid* o en la *Cançó de Rotllan* parlem d'èpica.

Ara bé, quan parlem d'èpica les coses es compliquen i es poden fer "perilloses". Perquè en l'èpica, tot i ser una paraula derivada d'*epos*, van associades, ara de manera voluntària ara inconscient, tota una sèrie d'imatges i de conceptes que, a la meva manera d'entendre, poc tenen a veure amb la història, la que es mesura segons barems concrets d'espai i de temps i que, al contrari, van més lligades a la ideologia o a disciplines que no raonen segons les categories que s'acaben d'exposar. Quan parlem d'èpica, tot sovint emergeixen fantasmes d'antigues i noves ideologies i categories hermenèutiques, com ara el fervor romàntic per la descoberta dels orígens nacionals populars, o l'erudició positivista, tradicionalista i neotradicionalista que es nodreixen del mateix concepte de nacionalisme, sigui la que sigui la ideologia política que el sosté. Finalment, en èpoques més recents, es fan servir categories que van des de l'antropologia a la psicologia jungniana amb la fixació de constants arquetípiques, ara culturals, ara miticoreligioses, ara psíquiques.

El fet és que a l'èpica va associat, gairebé necessariament, el concepte d'origen, d'una literatura, d'una població o, potser pitjor, d'una nació. A tort o amb raó a l'èpica hi és atribuït el valor d'identificador de valors ètnics i polítics, tota una simbologia que sovint, i diria mai, no té res a veure amb la real i "prosaica" formació històrica de les mateixes ètnies o de les construccions estatals que en l'èpica es pretenen emmirallar, amb la finalitat de veure's així confirmades en la seva existència des de molt enllà en el temps, en una dimensió que és mítica més que històrica. Pot estranyar, però, al cap i a la fi, molts estudiosos dels últims dos segles no s'han diferenciat gaire, en fer això, dels ingenus falsificadors antics i medievals que veien un origen troià en pobles tan diversos com els gals, els bretons, els francs, i fins en els danesos i els normands.

**Lectura complementària**

Per aquesta associació entre èpica i comunitat, vegeu per exemple:

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

En aquesta categoria d'èpica nacional s'han inclòs, en diferents moments, poemes com la *Ilíada* i sobretot, per limitar-nos a l'Europa post clàssica, obres com ara el ***Kalevala*** finlandès, l'***Edda*** poètica nòrdica, la ***Cançó dels Nibelungs*** de l'alemany antic, el ***Beowulf*** anglosaxó, la ***Cançó de Rotllan*** o el ***Cantar de Mio Cid***. Tots poemes de bellesa i suggestions literàries extraordinàries, però tot sovint de desigual, per no dir radicalment diferent, valor i característiques culturals.

Fem una ulterior reducció per poder seleccionar un grup de textos més homogenis per característiques intrínseques, i també pel tipus d'interpretació que han rebut per part de la crítica. Eliminem, doncs, l'*Edda* poètica perquè no és un poema unitari, sinó un recull del segle XIII que antologa textos de diferents èpoques i estils. El *Kalevala* perquè no és antic, en el sentit que el text que ara llegim és el producte de la feina de Elias Lönrot, el qual, en el primer terç del segle XIX, va recollir i remuntar unitàriament nombroses llegendes del patrimoni folklòric finlandès transmeses oralment. Parlaré més endavant del *Cantar de Mio Cid*, una epopeia que no relata fets ocorreguts en un remot passat mític i se centra, al contrari, en uns esdeveniments pseudohistòrics molt recents i gairebé contemporanis.

Els quatre poemes que queden, la *Ilíada*, el *Beowulf*, la *Cançó de Rotllan* i la *Cançó dels Nibelungs*, per citar-los en ordre cronològic a partir del primer testimoni escrit, tot i ser prou diferents els uns dels altres per època, llengua, dimensions, característiques temàtiques i complexitat narrativa, tenen prou aspectes comuns per a poder ser analitzats conjuntament. Els quatre poemes són el primer testimoni escrit conservat, en grec, en anglosaxó, en una llengua neollatina (el francès) i en alemany antic, de narrativa heroica. Els quatre relaten fets remotament connectats amb la història i, amb l'òbvia excepció del *Beowulf*, són a l'origen d'una producció literària amplia i d'una construcció etniconacional. I tots, segons la crítica, des de la romàntica a la neotradicionalista, són la culminació d'un llarg procés de gestació èpica tradicional i anònima, que, amb l'exclusió evident de la *Ilíada*, però amb la inclusió de l'*Edda* i del *Cantar de Mio Cid*, ha estat relacionat i directament connectat amb la literatura tradicional i els *carmina antiqua* o poemes antics (Tàcit, *Germania*, 2 3) dels germànics dels quals parlava l'historiador romà Tàcit a final del primer segle de la nostra era.

Un dels aspectes que uneix aquests quatre poemes, i que els diferencia dels altres, potser el principal, és el fort sentiment tràgic amb el qual, tot i amb diferents matisos, són contemplades i narrades les gestes dels herois. Aquests lluiten valerosament, però la voluntat dels fats, el destí, la providència decideixen altrament, i és impossible un final feliç. El valor, la pugna individual i a vegades col·lectiva (malgrat tot, i contra tota evidència, però insalvable), les morts necessàries d'Hèctor, de Beowulf, de Rotllan i Oliver, de Sigfrid, Gunther i Haguen representen els moments culminants, almenys des d'un punt de vista emotiu, dels quatre poemes i expressen una visió de la vida en què la mort de l'heroi és necessària.

És aquesta dimensió tràgica, i catàrtica la que ens permet d'aïllar uns quants poemes com a èpica en el mar de l'epopeia? És una dimensió tràgica inherent a un cert tipus d'epopeia? La trobem en altres obres d'altres gèneres, i només la trobada ocasional d'aquesta dimensió amb unes formes narratives genera, en moments puntuals, això que de debò podem anomenar *èpica*? Estic convençut que, amb matisos que anirem veient, s'ha de contestar que sí als tres interrogants, i també que es pot perfilar una mica més exactament quin és el moment en què es produeix aquesta col·lisió entre una experiència existencial i una forma literària.

És que l'*epos*, i l'èpica, no són categories antropològiques, sinó culturals i literàries, i, per tant, no són productes necessaris, no sempre es creen i es realitzen, o, com a mínim, no sempre existeixen en els orígens mítics, prehistòrics d'una nació, i poden ser, al contrari, una creació culta o semiculta posterior, també quan es tracta de tradicions aparentment populars. Igualment, poden representar un moment de síntesi, ocorregut però en una època històrica, per part d'autors coneguts, o de personalitat individual en el cas de ser anònims, i que responen a clares dinàmiques culturals, i que no són el producte d'una llarga, a vegades llarguíssima, tradició anònima i oral. Finalment (i sobre aquest aspecte hi tornarem), no podem parlar de gènere literari, amb eventuals subgèneres com ara, per exemple, l'èpica de frontera.

Els gèneres existeixen sobretot com a abstraccions de la crítica literària moderna o, en èpoques antigues, en situacions de codificació literària avançada (com, per exemple, en l'època clàssica o en el Renaixement italià). La fluïdesa literària de l'edat mitjana presenta, des del punt de vista de l'autor, uns horitzons genèrics molt difuminats i mai rígids (encara més com més retrocedim en el temps). Un gènere era definit, i, tot sovint, ho era de manera molt relativa, per categories moltes vegades diferents de les nostres: la forma o, a grans trets, el tema i els personatges condicionaven el poeta per a un cert tractament estilístic de la seva matèria, però mai no l'obligaven a seguir lleis i estereotips, tal com creu la crítica contemporània de tipus descriptiu (tant d'ascendent formalista, estructuralista, narratològic com de qualsevol altra tendència metodològica). Aquestes consideracions són vàlides sobretot quan es tracta de poetes, com ara els del *Beowulf* o el *Cantar de Mio Cid*, que escriuen en uns contextos literaris en què la possibilitat eventual d'establir unes formes modèliques per a imitar és totalment incipient i, possiblement, mai no es va dur a terme.

Arribats a aquest punt, hauria de ser evident una contradicció profunda en les diferents teories sobre l'èpica: la **visió romàntica i tradicionalista** veu aquestes obres com el resultat d'una llarga tradició gairebé del tot desapareguda; mentre que la **crítica de caràcter antropològic o literari** (sense implicacions

historicistes), per la seva part, les veu com uns textos fundadors d'unes comunitats humanes i d'unes literatures. Evidentment, ni l'una ni l'altra teoria són del tot creïbles.

Com es veurà, les hipòtesis de llargues tradicions orals que es remunten als orígens ètnics dels pobles i de les nacions són mites romàntics, sense una consistència històrica efectiva. D'altra banda, però, al mateix temps és veritat que no és possible imaginar cap d'aquests poemes sense una mínima tradició anterior, ja que la presència d'una literatura precedent (oral o escrita, ara no és aquest el problema, i que, en general, s'ha perdut) es fa evident en la mateixa estructura del poema, i del seu diàleg amb una tradició de personatges i llegendes sobre els quals ens dóna la seva interpretació. És només l'atzar del temps que ens ha fet perdre els precursors (per cert, no gaire remots) del *Beowulf*, de la *Cançó de Rotllan* o del *Cantar de Mio Cid*, que, d'aquesta manera, no podem veure com a inventors (amb l'aura màgica de la fundació i dels orígens) de res.

Una conseqüència d'aquest raonament que pot semblar paradoxal ens porta a la consideració que l'èpica no existeix. O, millor dit, l'èpica existeix tan sols com a resultat d'una operació de la crítica contemporània, que individua alguns textos com a especialment significatius, tant pel valor cultural com pel literari, i els posa al començament d'unes tradicions poètiques i polítiques. És, doncs, tan sols una categoria cultural actual, i no un fenomen antropològic comú a bona part de la humanitat (la crítica, per exemple, assenyala que els italians i els xinesos no tenen èpica, però sí epopeia). I és solament en relació amb aquesta consideració que es pot continuar utilitzant (com faré per comoditat) el terme d'*èpica*.

> En la realitat existeix una poesia heroica, o, si volem, l'epopeia, que es desenvolupa segons línies pròpies a cada tradició literària i que, en la major part dels casos, no assoleix la moderna categoria modèlica d'èpica.

És a dir, que un poema com la *Cançó de Rotllan* s'ha d'estudiar amb relació als altres poemes que, al llarg dels segles i amb molts canvis, constitueixen el gènere de les cançons de gesta (gènere que haurem d'entendre amb els matisos expressats més amunt). També l'haurem de valorar amb relació a les dinàmiques de creació i desenvolupament de les literatures medievals en llengua vulgar, amb les relacions demostrades o demostrables que hi ha hagut entre algunes d'aquestes, però no amb productes llunyans en el temps i en l'espai, completament diferents per cultura, forma o problemàtica social i humana. Rotllan, Rodrigo Díaz, Aquil·les i Gilgamesh no tenen res a veure entre ells.

Es tracta, doncs, de treure l'estudi d'aquests textos dels camps de l'antropologia i dels arquetips (que hi pot haver, sempre que siguem conscients dels límits metodològics i hermenèutics que aquest estudi comporta), o de la teoria de

la literatura (per utilitzar una definició genèrica de *còmode*), per a tornar-lo al camp de la cultura i de la història, mesurable amb uns límits geogràfics i cronològics, i poblat d'homes amb unes problemàtiques culturals i espirituals concretes i no pas imaginades. Es tracta, doncs, de sortir de les abstractes teories culturals i literàries per a tornar a la concretesa de la vida de l'home, tal com la podem percebre a distància de tant de temps.

# 2. Ideologies i teories

Hi ha un fet que ha condicionat de manera determinant la quantitat increïble de saviesa i d'erudició que mestres com Gaston Paris, Paul Meyer, Pio Rajna, Joseph Bédier, Ramon Menéndez Pidal o Martí de Riquer, entre molts altres, i per esmentar només alguns romanistes més que il·lustres, han dedicat als estudis èpics. L'epopeia, i l'èpica de retruc, sempre ha estat vista com un fenomen asèptic, necessari i, en certa manera, atemporal. Massa poques vegades s'ha considerat una part concreta d'un moment precís de l'evolució històrica, ètica i cultural de la humanitat, i que amb aquesta evolució ha d'interaccionar i per aquesta es pot explicar. L'epopeia només es confronta, tant en els estudis més positivistes i historicistes, com en els oralistes o de teoria literària, segons categories preestablertes, amb això que és considerat epopeia, i moltes vegades no importen l'època i els contextos socials i culturals més amplis.

D'aquesta manera, els estudiosos nord-americans Milman Parry i John Lord han pogut estudiar la poesia popular heroica serbocroata, i s'ha pogut utilitzar per a explicar la gestació i origen de la *Ilíada*, i l'una i l'altra s'han fet servir per a confirmar hipòtesis entorn de les cançons de gesta franceses i a partir d'aquí estendre les conclusions a qualsevol literatura.

**Webs recomanats**

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

Això sense tenir en compte que la *Ilíada* neix, abans de ser copiada, en un mitjà que, amb escasses i limitades excepcions, és quasi completament oral, mentre que la poesia popular serbocroata –com qualsevol altra poesia popular, i, possiblement, almenys en bona mesura oral, de la resta d'Europa a partir del segle XVI– viu en estricte contacte amb una literatura culta paral·lela i semblant, de la qual, fins i tot, deriva. És que els factors extracientífics, és a dir, ideològics, sempre han estat el condicionant més fort a l'hora d'estudiar l'èpica i les seves tradicions, pressuposades o veritables.

**Web recomanat**

Per una llista dels poemes, amb enllaços a altres webs, vegeu: http://en.wikipedia.org/wiki/Chanson_de_geste

**Lectures recomanades**

Podem trobar una àmplia referència als estudiosos precedents i les diferents teories respecte als orígens de les *chansons de geste* a:
**Martín de Riquer** (1965). *Les chansons de gestes françaises*. París: Nizet (ara també en castellà a Madrid: Gredos, 2009).

Per a una introducció útil de tipus formal i descriptiu:
**Elena Real** (2002). *Épica medieval francesa*. Madrid: Síntesis.

Això també és cert en el cas de l'estudi de l'èpica a la península Ibèrica, en què diferents influències ideològiques i polítiques, més que estrictament filològiques, han concorregut a dibuixar-ne les teòriques característiques, sobretot pel que fa a l'èpica castellana. D'una banda, és determinant la presència d'un mite nacionalista, que arrenca des de la mateixa alta edat mitjana, el mite de la continuïtat goda i del goticisme espanyol, mite que ha configurat la imatge d'una continuïtat, a més de biològica, cultural i literària entre el passat

germànic i part de la literatura castellana dels segles XIII i XIV, literatura que s'imagina que existeix des de molt abans i en absoluta continuïtat amb els *prisca carmina* (antics poemes) dels gots dels quals parla Jordanes, historiador ostrogot de mitjan segle VI (*Get*. IV 28).

D'altra banda, com tindrem manera de comprovar, s'ha fet un ús equivocat i massa extensiu del dogma del panromanisme i de l'homogènia circulació cultural a l'interior de la Romània que, sobretot pel que fa a la literatura catalana, ha servit per a assumir continuïtats no demostrades i osmòtiques amb la literatura francesa (això val tant per a les pressuposades, i no existents, cançons de gesta, com per als *fabliaux* o altres gèneres literaris medievals).

A més a més, també ha operat com una mena de sentit de competència en l'originalitat, per un costat, i en la necessària homogeneïtat cultural per l'altre. És a dir, el fet de no poder admetre que un fenomen literari com ara les cançons de gesta (per utilitzar un terme neutre) sigui originàriament francès i que, en cas que aparegui en altres literatures, depèn de la literatura francesa, ha dut a les teories sobre l'èpica castellana per la qual es nega, en molts casos, la dependència de la cultura francesa. Des de aquesta perspectiva, es fa cas omís de les característiques especials que presenta (que en neguen l'extensa tradicionalitat), i la vinculen, al contrari, a una època i a uns contextos culturals, tot sovint clericals, determinats i relativament tardans.

L'altre aspecte, el de l'homogeneïtat cultural, potser ha operat més en profunditat per al cas català, en què es van crear unes cançons de gesta catalanes (a imitació dels *cantos noticieros* castellans, que tampoc no existeixen) a partir de la idea de l'èpica com a origen d'un poble. A causa d'aquesta idea sembla que una nació no té estatut de nació si no posseeix també la seva èpica, com si les dues coses tinguessin alguna cosa a veure entre elles.

**Lectura recomanada**

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

La situació especial de la literatura castellana, sobre la qual tornaré, amb els seus catàlegs detallats i erudits d'obres perdudes, em permet plantejar també un altre problema estretament connectat, en el fons, amb l'èpica o amb l'idea vulgata d'èpica, problema que no s'ha plantejat gaire d'una manera general: el de la creació de llegendes històriques, les llegendes que tot sovint formen el substrat de molta narrativa heroica (pseudohistòrica o èpica) i que trobem transmeses en textos historiogràfics, i que, moltes vegades, són interpretades com a prosificacions. Tothom coneix les nombroses versions contingudes en les cròniques castellanes de moltes llegendes, que es pressuposen èpiques, i el fet que cada versió ha estat interpretada com un poema perdut, una selva de poemes tots anònims i tots desapareguts.

**Lectura recomanada**

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

Rere aquestes teories, que són les mateixes que regien la suposada existència de les cançons de gesta catalanes, i que han fonamentat moltes visions relatives als orígens de les cançons de gesta franceses, hi ha unes idees bàsiques absolutament romàntiques: les de l'espontània creativitat anònima i popular i, en un segon moment, la que tota llegenda correspon a una obra literària.

D'aquesta manera els historiadors són vistos únicament com a recol·lectors d'informacions, i la sola capacitat creativa que els és concedida és la de poder triar entre les seves fonts i de decidir entre diferents nivells de fidelitat a la història, la que els moderns considerem com a tal.

És una idea absurda i críticament sense fonaments, que ha servit per a multiplicar innecessàriament el nombre d'obres escrites i per a desplaçar la capacitat creativa d'uns autors coneguts, i amb una obra arribada fins a nosaltres, però ideològicament poc atractiva, cap a unes figures purament fictícies i fantasmals, i per això mateix més suggerents i que és possible imaginar-les com més ens convé. I això també quan es parla de poetes, no sols d'historiadors, ja que les diferències entre dues versions conservades s'atribueixen gairebé sempre a un poema perdut, no pas a l'autònoma creativitat del poeta que coneixem.

Allò que vull reivindicar, amb aquestes consideracions, és el paper i la capacitat creativa dels historiadors, segons les seves possibilitats i les necessitats de transformar i adaptar a les exigències literàries i ideològiques de la seva obra els relats llegendaris o, fins i tot, de crear-los. Relats que podien existir abans d'ells en la seva essència temàtica, però pels qual no hem de pressuposar sempre una font poètica perduda literària i/o oral, sinó una font conservada escrita i historiogràfica.

Així que si atribuïm la creació i la manipulació llegendària als professionals del gènere, els historiadors; si fem servir categories literàries existents i tradicionals, com les d'*epos* o de poema històric, amb tota la llibertat creativa que li era concedida, des de la *Pharsalia* a la anglonormanda *Chronique* de Jordà Phantosme, passant per desenes d'altres exemples conservats i que es poden estudiar; si, en fi, sortim dels mites per entrar en la història, veurem com, tot i haver perdut una gran quantitat de literatura romànticament atractiva, però fantàstica, quan parlem d'èpica i d'epopeia ens trobarem amb una situació fluïda, a vegades ambigua i difícil de fer encaixar en motllos de gèneres, als quals tot sovint les obres mestres escapen, però més concreta i tangible. I on el paper de la investigació i creació històrica, sobretot als segles X-XI, és gairebé exclusiu i és obra, en la seva gran majoria, d'autors eclesiàstics i, per tant, cultes.

La dimensió culta encara serà preponderant al llarg dels segles, especialment quan encara no s'ha creat un gènere literari que es nodreixi de si mateix (situació típica i gairebé exclusiva de les àrees francesa i italiana) i dirigit a capes àmplies de la població, sovint o majoritàriament inculta. Dimensió culta, a més, que tornarà a ser present en les recuperacions literàriament elevades d'aquesta matèria narrativa que s'han donat, amb el temps, en diferents literatures europees.

# 3. Orígens de la literatura heroica europea

Com s'ha vist, hi ha una idea que va condicionar gairebé tota interpretació de l'*epos* medieval europeu: la visió vulgata dels romàntics i dels tradicionalistes de la continuïtat entre l'antiga poesia germànica i la poesia romànica. Hem de pensar que tal i tan difosa visió no respon almenys a dues qüestions principals. La primera qüestió és que no està en absolut demostrat que la poesia en llengües germàniques que ha sobreviscut, com encara creuen molts crítics de diversa extracció, depèn directament (i és comparable, per característiques, formes i continguts) de la poesia, o literatura oral, germànica d'èpoques preliteràries, és a dir, anterior a les migracions i a l'entrada en contacte amb el món cristianoromà.

**Lectura recomanada**

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

Això no significa negar l'existència d'una poesia germànica anterior als contactes amb la cultura grecollatina: ni molt menys. Senzillament vol dir que aquella literatura heroica que encara podem llegir, o de la qual s'entreveu l'existència, és conseqüent a la profunda mutació en la mentalitat i en l'organització social dels pobles germànics causada pel contacte i l'adaptació al món romà. A més, la creació de llegendes lligades als que seran els herois dels cicles èpics principals no l'hem de veure ni com a immediatament relacionada amb els fets ni afaiçonada sempre amb una forma literària. Aquesta consideració és fonamental per a entendre el començament de les tradicions èpiques tant a França com a Castella als segles XI i XII.

**Lectures recomanades**

**Patrick J. Geary** (1988). *Before France & Germany. The Creation & Transformation of the Merovingian World*. Nova York - Oxford: OUP. "The Germanic world was perhaps the greatest and most enduring creation of Roman political and military genius" (pàg. 6).

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

Un aspecte ulterior que la crítica tradicionalista sempre ha obviat és el de la llengua de l'adaptació cultural. Les poblacions germàniques que van entrar als territoris de l'Imperi Romà es van haver d'integrar, en el curs de poques generacions, en una població que parlava llatí, que tenia una organització cultural superior i que era almenys deu vegades més nombrosa. A més, la cristianització progressiva (al catolicisme o a l'arrianisme) obligava a l'aprenentatge del llatí vulgar com a llengua de comunicació. Tots aquests elements van significar el necessari trencament amb el passat i, doncs, també amb les seves formes d'expressió literària.

**Procés de cristianització**

El trencament amb el passat l'hem de veure com un element inherent a la cristianització. Es pot posar un exemple eloqüent d'aquesta situació. Quan sant Wulframno, a la primeria del segle VIII, va intentar la conversió dels pagans frisons, es va trobar que, en un primer moment, el rei Radbodo era favorable al cristianisme. A la pregunta, però, que el rei feu al sant de si, un cop mort, es tornaria a trobar amb els seus avantpassats al cel, el sant li va contestar, com és evident, que no, perquè aquells eren pagans i serien a l'Infern. El rei aleshores, que ja estava a punt de fer-se batejar, es va fer enrere, dient que no es podia separar dels seus avantpassats.

L'Església obstaculitzava tant com podia la connexió amb el passat pagà, fet que en un primer moment impossibilitava al màxim la conservació de mites i llegendes que hi estiguessin lligades. Amb una excepció: els irlandesos, els quals no sols van trobar la manera de mantenir el lligam, sinó que van difondre les seves idees i, a més, van afavorir, allà on era possible, l'ús de la llengua vulgar. No debades, Anglaterra, profundament evangelitzada pels irlandesos, és el país de l'Europa cristiana que més literatura heroica preserva, abans del segle XII, i que des de més aviat empra el vulgar. I no és casualitat que els monestirs continentals on primer s'escriu o es conserven mostres d'aquesta literatura heroica d'arrels germàniques són tots fundacions irlandeses, com ara Fulda (amb l'*Hildebranslied*), o Sant Gal i la Novalesa (amb el *Waltharius*). Perquè a Alemanya es torni a parlar d'aquesta matèria s'haurà d'esperar (gràcies també a la influència del romanç cortès francès) que sigui completament alliberada de qualsevol connexió vital amb el passat pagà.

**Lectura recomanada**

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

D'altra banda, les investigacions més recents han permès d'entendre de manera molt diferent del passat la relació entre llatí / llatí vulgar i llengües vernacles. El llatí mai no s'ha deixat ni de parlar ni d'escriure; tanmateix, el llatí escrit dels segles VI-VIII no correspon a una realitat parlada, ja que tan sols és una temptativa de fer correspondre l'evolució del llatí oral amb una grafia que el faci comprensible. La regularització gràfica i gramatical portada a terme per Alcuí, als temps de Carlemany, va reintroduir una manera d'escriure i parlar el llatí més pròxima a la del llatí clàssic. D'aquesta manera es va trencar la sensació de continuïtat entre diferents nivells de llengua, i la llengua vulgar es va començar a percebre com una cosa diferent (això passà en diferents èpoques a les diverses terres de la Romània).

Dins dels territoris de l'imperi carolingi van ser els vulgars germànics els primers a ser escrits ja al segle IX, mentre que a la França actual els primers experiments de debò literaris ja es remunten al segle X. Aquests canvis de llenguatges, units als de cultura i de religió, van complicar ulteriorment l'eventual continuïtat entre un passat literari germànic i un present en llengua francesa (o castellana, etc.), així que la literatura de les cançons de gesta no l'hem de veure pas com un fenomen secular de llarga tradició, sinó com una creació nova del segle XI com a resposta a totes aquestes transformacions i a la necessitat de donar unes respostes noves a preguntes antigues, les quals s'havien de formular sobre bases totalment diferents.

**Lectura complementària**

La bibliografia sobre el tema és molt àmplia, em limito a citar els plantejaments de:

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

Si el problema del canvi de llengua no es donà a la Gran Bretanya, escassament romanitzada, o a l'Alemanya, on trobem textos en vulgar ja en èpoques molt antigues, allí també es va presentar el problema de la integració d'un món cultural (fet de valors i d'històries) germànic amb el superior i més culte món cristià que s'expressava en llatí. Com veurem, els casos del *Waltharius* i del *Beowulf* són, cadascun a la seva manera, expressió d'aquesta problemàtica

i d'aquest xoc de cultures. És que amb aquesta literatura, tot i els seus experiments i canvis, ens trobem en uns dels laboratoris on es gestava la nova identitat de l'Europa en plena edat mitjana.

**La influència de la cultura cristiana**

La més atenta crítica anglesa, alemanya i escandinava, encapçalada ja fa temps per J. R. R. Tolkien, ha demostrat que la poesia germànica conservada –com ara el *Beowulf* o la *Batalla de Maldon* anglosaxons; l'*Edda* poètica o la poesia genealògica escàldica, com ara la *Ynglingatal*; l'*Hildebrandslied* i el *Ludwigslied* anticoalemanys–, tot i emprar material mitològic i llegendari tradicional (sobretot pel que fa a la poesia nòrdica), i utilitzar tècniques poètiques també tradicionals, no seria el que és, en tant que estructures textuals i narratives, sense la influència més o menys forta, directa o indirecta, de la cultura cristiana, ara directament llatina ara per la intermediació celta.

La segona qüestió que es presenta, i que afecta directament les literatures romàniques (tal com a vegades ja havia estat plantejada en passat, i més extensament per qui escriu a propòsit de la cultura tradicional dels longobards), és la següent: el canvi lingüístic d'una llengua germànica al llatí vulgar, i l'adaptació sociocultural a les condicions de l'Imperi Romà van impedir tota possibilitat de continuïtat directa entre els mons germànics i els romànics.

**Webs recomanats**

Vegeu els enllaços següents, on trobareu els textos esmentats:

- http://en.wikipedia.org/wiki/Lay_of_Hildebrand.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Angelbert.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Maldon_(poem).

**L'imperi carolingi**

Un exemple claríssim, tot i que sovint interpretat de manera del tot oposada, es pot extreure de l'imperi carolingi i de la mateixa cort de Carlemany, on el rei i la cort eren bilingües en llatí i germànic. Tot i que sabem que Carlemany va fer recollir "barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur" [poemes bàrbars i antiquíssims, en què es cantaven els actes i les guerres dels vells reis; a Eginard, *Vita Karoli* 29], si exceptuem un text que possiblement li és comparable, com l'*Hildebrandslied*, no solament no ens ha arribat res d'aquesta poesia (que no està pas demostrat que sigui narrativa, sinó que, al contrari, havia de ser elogiosa i celebrativa), sinó que tampoc va influir estilísticament i temàticament en la literatura contemporània.

Pensem que un poema com la *Batalla de Fontenoy* d'Angilbert, poema del qual es conserven teòrics paral·lels a la literatura anglosaxona (com ara la *Batalla de Maldon* de final del segle X), no presenta la més mínima influència germànica, ni per formes i tècnica poètica, ni per conceptes i imatges, mentre que, al contrari, és gairebé d'exclusiva influència bíblica.

La nostra civilització, sempre més fonamentada en l'escriptura i la comunicació (tot i que, en bona part, això és una aparença: només cal pensar en les àmplies capes socials virtualment analfabetes i silencioses, també en tant que desintegrades d'un context tradicional, o en l'analfabetisme potencial de tants usuaris acrítics d'Internet i de xats), ha mostrat com una mena d'*horror vacui* pel silenci, real o aparent, de molts segles i, gràcies també a la revolució folklorista i popular del romanticisme, ha inventat una literatura oral immensa, bàsicament de caràcter èpic, i totalment perduda. Els fantasmes que en quedarien (joglars, poemes onomàstics, etc.) sempre s'han analitzat per a confirmar una teoria ja establerta i no per a interpretar-los sense preconceptes. Però la creació literària, popularment anònima o culturalment conscient, no és una necessitat, sinó que és una opció, i s'han de donar les condicions històriques adequades perquè aquesta opció sigui possible.

La paraula és un acte cognoscitiu i una imposició dirigida cap al món exterior (pensem en el silenci dels aprenents pitagòrics o de tants monjos i místics, silenci respecte a l'exterior, és clar), així que un acte de paraula només serà possible en presència de consciència, o d'imposició i control sobre el medi.

I l'èpica, o l'epopeia, en tant que "història", tot i que d'alguna manera mítica o simbòlica, és el producte d'un acte cognoscitiu, i impositiu, extremadament complex, fundat sobre una percepció de continuïtat, i de les seves fractures, i que depèn d'una visió del passat i de l'entorn (l'espai físic i social) coherent i dominat.

Hi ha èpoques de la història de la humanitat que són silencioses, sense memòria que no sigui breu i local, o que no donen forma literària, ni que sigui oral, al record o als mites. Perquè donar-hi una forma significa tenir un sentit del temps i de les coses, és una operació vertical de fixació o reconeixement de tradicions, i aquesta dimensió vertical, aquesta consciència de la continuïtat no existeix, per molt de temps, fora del sistema mental i cultural que s'expressa en llatí.

**Lectura recomanada**

Pel cas català, vegeu:

**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 Mediaevalia* (núm. 29, pàg. 135-175).

La mateixa estructura social fonamental, la família (que hem d'entendre com la complexa estructura del parentiu), és construïda en sentit horitzontal i no pas vertical; és a dir, que es dóna prioritat al sentit de les relacions amb altres famílies poderoses, més que al sentiment de continuïtat i herència de la nissaga. I és exactament quan s'opera en profunditat el canvi social de les estructures familiars i hereditàries, que es produeix la literatura, cada entitat o grup en el seu moment i cadascú amb les seves formes i llengües, de manera que, com no és comparable la França feudal amb la Itàlia imperial i ciutadana, tampoc no ho és amb Castella i Catalunya.

Tots els molts segles que van des de l'aparició dels germans entre els confins de l'Imperi fins, com a mínim, al segle XI constitueixen un segment temporal de destrucció, desestructuració i reconstrucció d'uns sistemes complexos, ja que afecten la religió i la cultura (bé en sentit intel·lectual bé en sentit antropològic), juntament amb el sentit de la història, les estructures de parentiu, socials, polítiques i ètiques.

**Lectura recomanada**

Podeu llegir una bona síntesi sobre aquesta destrucció i reconstrucció:

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

**Lectura complementària**

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

Un element que s'ha de destacar a propòsit de qualsevol forma literària, i especialment a les terres de la Romània, és la relació entre la llengua (que afecta no sols l'idioma, sinó també les seves capacitats expressives) i el públic (entès també com a matèries i temes que es poden tractar). Com deia Isidor de Sevilla (*Etym*. IX 1, 14): "ex linguis gentis, no ex gentibus linguae exortae sunt" [els pobles han pres origen de les llengües, no pas les llengües dels pobles]. Isidor estableix una relació precisa de prioritat en el temps: és la llengua la que ve primera. En conseqüència, tan sols l'existència d'una llengua com a sistema

expressiu complex de valors permet la formació d'una *gens* (un poble), o, en el cas de la literatura medieval, una classe social que es pugui reconèixer en aquesta llengua i diferenciar-se per mitjà d'ella. Tanmateix, estem parlant de literatura, i Isidor no es refereix als seus continguts, mentre "a language [...] requires a history in which it can develop" (J. R. R. Tolkien, 1981, pàg. 375).

Així que haurem de seguir l'evolució, també en els seus canvis, de tres elements: la llengua (en la dinàmica llatí davant vulgar); la matèria, és a dir, la creació de llegendes; el públic, és a dir, en el cas de l'Europa plenament medieval, l'aristocràcia subjecte i destinatari principal i primari de la literatura heroica. La formació d'una *gens* (l'aristocràcia) com a entitat culturalment i èticament autònoma l'hem de veure, també, com el resultat de l'existència d'una llengua que n'és l'instrument d'expressió literària, a més del mitjà d'individuació i autoconsciència cultural.

D'altra banda, perquè aquesta aristocràcia pugui percebre la pròpia autonomia haurà de crear, o individuar, uns mites, unes històries en què es pugui reconèixer i per mitjà de les quals es pugui diferenciar. Haurà de proporcionar, en bona substància, a la seva llengua els continguts perquè aquesta es pugui transformar des d'una potencialitat abstracta en una possibilitat concreta d'expressió literària.

Les cançons de gesta franceses representen un moment culminant d'aquest procés. Així mateix serà útil i interessant veure alguns capítols intermedis, alguns moments en què el xoc entre el nou i el vell, entre el llatí i el vulgar, entre el cristianisme llatí i la barbàrie ha pres unes direccions diferents i, sobretot, parcials. Dos moments d'un diàleg que al llarg de gairebé mig mil·lenni va ocupar les terres europees, sense el quals seria més difícil entendre la creació, desenvolupament i difusió de l'epopeia francesa i romànica en general.

# 4. L'èpica germànica en llatí: el *Waltharius*

La crítica recent ha destacat el paper possiblement fonamental dels **ostrogots** en la creació i difusió de llegendes i, possiblement, de formes narratives i poètiques, a causa de la precoç i perllongada relació amb el món grecollatí.

No serà pas una casualitat que el gros de les narracions heroiques germàniques sigui tot més o menys directament relacionat amb l'època que va des de la mort del rei ostrogot Ermanaric, el 375 (en el moment de l'entrada estable dels ostrogots dins els territoris de l'Imperi Romà), fins a la del rei d'Itàlia Teodoric el 526 o, com a molt, fins a la mort de rei llombard Alboí el 572, i això també quan es tracta de poesia d'ambientació principalment nòrdica (anglosaxona o escandinava).

**Lectures recomanades**

**Roberta Frank** (1991). "Germanic legens in Old English literature". A: M. Godden; M. Lapidge (editors). *The Cambridge Companion to Old English Literature* (pàg. 88-106). Cambridge: CUP.

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

Justament a aquest àmbit llegendari (el de la invasió del rei **Àtila**, al qual va lligat també tot el cicle de narracions relatives a **Sigfrid** i els **Nibelungs**) pertany el primer text que s'ha de prendre en consideració per a presentar un mínim panorama de la producció poètica heroica europea, de caràcter més aviat fantàstic, tot i els punts de contacte amb l'ambientació històrica. És tracta del poema llatí titulat *Waltharius manusfortis*, o ***Waltharii poesis***, que és com l'autor es refereix al text.

El poema en 1.456 hexàmetres llatins ha presentat molts problemes de datació i de relació amb la matèria que tracta. Sense poder entrar en les qüestions lligades a la cronologia, i tot i que no hi ha consens unànime entre els estudiosos, es pot dir raonablement que es remunta a la primera meitat del segle X.

Únic poema d'una certa dimensió compost a la *Germania* sobre temes tradicionals, tot i que, com sempre, posteriors a l'època de les migracions, el *Waltharius* és atribuïble al monjo **Ekkehard de Sant Gal** (tot i que sembla que hi ha hagut revisions per part d'altres autors). S'ha discutit molt de si es tracta d'una traducció al llatí d'algun poema germànic o de si, senzillament, l'autor poua en un patrimoni de llegendes i relats que no havien rebut una forma literària. Al meu entendre, havia de ser una llegenda –i no pas un text– relativament nova i de circulació immediata, ja que el *Waldhere* anglosaxó és gairebé contemporani. Les diferències entre els dos textos, el llatí i l'anglosaxó (i fases posteriors de la tradició), han estat atribuïdes, com de costum, a l'existència de redaccions perdudes anteriors, sense tenir en compte les diferències profundes de context cultural i de personalitat entre l'escriptor llatí i l'anglosaxó, que, al contrari, aconsellen pensar en reelaboracions autònomes d'un nucli narratiu comú, molt possiblement oral i no en forma literària.

**Webs recomanats**

En la nova edició de *Waltharius. Epica e saga tra Virgilio e i Nibelunghi* (1998), a cura d'Edoardo d'Angelo, Luni, Milano, comentada i traduïda, hi ha tota la discussió. Trobareu el text llatí a http://www.thelatinlibrary.com/waltarius.html. Hi ha una versió en castellà: *Cantar de Valtario* (1998). Luis Alberto Cuenca (trad.). Madrid: Gredos ("Clásicos Medievales"). Sobre el *Waldhere* anglosaxó: http://en.wikipedia.org/wiki/Waldere. I el text a http://www.heorot.dk/waldere.html.

D'altra banda, l'operació de "traducció" representada pel *Waltharius* l'hem de veure més que com un acte senzillament lingüístic, com una operació cultural, amb l'adequació ètica i psicològica dels personatges al món de Virgili, de Lucà i de Prudenci, escriptors de referència per a l'autor, fet que assenyala exactament el trencament de qualsevol possible continuïtat amb el món (ètic i cultural) d'origen de la llegenda. Per a poder passar de l'oralitat a l'escriptura va haver de ser manipulat en profunditat, de tal manera que representés un experiment impossible de repetir.

El poema narra la història de Walter d'Aquitània que es va criar en la cort d'Àtila en qualitat d'ostatge. Allí s'enamora de la princesa burgunda Hiltgund (a la qual ja havia estat promès pels pares) i, junts, després d'haver emborratxat Àtila i la seva cort, fugen, no sense haver-se endut un gran tresor. La part principal i més llarga del poema explica els múltiples combats que Walter lliura, per defensar noia i tresor, contra Gunther, rei dels Francs, i dotze dels seus cavallers, entre els quals hi havia Haguen, amic de joventut de Walter i que també s'havia criat en la cort d'Àtila. Walter en surt victoriós, tot i perdre la mà dreta en la lluita.

El text està estretament lligat a molts altres textos, d'origen germànic, anglosaxó i escandinau (en general a tot el cicle dels Nibelungs i de Sigfrid); en parla una crònica monàstica italiana (la *Crònica de la Novalesa*) i està remotament lligat al cicle de *romances* dedicats a Gaiferos. El cas del *Waltharius*, en tant que, en un primer moment, possible exercici escolar, és possible relacionar-lo amb el del *Fragment de la Haia*, breu text en prosa, possiblement també un exercici escolar de prosificació d'un poema llatí, que narra esdeveniments lligats al cicle de Guillem d'Orange, que veurem més endavant.

**Lectura recomanada**

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

Al meu parer, tant un text com l'altre són dos exemples, entre altres, del problema de l'adaptació de la literatura d'arrel germànica, o genèricament no clàssica, als patrons culturals i d'escriptura provinents del mon llatí, els únics que, als segles X-XI podien trobar una formulació escrita, sobretot en un monestir. El *Waltharius* expressa amb paraules i imatges aquella conciliació impossible entre Roma i Germania que havia caracteritzat els primers regnes romanobàrbars, les monarquies dels visigots a la península Ibèrica, dels ostrogots a Itàlia o dels francs a França, tots entesos, segons les seves capacitats, a seguir amb el passat romà, de vegades amb imitacions, d'altres amb compromisos de vida curta. Al mateix temps, però, com tindrem manera de veure més en profunditat parlant del *Beowulf* i de les cançons de gesta franceses, presenta una solució totalment cristiana al problema del destí de l'heroi.

La base estilística més important del *Waltharius* és l'*Eneida* de Virgili (tot i la presència de molts altres autors clàssics i carolingis), i un dels sentiments que regeix l'aventura és el desig de Walter, que havia triomfat amb els huns, a tal punt de ser la "imperii [...] columna" o columna de l'imperi (v. 376), de tornar a la pàtria, o trobar-la com Enees, qualificada de "patriam [...] dulcem", la pàtria dolça (v. 60), talment la "douce France" o dolça França (v. 16) de la *Cançó de Rotllan*.

El *Waltharius* presenta alguns temes o situacions típics de la narrativa germànica, com els banquets o els diàlegs freqüents (centrals en obres com el *Hildebranslied*, el *Waldhere* anglosaxó o molts poemes de l'*Edda*) i, com tota narrativa heroica, se centra en els combats (que ocupen les tres quartes parts del poema).

La contradicció ètica i literària entre element barbàric i heroic, d'una banda, i clàssic i cristià, de l'altra, rau en el tractament diferent d'aquests combats. Tots descrits utilitzant motllos i expressions virgilianes, no hi ha cap satisfacció en la lluita. Walter és gairebé invencible i amb una art del combat superior a tots, i uneix en la seva persona les qualitats del valor i la saviesa (v. 105). En la *Cançó de Rotllan* veurem les conseqüències tràgiques de la separació d'aquestes dues virtuts. Tanmateix està cansat i tan sols desitja tornar a la seva terra amb la seva promesa Hiltgund. Lluita per defensar-se, no pas per plaer.

A aquest aspecte haurem d'atribuir, potser, certa distanciació entre la dimensió divina i la humana, en contradicció, com ja he dit, amb la problemàtica del destí de l'heroi en bona part de l'altra narrativa heroica europea. Walter tan sols disposa de l'habilitat per a reeixir en les seves empreses, potser mogut per la justa necessitat de tornar a la desitjada pàtria. L'únic esment a la protecció de Déu es dóna quan, havent vist que entre els agressors hi ha Haguen, Walter diu:

> "Quam si forte volente Deo intercepero solam, | tunc ait ex pugna tibi, Hiltgunt sponsa, reservor" (v. 570-571)
>
> Si, amb l'ajuda de Déu, podré lluitar amb ell a soles, aleshores, diu, Hiltgund, esposa meva, sortiré viu d'aquest combat.

Al contrari, en el *Waldhere* anglosaxó, s'estableix clarament que el comportament correcte del noble i del guerrer, de l'home just i assenyat, consisteix a confiar en Déu, de qui, si s'ho mereix rebrà recompensa (v. II, 25-29).

L'atac per part dels francs és estigmatitzat per Haguen (que en un primer moment es nega a combatre, i és acusat de covard, v. 630) com a acte de follia i avidesa per part del rei franc Gunther. L'única apreciació estètica (talment com veurem en la *Cançó de Rotllan*) és per la mort inevitable d'un guerrer, no

per la seva habilitat en la lluita, com quan Haguen "longum «Formose, vale!» singultibus edit" (v. 877) [amb continuats sanglots, repetia "Adéu, o bell (heroi)"] en acomiadar-se del seu nebot Patafrid destinat a la mort.

**La violència de la guerra**

La mesura i melangia del poema de Virgili, més els frens del cristianisme, porten a narrar el valor i la guerra amb cansament, com un deure inevitable, sense aquella llibertat i plaer amb els quals en parlaven els poetes vikings en la mateixa època, o, més tard, trobadors especialment bel·licosos com Bertran de Born. Això no estalvia ni la ferocitat dels enemics de Walter (v. 664) ni la violència de l'heroi en matar-los, sobre la qual sovint s'entreté el poeta, com per exemple:

| | |
|---|---|
| "Sed non cornipedem potuit girare superbum,<br>Donec Waltharius sub mentum cuspidis ictum<br>Fixerat et sella moribundum sustulit alta.<br>Qui caput orantis proprio mucrone recidens<br>Fecit cognatum pariter fluitare cruorem."<br>(v. 715-719) | Però, no va poder donar la volta al superb cavall, aleshores Walter li ficà sota el mentó la punta de la llança, i, moribund, l'aixecà de la sella. Aquest, tallant amb l'espasa el cap d'aquell que encara resava, en va fer córrer la sang al costat de la de l'oncle. |
| "Casside discussa crines complectitur albos<br>Multiplicesque preces nectenti dixerat heros:<br>«Talia non dudum iactabas dicta per auras.»<br>Haec ait et truncum secta cervice reliquit.<br>Sed non dementem tria visa cadavera terrent<br>Guntharium: iubet ad mortem properare vicissim."<br>(v. 750-755) | Havent-li tret l'elm del cap, l'heroi li aferra els cabells rossos, i, mentre aquell el prega sense cessar, li diu: "No parlaves d'aquesta manera, abans!". Això va dir, i va abandonar el cos després d'haver-li tallat el cap. Tampoc la vista dels tres cadàvers, però, espanta el boig Gunther, i ordena que, l'un rere l'altre, s'apressin a la mort. |

Podem veure algunes diferències si llegim com cantava l'escald noruec Egill Skalla-Grimson (s. X):

| | |
|---|---|
| "Þat mælti mín móðir,<br>At mér skyldi kaupa<br>Fley ok fagrar árar,<br>Fara á brott með víkingum,<br>Standa upp í stafni,<br>Stýra dýrum knerri,<br>Halda svá til hafnar,<br>Hõggva mann ok annan" | Ha dit, la meva mare,<br>Que m'haurien de comprar un vaixell,<br>Un veler que voli, i rems lluents;<br>Partir amb els víkings<br>Dret damunt la proa,<br>Guiar l'esplèndid vaixell,<br>Frenar-lo, entrant en un port,<br>Matar un home, i després un altre. |

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

O com cantava, dos segles més tard, el llemosí Bertran de Born:

| | |
|---|---|
| "[...]<br>E platz mi, quan vei sobre·ls pratz<br>Tendas e pavilhos fermatz;<br>Et ai gran alegratge,<br>Quan vei per champanha renjatz<br>Chavaliers et chavals armatz.<br>[...]<br>E autressi·m platz de senhor,<br>Quan es primiers a l'envazir<br>En chaval, armatz, ses temor,<br>Qu'aissi fai los sieus enardir<br>Ab valen vassalatge." | [...]<br>I m'agrada quan veig tendes<br>i pavellons plantats sobre els<br>prats; i tinc gran alegria quan<br>veig arrenglerat al camp cava-<br>llers i cavalls armats.<br>[...]<br>Igualment m'agrada un senyor,<br>quan és el primer en atacar, a<br>cavall, armat, sense por, que<br>d'aquesta manera enardeix als<br>seus amb valent valor. |

Martín de Riquer (1975). *Los Trovadores. Historia literaria y textos* (3 volums, t. II, pàg. 740-741). Barcelona: Planeta (BdT 80, 8a. v. 3-10/21-25).

El paper de la dona, com és evident, no és pas de protagonista en l'èpica, tanmateix és més important d'allò que es podria pensar, sobretot de l'exclusiva lectura de pocs textos, com ara la *Cançó de Rotllan*, entesos com a modèlics i

fundadors. De fet, aquest paper depèn molt de l'autor, de la seva visió i de la seva col·locació en el món (en el sentit de laic o religiós), col·locació que podia condicionar el diferent nivell de protagonisme de les dones.

És veritat que, en algunes societats guerreres (com són les germàniques i, també, les societats europees anteriors a la invenció de la cortesia, amb la lírica dels trobadors i la novel·la artúrica), les dones tenen sobretot un rol secundari de suport al guerrer, com ja narraven Tàcit (*Germania* 8, 1) o la llegenda de l'origen dels longobards tal com és present a **Pau el Diaca** (*De gestis Longobardorum* I, 8). Així mateix, aquest suport, com a estímul i encoratjament pot ser, almenys a nivell narratiu, important. Ho tornarem a veure en altres textos, i és evident que en el *Waltarius*, com a possible conseqüència de la condició monàstica de l'autor, Hiltgund és reduïda, com a personatge, a les coordenades més acceptables de dona servicial, passiva i temorosa.

En el moment de l'arribada de l'enemic, Hiltgund, que estava vigilant mentre Walter descansava, només té paraules per a donar veu al seu espant:

"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 parcit amicae?
Absit quod rogitas; mentis depone pavorem!»"
(v. 541-51)

Ja des de prop la dona veu el lluir de les llances, i presa de gran por diu: "Aquests són els huns!" i, caient a terra, desconsolada li parla així: "Et demano, senyor meu, que el meu cap caigui sota la teva espasa, així que jo, que no he merescut les noces promeses, que no m'hagi de sotmetre a un altre connubi". Aleshores el jove diu: "Hauria de tacar-me de sang innocent?". I afegeix: "Com pot la meva espasa abatre els enemics, si no pot estalviar tan fidel companya de la meva vida? Ja no sigui allò que em demanes, lliura de la por el teu cor [...]".

Mentre en un episodi paral·lel del *Waldere* anglosaxó, Hiltgund parla a Walter de tota una altra manera:

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

Company d'Àtila, fins i tot ara, en aquest moment, fes que ni la teva dignitat ni el teu coratge no t'abandonin. El dia ha arribat, fill d'Alphere, en què tu has de prendre un de dos camins: bé perdre la teva vida, o bé guanyar fama eterna entre els homes. Senyor i amor meu, no tinc ocasió per retreure't res.

El *Walthariusvi* va ser molt llegit en els segles següents, com demostren els nombrosos manuscrits; així mateix, no va estimular cap imitació, i haurem d'esperar la plena maduració de l'alemany com a llengua literària, al segle XIII, amb la composició de la *Cançó dels Nibelungs*. L'únic text, en àrea alemanya, que pot presentar alguna semblança amb el *Waltharius*, per la convivència difícil entre un element ètic i narratiu totalment "modern" i la seva expressió amb l'"antic" llatí és el misteriós poema titulat *Ruodlieb*, del segle XI, que no ens ha arribat sencer.

**Lectura complementària**

Sobre aquest passatge, vegeu: **O'Brien O'Keefe** (1991). "Heroic values and Christian ethics". A: M. Godden; M. Lapidge (editors). *The Cambridge Companion to Old English Literature* (pàg. 107-125). Cambridge: CUP.

**Lectura recomanada**

Podeu trobar el text del *Ruodlieb* a http://en.wikipedia.org/wiki/Ruodlieb.

# 5. L'èpica germànica: el *Beowulf*

El *Beowulf* és el poema més llarg escrit en una llengua germànica abans del segle XIII. La data de composició ha estat molt debatuda, i oscil·la entre el segle VI i l'XI; així mateix, els darrers estudis apunten amb certa seguretat a la primera meitat del segle VIII.

**Lectures recomanades**

Vegeu http://en.wikipedia.org/wiki/Beowulf i el ja citat:

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

La narració del poema se centra en tres empreses de Beowulf, que arriba a Dinamarca de la terra dels geates, al sud de Suècia. Les dues primeres empreses s'esdevenen quan Beowulf és jove, tenen lloc a Heorot (el Cérvol), a la cort del rei danès Hrodhgar. Aquesta era atacada de nit pel gegant Grendel, que, a cada incursió, matava i es menjava nombrosos guerrers. Beowulf el mata en un dur combat, i, en un segon moment, mor també la seva mare (tots dos eren creatures monstruoses descendents de Caïm), que persegueix enmig dels aiguamolls on vivien. La tercera empresa veu Beowulf ja gran, i que ha tornat a la seva terra. Aquí lluita contra un drac guardià de tresors. Beowulf el matarà, però trobarà la mort en la lluita, en el primer combat en què el destí no havia previst per a ell la victòria (v. 2773-2575a).

**Web recomanat**

Trobareu més informació sobre el monjo Beda a http://en.wikipedia.org/wiki/Bede.

La presència exclusiva de llegendes i temes d'origen nòrdic (Dinamarca, Suècia i Frísia) amb l'absència completa de personatges o històries anglosaxones ha estat interpretada com a conseqüència de la construcció d'una identitat i ascendència germànica comunes a terres angleses. Així mateix, la possible construcció d'aquesta identitat l'hauríem de veure en paral·lel i oposició a la visió romana i cristiana definida pel monjo Beda (672/673-735) en la *Historia eclesiastica gentis Anglorum* ['Història eclesiàstica de les gents angleses'].

**Webs recomanats**

Trobareu més informació sobre el poema *Widsith* a http://en.wikipedia.org/wiki/Widsith. I per a la traducció: http://www.soton.ac.uk/~enm/widsith.htm.

De fet, la sensibilitat per les llegendes pangermàniques augmenta al llarg del segle IX (en possible resposta a la multinacionalitat de l'imperi de Carlemany), com mostraria un breu poema com el *Widsith*. Aquí la veu narradora, que fingeix ser el poeta Widsith, narra un viatge per a portar la princesa Ealhild, filla del rei longobard Audoin, a casar-se amb el rei got Ermanaric. En fer això, el poeta fa un viatge per tot el món conegut a l'època (fins a Bizanci i Egipte) i es troba, en absoluta contemporaneïtat, amb reis i pobles germànics del segle IV fins al segle VI.

Més probablement, però, hem de veure el *Beowulf*, el *Widsith* i altres pocs textos amb aquestes característiques, com a restes d'una literatura que es forma d'acord amb l'organització de la memòria històrica i de la legitimat política de les dinasties regnants, ja que en aquesta època, final del segle VIII i el segle IX, es fa remuntar un grup consistent de genealogies reials. Totes aquestes enfonsen les seves arrels en el passat, també mitològic, germànic (ja que en elles el déu

Odin apareix constantment com un dels antenats de la dinastia), mostrant al mateix temps la necessitat de compaginar el passat pagà amb categories històriques i religioses cristianes. Tanmateix, no és una possibilitat exempta de crítiques o d'oposicions, com mostra un sermó d'Alcuí (monjo a Lindisfarne i, després, gran intel·lectual en la cort de Carlemany) en què es demanava: "Què té a veure Crist amb Ingeld?" Alcuí contraposa l'única veritat i legitimitat del cristianisme a les històries del passat pagà, representades per un cèlebre rei danès molt present en les llegendes.

**Web recomanat**

Trobareu més informació sobre el monjo Alcuí a http://en.wikipedia.org/wiki/Alcuin.

El dens teixit històric del poema, sobre el qual s'insereixen les empreses de l'inventat Beowulf, ha estat revelat per la bibliografia recent, com també el paper narratiu que l'al·lusió a empreses anteriors a la de Beowulf o el relat d'aquestes tenen en construir la sensació d'un temps llarg i remot. El joc literari, tal com el mostrava J. R. R. Tolkien (i que ell imità a *The Lord of the Rings*), consisteix a crear un relat principal, ja ambientat en el passat, que profunditza encara més enrere amb citacions d'històries i personatges més antics, creant, així, un efecte òptic de gran perspectiva. Així que la història pretèrita acaba desenvolupant principalment un paper literari.

**Lectura complementària**

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

Com ja he dit amb anterioritat, la visió celta de la història passada (és als monjos irlandesos a qui es deu bàsicament la cristianització d'Anglaterra, tot i les missions papals) no condemnava completament el passat pagà. Així mateix, el fet que es pogués tractar d'herois pagans de l'antiguitat no volia dir que sempre es fos permissiu ni que fos fàcil enfocar-ne el tractament. L'autor anònim del poema no és l'únic escriptor d'ascendència germànica, sobretot als segles VIII-IX, que decideix parlar d'uns herois que, en paraules de Tolkien, eren "heathen, noble, and hopeless". Aquest mateix plantejament, per exemple, dirigirà bona part de la narració de l'historiador longobard Pau Diaca (*c.* 720-799) en la *De gestis Longobardorum*. La manca d'esperances pels protagonistes rau, pel que afecta el pla personal, en el paganisme, el qual els condemnarà a l'Infern; mentre, en el pla històric, el fet que l'Europa medieval prenia altres camins (cristians, més cultivats, i políticament més organitzats) que van deixar aquell món com un passat irrecuperable. I, com ja he dit i veurem, és el mateix destí que espera als textos que parlen d'aquests herois.

Com la poesia grega arcaica, tampoc la poesia medieval no sap crear o descriure una situació complexa de manera orgànica. La fragmentació dels detalls, de cada part, per a formar un grup que no deixa sentir una unitat col·lectiva en moviment és una característica d'aquesta poesia, com veurem també amb la *Cançó de Rotllan*, i encara més de la poesia germànica i del *Beowulf*. L'efecte poètic, la suggestió, s'aconsegueix seguint uns paràmetres expressius diferents dels clàssics als quals estem acostumats.

**Lectura recomanada**

Pel text original i la traducció a l'anglès vegeu, entre altres, http://www.humanities.mcmaster.ca/~beowulf/main.html. Hi ha diferents traduccions al castellà, la més recent és:
**Ángel Cañete Álvarez-Torrijos** (intr., trad. i notes) (1991). *Beowulf*. Màlaga: Universidad de Málaga.

Es pot veure un exemple d'aquest procediment. Beowulf arriba a Dinamarca després d'haver creuat el mar: és vist per una guaita que l'interroga i, un cop satisfeta de la resposta que li proporciona l'heroi, li dóna permís per a dirigir-se a la cort de Hrodhgar. El grup abandona el vaixell i es posa en marxa. El poeta descriu l'escena així:

"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."
(v. 301-305a)

Així, es posaren en camí. El vaixell esperà, immòbil, fixat a les gúmenes, la nau de l'ampli ventre, lligada a l'àncora. Figures d'óssos sobrepugen, fulgents, les proteccions de les galtes; treballades en or, lluents i temprades amb el foc, muntaven la guàrdia a les seves vides.

El poeta no descriu directament el moviment d'un grup de guerrers. Aquest és deduït per la immobilitat del vaixell. Tampoc no esmenta els guerrers, sinó que es deté sobre un particular descriptiu dels seus elms, amb la protecció totèmica atorgada pels óssos, com era típic en molts pobles germànics, particular que serveix per a anticipar els perills que els esperen.

**Lectura recomanada**

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

Més que en seqüències d'accions continuades, la narració és teixida d'imatges i suggestions, contínuament aportades per un element típic de la poesia nòrdica: la metàfora (en llenguatge tècnic: ***kenning***), que transforma constantment la realitat en altres de diferents, en una relació, sovint, d'imatges simbòliques, i que substitueix sovint la senzilla expressió de l'objecte. Per exemple, la nit esdevé l'"elm de la foscor" (v. 650), el sol és l'"espelma de l'èter" (v. 1572), la mar és "el déu amb la llança" (v. 49 i 515), el "camí dels cignes" (v. 199), "la banyera de la gavina" (v. 1861), o la sang és "el suor de la guerra" (1460).

**Web recomanat**

Per als elements que troben una correspondència precisa en l'elm de cerimònia de la tomba de Sutton Hoo, vegeu http://en.wikipedia.org/wiki/Sutton_Hoo amb fotos.

Així que la narració, fosca, tota de nit a la llum del foc de la cort, o en l'espantosa nit externa per on es mouen els monstres, és constantment en moviment entre diferents plans: la realitat i la seva expressió per mitjà de metàfores; el present, tot sovint entreteixit de relats del passat, i amb anticipacions de futures tragèdies; el món, creat pel Déu cristià (v. 92-98), i on les creatures del mal (Grendel i la seva mare) són creatures infernals (*fēond on helle*, v. 101), totes descendents de Caïm, punit per l'assassinat d'Abel:

"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."
(v. 106b-114)

Venjava la massacre, el Senyor etern, perquè havia occít Abel; no va triomfar amb la mort: el va bandir, allunyant-lo de l'espècie dels homes, l'Àrbitre, per l'assassinat. D'ell proliferaren tots els dimonis: els orcs, amb els elfs i els esperits dels morts, i amb ells els gegants, que a Déu mogueren guerra secular: però ell l'hi feu pagar.

Casc de Sutton Hoo (Museu Britànic, Londres).

Així mateix, en un món creat i regit pel Déu cristià, els herois pagans estan obligats a ser idolatres (v. 175-180), i per això seran perduts:

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

Desgraciats aquells que, per extrema aflicció, llencen l'anima als braços del foc, i no esperen confort ni solucions. Feliç qui, el dia de la mort, pujarà al Senyor i implorarà la pau entre els braços del Pare.

Les vides dels homes són regides pel destí (el tràgic inapel·lable destí de la mitologia nòrdica), per exemple (i encara a 456, 572-573):

"Þær wæs symbla cyst;
druncon win weras. Wyrd ne cuþon,
geosceaft grimme, swa hit agangen wearð
eorla manegum."
(v. 1233b-1235a)

Aquella festa era de les millors: es bevia vi. No sabien del destí ferotge, fixat ja feia segles, que hauria tocat a molts d'aquells nobles.

I tal és el pes d'aquest destí que, com expressa el fragment, també la narració és pautada amb una anticipació tràgica després de cada esdeveniment feliç.

En aquest context espiritual hem de col·locar la figura de Beowulf, i és aquí on es busca una semblança entre l'aliança establerta entre Déu i els homes present en la religió dels germans i la dels cristians, que fa més semblants els dos móns, més acceptable el comportament de l'heroi, al qual manca tan sols la fe vertadera.

El *Beowulf* planteja quin paper té l'heroisme en una societat sempre més influenciada pel cristianisme (tot i que molt lluny de ser completament cristiana, i, sobretot, evangèlica), i on és el poeta cristià qui escriu i dóna veu a les problemàtiques humanes. El mateix problema es plantejarà en la *Cançó de Rotllan* i en la *Cançó de Guillem*, i trobarà certa solució en la novel·la, com a gènere, i, més en general, gràcies a certa laïcització de la literatura al segle XII.

Beowulf és regit pel destí i, d'alguna manera, protegit per Déu (que es confon amb el destí). En el moment de la seva mort sembla com si l'heroisme, el seu sentit de la justícia i la lluita de tota una vida contra les creatures del dimoni, li puguin valer la salvació, perquè, escriu el poeta: "l'anima li surti de les visceres, dirigint-se cap al judici de qui és ferm en la justícia" (v. 2819-20). Així mateix, el consell que donava el mateix heroi, l'únic que sembla vàlid per

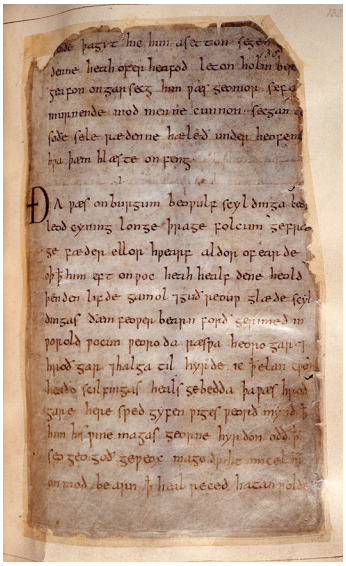
a aquesta societat, és que cada home, en tot allò que pugui, s'ha de construir una fama abans de la mort, perquè és allò millor a què pot aspirar un difunt (v. 1387b-1389).

El poeta busca la màxima dignificació possible dels seus herois (de Beowulf més en concret) sempre destacant els valors d'aquella societat nòrdica i pagana que poguessin ser acceptables en una dimensió cristiana. I el plantejament mateix de la narració es veu influenciat per aquesta visió de la lluita entre el bé i el mal. A diferència del món clàssic, en què els déus i els homes no es troben al mateix costat en la lluita contra les creatures malignes (com ara els titans), en la mitologia germànica, al contrari, l'enemic dels déus és el mateix dels homes, i junts hi lluitaran fins al dia de judici final, per ser-ne, finalment, derrotats.

La lluita de Beowulf és, així, la del defensor del bé, del complidor de la voluntat divina en la lluita contra el mal (tot i que ell es pagà i no ho sap i segueix, senzillament, el seu sentit de la justícia), contra les creatures del dimoni, els descendents del primer pecat de traïció i violència fratricida (l'homicidi, més d'un cop recordat, d'Abel per part de Caïm).

Igualment, es tracta d'un destí sense esperances, tant per a Beowulf com per al poeta. Aquesta temptativa de salvació, per un passat o per una dimensió humana que no encaixen amb els valors d'una societat sempre més cristianitzada i que es dóna en altres estructures socials (talment a la *Cançó de Rotllan*, com veurem), està destinada al fracàs i a la desaparició.

Com el *Waltharius*, tampoc el *Beowulf* no crea una descendència, no se situa en l'origen d'una tradició literària. Al contrari, marca el moment final d'un compromís impossible. El poema ens és conservat per un únic manuscrit de la primeria del segle XI, en què va ser transcrit perquè parla de dracs i monstres, juntament amb altres textos que presenten la mateixa temàtica. A més, els segles IX i X veuran la lluita aferrissada dels anglosaxons contra els danesos, fet que dificultaria l'acceptació d'aquest passat comú.



Encara es compondrà poesia de caràcter heroic, però de tot un altre tipus. Es tracta de dos poemes, transmesos per la *Crònica anglosaxona* (el text històric que va fer començar a escriure, al final del segle IX, el rei Alfred el Gran, triomfador dels danesos), i són d'argument contemporani, sense cap rastre mitològic o antic. La ***Batalla de Brunaburgh*** i la ***Batalla de Maldon*** narren de lluites contra els invasors, en dos combats de 931 i 991, el primer guanyat i el segon perdut. L'heroisme militar, els antics valors guerrers hi són destacats, però el context literari i espiritual és totalment diferent, i no tindran continuïtat. Quan, cap al final del segle XII, tornarem a trobar literatura en anglosaxó, aquesta parlarà del mite de Brut i de la conquesta troiana de l'illa, així com l'havien creat Guillem de Monmouth, en llatí, i Wace, en francès.

**Webs recomanats**

Vegeu http://en.wikipedia.org/wiki/Anglo-Saxon_Chronicle, http://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Maldon i http://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Brunanburh.

# 6. La *Cançó de Rotllan*

Quan un complex i variat grup de tribus germàniques occidentals va entrar en contacte amb el món romà i, després, es va instal·lar a la Gàl·lia, els historiadors llatins les van anomenar *francs*. Pel que sembla, aquests grups participaven molt poc del món llegendari dels altres pobles germànics que hem vist fins ara. I, tot i les profundes arrels germàniques de l'imperi carolingi i la passió antiquària de Carlemany, l'homogeneïtzació estructural de les terres de l'imperi en una dimensió cristiana i llatina va tallar qualsevol possible continuïtat amb el món pagà.

Perquè la cultura de referència del món carolingi, tal com ens mostren la literatura de l'època i la producció dels intel·lectuals de cort, era la clàssica romana i no pas la germànica. La divisió de l'imperi a la mort de l'hereu de Carlemany, Lluís el Piadós, el 840, va deixar el regne dels francs occidentals, el que seria la França, encara més desarrelada d'aquest passat preromà.

La reconstrucció del teixit polític de França als segles X-XI va ser lenta, va veure la lluita per l'afirmació de diversos poders (monàrquic, encara molt feble, nobiliari i eclesiàstic), i va comportar una obra intensa de reelaboració en la visió del passat i en la fixació d'un moment emblemàtic en què el present trobava el seu començament. Així que el món de l'imaginari, de les coordenades històriques i mítiques, es va haver de crear novament, i es va individuar en els temps de Carles i del seu pare, Pipí III.

Un cop alliberats de qualsevol reivindicació monàrquica (tot i mantenir fortes referències a la situació contemporània) es va definir l'únic temps possible a disposició del desig d'aventures de la noblesa. I el lloc principal d'ambientació va ser Espanya, conquerida per Carlemany, segons la ficció de les cançons. Una literatura, un temps i uns llocs tan sols remotament connectats amb la realitat històrica, amb què narrar dramàticament les contradiccions del temps present, caracteritzat pel contrast entre els valors dels ancians (portadors d'unes concepcions socials ja envellides), marcats pel cansament i el desig de pau, i els dels joves (identificats amb Rotllan), que tan sols es preocupen dels nous valors del coratge, de l'aventura i de la cavalleria.

**Lectura recomanada**

Sobre el context històric de la batalla de Roncesvalls i les intervencions carolíngies a la península Ibèrica, encara és vigent:

**Ramon d'Abadal** (1986). *Catalunya carolíngia I. El domini carolingi a Catalunya* (pàg. 39-92). Barcelona: IEC.

Dos altres fenòmens d'abast ampli i conseqüències notables s'havien donat al segle XI. D'una banda, la fixació de la transmissió hereditària al primogènit de la família. Aquest fet va portar a donar més importància a un únic individu per damunt del grup ampli de parentiu; va fer important la continuïtat en la transmissió del poder, el qual va dur a investigacions genealògiques; i, finalment, va estimular, també, la definició dels valors i de les característiques de la noblesa, que justificaven la legitimitat de la transmissió del poder. De l'altra, la reflexió ja antiga sobre la guerra i la seva legalitat, amb el concepte de guerra justa, es va veure ampliada i enriquida de significat amb l'elaboració progressiva del concepte de guerra santa i de croada contra els enemics de la fe. Aquest panorama mental i de valors que es defineix al llarg dels segles XI-XII és imprescindible per a una correcta ambientació de l'univers fantàstic de les cançons de gesta.

**Lectures recomanades**

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

En general per l'evolució de l'Europa d'aquesta època vegeu:
**Rosamond McKitterick** (ed.) (2002). *La alta edad media: Europa 400-1000*. Barcelona: Crítica ("Historia de Europa Oxford").
**R. I. Moore** (2003). *La primera revolución europea, c. 970-1215*. Barcelona: Crítica.

Aquesta nova definició de l'aristocràcia i del valor militar havien creat la necessitat d'una literatura que establís un temps i un espai en què se'n poguessin observar i idealitzar els valors, els somnis i els dubtes (ara l'Espanya de Carles, més endavant, al segle XII, la Bretanya del rei Artús). També necessitava una literatura que fos alternativa a aquella en llatí, incapaç, aleshores, d'expressar tals exigències en una forma i amb un llenguatge que estiguessin estretament lligats a l'actualitat.

El francès, després de més d'un segle d'experiments literaris, tot i que de tipus exclusivament religiós, ja estava suficientment format per a donar veu a tot això. I és en la trobada entre aquestes necessitats i possibilitats que té origen la literatura del nord de França. El final del segle XI és, doncs, el moment en què es confronten aquests aspectes del món feudal: l'antic, que es fonamenta en la saviesa i la administració correcta del poder, i el nou, dirigit a la cerca del significat i de les possibilitats del valor i de la fortuna. L'un que es preocupa del grup, l'altre de l'individu, com els podrem veure dramàticament oposats en l'anàlisi de la cançó. Això, en una representació complexa de la societat dels temps, i dels seus ideals, vista en el moment mateix en què alguns elements que conformen les relacions socials modèliques comencen a fallar.

La *Cançó de Rotllan* (escrita cap al final del segle XI) no l'hem d'entendre com a fundadora d'aquesta nova realitat (tal com l'interpreten els crítics epicistes de tipus antropològic), perquè és un moment d'un procés evolutiu no gaire llarg, però segurament existent. S'ha demostrat no sols per les llegendes èpiques, com les il·lustrades pel *Fragment de la Haia* de la primera meitat del segle XI, relatives al cicle de Guillem d'Orange, o per la *Nota Emilianense* –que justament parla de Roncesvalls i presenta alguns elements que trobarem en la cançó–, sinó també per la historiografia laica i monàstica que fixa al temps de l'emperador Carles els seus orígens. La proposta interpretativa de Joseph Bédier, que veia en l'origen de l'èpica francesa els monestirs i les vies de peregrinatge, si no l'agafem de manera massa estricta, encara es revela com la teoria més vàlida i funcional. La *Cançó de Rotllan* dóna la seva peculiar interpretació a aquesta realitat mítica i històrica i, com tindrem manera de veure, als nous valors socials que es debatien al final del segle XI.

**Lectures recomanades**

Pel que fa a les hipòtesis de datació, ens remetem a http://en.wikipedia.org/wiki/Chanson_de_Roland.
**E. Real** (2002). *Épica medieval francesa*. Madrid: Síntesis.

Trobareu el *Fragment de la Haia* editat i traduït a:
**M. de Riquer** (2009). *Los cantares de gesta franceses* (pàg. 354-365). Madrid: Gredos.

Pel que fa a la *Nota Emilianense*: http://home.ix.netcom.com/~kyamazak/myth/charlemagne/nota-emilianense.htm.

Un resum i discussió de diferents teories sobre l'origen de les *chansons de geste*, inclosa la de Bédier, a:
**M. de Riquer** (2009). *Los cantares de gesta franceses*. Madrid: Gredos.

Per al paper dels monestirs en l'elaboració de llegendes, tot i que des d'una altra perspectiva, vegeu:
**Amy G. Remensnyder** (1995). *Remembering the past. Monastic foundation legends in medieval southern France*. Ithaca/Londres: CUP.

Tot i així, pel fet de ser el primer text conservat en francès de caràcter heroic, és a partir d'ell que hem de raonar. I, en primer lloc, s'ha de dir que va representar una novetat literària molt important: no és en llatí; és del tot estrany a la dialèctica literària entre la cultura clàssica i el cristianisme (tan característica dels segles precedents i que encara tindrà vigència fins a l'humanisme); és per als laics, sobre els laics, en la llengua dels laics. I aquesta darrera és un condició que, a les terres franceses, no es donava des de feia gairebé mig mil·lenni. La ja definitiva reconquesta d'un món literari laic adreçat a un ús popular i col·lectiu acaba justament en un moment de crisi i de canvis en la societat europea, i se situa més com a tancament d'una època que com a començament d'una altra, talment com en els altres poemes del quals hem parlat.

Al mateix temps, s'ha de notar que hi ha diferencies, ja que, en el cas francès, no hi haurà cap interrupció en la producció literària, i, en bona mesura, hem de considerar els poemes dels segles XII-XIV com una evolució d'una tradició, les bases de la qual es van posar al segle XI. Com veurem, per a encabir-la en el nou model del segle XII, la *Cançó de Rotllan* haurà de patir nombrosos i profunds canvis, gairebé ja des d'immediat, com mostra el testimoni més antic

que ens la transmet (el **manuscrit d'Oxford**, Bodleian Library, Digby 23), de **mitjan segle XII**, el qual, en vista dels seus nombrosos errors textuals, revela que és el producte d'una intensa activitat de còpia anterior.

**Resum de la *Cançó de Rotllan***

Un breu resum de la cançó, abans d'entrar en l'anàlisi detallada, ajudarà a entendre-la. En set anys, Carlemany ha conquerit tota Espanya als sarraïns, llevat de la ciutat de Saragossa, la qual es troba encara sota el domini del rei Marsili. Aquest, aconsellat per l'ancià Blancandrí i amb l'ajut del traïdor Ganeló, que havia estat enviat a negociar amb els sarraïns, posa en marxa un pla perquè l'emperador francès se'n torni a França: li ofereix riqueses, dones i els fills dels sarraïns principals com a hostatges i li promet que aviat el seguirà a Ais, on rebrà la llei cristiana. En realitat, es tracta d'un parany: Ganeló odia el seu fillastre, Rotllan, perquè va ser ell qui, pel damunt de la voluntat de Carlemany, va escollir Ganeló com a ambaixador, amb els greus perills que la missió comportava. Per això, pretén que aquest perdi la vida quan els sarraïns, aprofitant la conformació muntanyosa dels Pirineus, ataquin la rereguarda de l'exèrcit de Carlemany. Efectivament, quan la major part de l'exèrcit franc està a punt de superar els ports dels Pirineus, la rereguarda, formada per vint mil homes i encapçalada per Rotllan, és atacada per un exèrcit sarraí que els supera abastament en nombre, i tots els soldats cristians acaben perdent la vida. La batalla, però, és feroç i els cristians provoquen baixes considerables a l'exèrcit enemic. Carlemany, pel bramul del corn Olifant que ha fet sonar Rotllan quan està a punt de morir, s'assabenta de la traïció de Ganeló i de la mort dels seus cavallers, i persegueix i venç, amb l'ajut de Déu, les restes de l'exèrcit sarraí. Ja a Ais, Ganeló és jutjat, considerat culpable i esquarterat.

Per a poder comprendre millor el poema serà el cas de començar pels seus aspectes estilístics i formals. En alguns casos, ens podran ajudar a copsar-ne millor el significat, i ens permetran percebre els elements fonamentals de la tècnica literària de l'autor, proporcionant, a més, la possibilitat de confrontar-la amb la d'altres poetes contemporanis i immediatament posteriors.

Un primer aspecte que s'ha de tenir en compte és el caràcter oral del text. La cançó està escrita per a ser recitada (millor, cantada) davant d'un públic, no pas per a ser llegida individualment (fenomen prou excepcional en l'època, sobretot fora d'un context cultural llatí). Això, però, no vol dir que fos composta oralment, o improvisada, gràcies a l'ajut de procediments mnemotècnics, tal com ha cregut la crítica més tradicionalista i oralista. Tots els recursos estilístics de tipus repetitiu (bé per a la frase, com és el cas de les fórmules, bé per al discurs narratiu, com ocorre amb les tirades) serveixen perquè el text sigui més entenedor per a un públic que no té un llibre al davant. Els senyals de significat del text han de ser compresos immediatament.

**Lectura recomanada**

Pel que fa a les hipòtesis d'interpretació oral de l'èpica romànica, vegeu:
**Antoni Rossell** (1991). "Canción de gesta y música; hipótesis para una interpretación práctica: cantar la épica románica hoy". *Cultura Neolatina* (núm. 51, pàg. 207-221).

En segon lloc, no es diferencien, en bona mesura, de les tècniques de relat de cicles d'imatges, com ara les miniatures o en el **brodat** conegut com el ***Tapís de Bayeux*** (sobre el qual tornarem), però sí de l'estil de la narrativa culta en llatí. El contrast, per exemple, entre la *Cançó de Rotllan* i un poema llatí, gairebé contemporani i escrit en els mateixos ambients, com és el ***Carmen de Hastingae proelio*** (*Cançó de la batalla de Hastings*) de Guiu d'Amiens, el qual

**Web recomanat**

Trobareu el text de *Carmen de Hastingae proelio* a http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_de_Hastingae_Proelio.

narra la conquesta d'Anglaterra el 1066 per part de Guillem el Conqueridor, duc de Normandia, i la batalla de Hastings contra els anglosaxons, és xocant des d'aquest punt de vista.

Els elements estilístics bàsics amb els quals es construeix el poema són les fórmules (és a dir, repeticions de grups de paraules, de vegades amb petites variacions) que formen el vers, i les tirades en què els versos estan agrupats gràcies a **l'assonància**, i que presenten molt marcat el caràcter de **repetició** i de **paral·lelisme**. Molt sovint per descriure la mateixa acció s'empren gairebé els mateixos versos o, en la descripció, es tornen a repetir grups de versos amb petites variacions. Per molt que aquests elements estilístics siguin una de les característiques diferencials de l'èpica respecte, per exemple, a la novel·la, són elements comuns a la poesia primitiva en francès fins a la primera meitat del segle XII, amb variacions i diferent utilització segons el gènere literari i, també, segons l'estil propi del poeta.

**Lectura recomanada**

Pel que fa a la tècnica del primers monuments literaris francesos, vegeu:
**Stefano M. Cingolani** (1991). "Wace agiografo: considerazioni sulle tecniche poetiche delle Origini (X-XII sec.)". *Romanistisches Jahrbuch* (núm. 42, pàg. 121-135).

Les repeticions de la cançó, però, no es deuen a falta de fantasia o de capacitat literària, sinó que es deuen a una estètica de la representació que, en lloc de perseguir la variació en la formulació de la frase, com en els poemes en llatí, vol destacar els elements comuns, les semblances i no pas les diferències. D'aquesta manera cada gest i cada acció són clarament individualitzades i, al mateix temps, relacionades amb altres de semblants o paral·leles.

**Lectures recomanades**

Les citacions de *La Chanson de Roland* són de la edició de Segre (l'única crítica):
**Cesare Segre** (ed.) (1971). *La Chanson de Roland*. Milà/Nàpols: Ricciardi.

En la xarxa es poden trobar les de Raoul Mortier (1940), http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/11siecle/Roland/rol_ch00.html, i la de Joseph Bedier (1922), http://fr.wikisource.org/wiki/La_Chanson_de_Roland/Joseph_B%C3%A9dier.

En castellà hi ha, amb el text francès:
**Martín de Riquer** (ed.) (1989). *Chanson de Roland (Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro)*. Barcelona: Sirmio.

I en línia: http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/roldan/roldan.htm.

En català només hi ha:
*Cançó de Roland* (1984). Joan Jubany (trad.). Barcelona: Quaderns Crema.

Per posar tan sols uns pocs exemples (que cadascú podrà multiplicar amb la lectura del text), en les escenes de batalla, trobem:

"L'escut li freint e l'osberc li derumpt (v. 1227)
L'escut li freint e l'osberc li desmailet (v. 1270)
L'escut li freinst, ki est ad or e a flurs (v. 1276)
L'escut li freint desuz l'oree bucle (v. 1283)

Li trenca l'escut i li trenca la lloriga [...]
Li trenca l'escut i li desmalla la lloriga [...]
Li trenca l'escut, que és d'or i de flors [...]
Li trenca l'escut per sota el centre daurat [...]

| | |
|---|---|
| Sun cheval brochet, laiset curre a esforz (v. 1197) | Esperona el seu cavall, ho deixa córrer amb força [...] |
| Le cheval brochet des oriez esperuns (v. 1225) | Esperona el cavall amb els esperons daurats [...] |
| Sun cheval brochet des esperuns d'or fin (v. 1245) | Esperona el seu cavall amb esperons d'or fi [...] |
| Le cheval brochet, vait ferir Oliver" (v. 1313) | Esperona el cavall, va per ferir Oliver |
| Etc. | Etc. |

O, en una ocurrència que també serveix per a introduir tirades paral·leles:

| | |
|---|---|
| "La bataille est merveilluse e cumune (v. 1320) | La batalla és terrible i general. [...] |
| La bataille est merveilluse e pesant (v. 1412) | La batalla és terrible i feixuga [...] |
| La bataille est merveillose e hastive" (v. 1610) | La batalla és terrible i vertiginosa |

De vegades les repeticions a començament de tirada es refereixen a la mateixa situació, així que serveixen per a tornar al tema, o com a introducció a una variació:

| | |
|---|---|
| "Ço sent Rollant que la mort li est pres (v. 2259) | Rotllan sent que la mort li és a prop [...] |
| Ço sent Rollant que s'espee li tolt (v. 2284) | Rotllan sent que li treu la seva espasa [...] |
| Ço sent Rollant la veüe ad perdue (v. 2297) | Rotllan sent que ha perdut la veu [...] |
| Ço sent Rollant que la mort le tresprent (v. 2355) | Rotllan sent que la mort l'agafa [...] |
| Ço sent Rollant de sun tens n'i ad plus" (v. 2366) | Rotllan sent que del seu temps ja no n'hi ha més [...] |

Finalment (i és un dels versos més famosos del poema, amb les seves variacions), també serveix per a definir l'ambientació de l'acció i replicar una atmosfera angoixant:

| | |
|---|---|
| "Halt sunt li pui e li val tenebrus (v. 814) | Altes són les muntanyes i les valls tenebroses [...] |
| Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge (v. 1755) | Altes són les muntanyes i la veu és molt lluny [...] |
| Halt sunt li pui e tenebrus e grant (v. 1830) | Altes són les muntanyes i tenebrosos i grans [...] |
| Halt sunt li pui e mult sunt halt les arbres" (v. 2271) | Altes són les muntanyes i molt són alts els arbres [...] |

Podem posar alguns exemples de tirades paral·leles, que ens permetran veure algunes de les seves funcions. En el primer cas és Marsili qui comunica als seus súbdits la decisió que acaba de prendre:

| | |
|---|---|
| "«Seignurs baruns, a Carlemagnes irez;<br>Il est al siege a Cordres la cités.<br>Branches d'olive en voz mains porterez,<br>Ço senefiet pais e humilités.<br>Par voz saveirs se·m puez acorder,<br>Jo vos durrai or e argent asez,<br>Teres e fiez tant cum vos en vuldrez.»<br>Dient paien: «De ço avun asez!». AOI | "Senyors barons, anireu prop Carlemany; ell es troba al setge de la ciutat de Cordres. Portareu a les mans branques d'oliveres que signifiquen pau i humilitat. Si, amb la vostra saviesa, m'hi podreu acordar, jo us donaré molt or i argent, terres i feus, tants com en voldreu." Diuen els pagans: "D'això en tenim en abundància!" AOI. |
| VI<br>Li reis Marsilie out finét sun cunseill;<br>Dist a ses humes: «Seignurs, vos en iréis,<br>Branches d'olive en voz mains portereiz;<br>Si me direz a Carlemagne le rei,<br>Pur le soen Deu qu'il ait mercit de mei.<br>Ja ne verrat passer cest premer meis,<br>Que je·l sivrai od mil de mes fedeilz,<br>Si recevrai la chrestïene lei:<br>Serai ses hom par amur e par feid.<br>S'il voelt ostages, il en avrat par veir.»<br>Dist Blancandrins: «Mult bon plait en avreiz.»" AOI.<br>(v. 70-88) | VI<br>El rei Marsili ha acabat el seu consell; diu als seus homes: "Senyors, vós hi anireu, branques d'oliveres portareu a les mans; així direu, de part meva, al rei Carlemany, que pel seu Déu em tingui mercè. No veurà passar aquest primer mes que el seguiré amb mil dels meus fidels, així rebré la llei cristiana: seré home seu per amor i per fe. Si vol hostatges, en tindrà certament." Diu Blancandrí: "Molt bon pacte en tindreu." AOI. |

El mecanisme és senzill i eloqüent: en una primera tirada inicia l'acció i arriba a un sentit prou complet; en la tirada següent, torna a la mateixa situació, en reprèn algunes fórmules i després la desenvolupa. D'aquesta manera la tècnica de **l'amplificació**, en lloc de ser emprada en un discurs únic de llarg abast, és fragmentada i opera per **acreixements progressius**.

**Citació**

Jaume Vallcorba ho descriu com:

"[...] 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 diversas 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* (pàg. 62). Barcelona: Sirmio.

El segon exemple, sempre del començament del poema, el trobem quan Carlemany és a convocar el seu consell:

| | |
|---|---|
| "Li empereres est par matin levét;<br>Messe e matines ad li reis escultét.<br>Desuz un pin en est li reis alez,<br>Ses baruns mandet pur sun cunseill finer:<br>Par cels de France voelt il del tut errer. AOI. | L'emperador s'ha aixecat al matí; missa i matines ha escoltat el rei. Sota un pi el rei ha anat i crida els seus barons per acabar el consell: en tot vol ser guiat per la gent de França. AOI. |
| XII<br>Li empereres s'en vait desuz un pin;<br>Ses baruns mandet pur sun cunseill fenir:<br>Le duc Oger, l'arcevesque Turpin,<br>Richard li velz e sun neüld Henri,<br>E de Gascuigne li proz quens Acelin,<br>Tedbald de Reins e Milun sun cusin;<br>E si i furent e Gerers e Gerin;<br>Ensembl' od els li quens Rollant i vint,<br>E Oliver, li proz e li gentilz.<br>Des Francs de France en i ad plus de mil.<br>Guenes i vint, ki la traïsun fist.<br>Des ore cumencet le cunseill que mal prist." AOI.<br>(v. 163-179) | XII<br>L'emperador va sota un pi; convoca els seus barons per acabar el seu consell. El duc Ogier, l'arquebisbe Turpí, Ricard el Vell i el seu nebot Enric, i de Gascunya el valent comte Acelí, Tebald de Reims i Miló, el seu cosí; i hi foren Gerer i Gerin; juntament amb ells hi vingué el comte Rotllan, i Oliver, valent i gentil. Dels francs de França n'hi hagué més de mil. Ganeló hi vingué, qui féu la traïció. Ara comença el consell que decidí malament. AOI. |

En aquest cas, el lligam entre les dues tirades és mes estret, perquè el final de la primera és reprès per la segona (amb una tècnica semblant a la de les cobles capfinides de la lírica, en què en el primer vers d'una estrofa es reprenen mots del darrer vers de l'estrofa precedent), on troba el seu desenvolupament més ampli.

Un altre exemple, ara tret de la batalla:

"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.
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.

Mentrestant la batalla s'ha fet més dura. Francs i pagans donen i tornen cops terribles, els uns ataquen, els altres es defensen. Hi ha tantes llances trencades i ensangonades, tants gonfanons i ensenyes trossejats! Tants bons francesos hi perden la seva joventut! No els tornaran a veure ni les mares ni les dones, ni aquells de França que els esperen als ports. AOI. Carles el Gran plora i es desespera. Això: per què serveix? No rebran ajuda. Un vil servei li va fer aquell dia que Ganeló fou a Saragossa a vendre la seva mainada! Després en perdé la seva vida i els seus membres; al judici d'Ais va ser jutjat a ser penjat, i amb ell uns trenta dels seus parents que no esperaven morir.

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 nïent,
E li Franceis fierent cumunement.
Moerent paien 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 merveillus torment:
Orez i ad de tuneire e de vent,
Pluies e gresilz desmesureement;"
(v. 1396-1425)

CX
La batalla és terrible i feixuga. Molt bé hi combaten Oliver i Rotllan, l'arquebisbe hi dóna més de mil cops, els dotze pars no s'allunyen, i els francesos ataquen tots junts. Els pagans moren a milers i a centenars: qui no se'n fuig, no es pot salvar de mort; que ho vulguin o no, tots hi perden la vida. Els francesos hi perden la seva millor protecció; no tornaran a veure els pares ni els parents, ni Carlemany que els espera als ports. A França hi ha una terrible tempesta: un huracà de trons i de vent, pluja i pedres a desmesura;

Aquests tres exemples ens permeten de notar també uns quants altres aspectes i proposar consideracions ulteriors.

En el primer cas, podem notar com totes dues tirades del consell sarraí acaben amb un comentari d'una altra veu: la primera amb un de col·lectiu, la segona amb un de Blancandrí. Aquest recurs és emprat molt sovint pel poeta, així que, ara un personatge ara un grup, expressen la seva opinió i comenten els esdeveniments. Encara es pot mostrar algun altre exemple d'aquest recurs estilístic:

"Dïent Franceis: «Ben ad parlét li dux.» AOI. (v. 243)
Dïent paien: «Desfaimes la mellee!» (v. 450)
Dïent Franceis: «Dehét ait ki s'en fuit!
Ja pur murir ne vus en faldrat uns.» AOI. (v. 1047-48)
Dïent Franceis: «Deus quel doel de prodome!»" AOI. (v. 1501)

Diuen els francesos: "El duc ha parlat bé." AOI. [...] Diuen els pagans: "Desfem la contesa!" [...] Diuen els francesos: "Vergonya per a qui fuig! Fins a la mort ningú no fallarà." AOI. [...] Diuen els francesos: "Déu, quin dolor pel valerós que perdem!" AOI.

Des d'un cert punt de vista aquest tipus de comentaris té una funció semblant a la del cor en la tragèdia grega. El poeta no la podia conèixer (i dubto que conegués les tragèdies romanes de Sèneca), tanmateix compleix un paper actiu semblant en el desenvolupament de l'acció reforçant la dimensió de participació col·lectiva.

En el segon exemple, el del consell de Carlemany (v. 178-179), com es pot apreciar fàcilment, anuncien fets que encara han d'ocórrer. Talment com passava amb el teatre grec, hem d'imaginar que els oïdors de la *Cançó de Rotllan* ja sabien com acabaria el text, de manera que no s'havien de sorprendre de tals

anuncis. Tanmateix, aquest cas (com el tercer exemple i altres que veurem) serveix per a donar un to tràgic a la narració des del començament (un recurs semblant al que hem vist en el *Beowulf*), i per a proporcionar una visió indefugible dels esdeveniments. Podríem pensar que aquest tret estilístic correspon a la traducció d'un sentiment del destí (que hem vist tan fort en la narrativa germànica), que la idea de providència divina havia hagut d'eliminar. Al mateix temps, proporciona la sensació de manca de llibertat dels protagonistes (sobretot de Carlemany, Rotllan o Oliver), els quals estan determinats pel seu destí.

El tercer exemple, el de la batalla, es mostra més variat i complex. La primera tirada presenta, en primer lloc, el combat dels francesos; i, en segon lloc, les conseqüències de les seves morts a prop les famílies. A continuació anticipa la inutilitat de la intervenció venidora de Carles, torna a parlar de la traïció de Ganeló i n'anuncia la punició final. La segona tirada, comença de la mateixa manera, individualitzant, però, els tres herois del combat (Rotllan, Oliver i Turpí), per a després tornar a la dimensió col·lectiva; es tornen a recordar el dolor de les famílies i la intervenció inútil de Carles, però, ara, el record dels familiars que s'han quedat a la pàtria permet de passar a França i descriure els senyals apocalíptics que anuncien la tragèdia i la mort de Rotllan a la qual encara no hem assistit. En aquest punt, la tirada acaba amb un comentari coral:

| | |
|---|---|
| "Dïent plusor: «Ço est li definement,<br>La fin del secle ki nus est en present.»<br>Il ne le sevent, ne dïent veir nïent:<br>Ço est li dulors por la mort de Rollant."<br>(v. 1434-37) | Diuen molts: "Això és la fi dels temps, la fi del món que ens ha arribat." Ells no ho saben, i no diuen la veritat: aquest és el dolor per la mort de Rotllan. |

Un darrer aspecte que s'ha de destacar és summament important i mai havia estat notat com es mereix en la copiosa bibliografia sobre la cançó. Com s'ha pogut veure, el consell de Carles és situat amb precisió (tot i que mínimament i gairebé simbòlicament, però veurem com és més aviat qüestió de models iconogràfics): l'emperador es posa sota un pi. No és un element ni secundari ni sense importància. De fet, és repetit amb regularitat i constància. Cada escena del poema (i podem agafar la paraula al peu de la lletra) se situa en un espai fixat i sumàriament descrit. Primer ens trobem a Saragossa amb el consell de Marsili:

| | |
|---|---|
| "Li reis Marsilie esteit en Sarraguce.<br>Alez en est en un verger suz l'umbre;<br>Sur un perrun de marbre bloi se culchet,<br>Envirun lui plus de vint milië humes."<br>(v. 10-13) | El rei Marsili es trobava a Saragossa. Havia anat a un verger a l'ombra; s'ajeu damunt un bancal de marbre blau, entorn a ell, més de vint mil homes. |

Quan l'acció es mou al campament de Carles (amb una transició narrativa breu), trobem que:

"Li empereres est en un grant verger,
Ensembl'od lui Rollant et Oliver,
Sansun li dux e Anseïs 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."
(v. 103-116)

L'emperador està en un gran verger, amb ell hi ha Rotllan i Oliver, el duc Samsó i l'altiu Anseïs, Godofred d'Anjou, el gomfanoner del rei, i hi eren Gerí i Gerer. Allí on eren aquests, n'hi havia molts altres: de França la dolça n'hi havia quinze mil. Damunt draps blancs seuen els cavallers, juguen a taules per distreure's, mentre els més savis i els grans juguen als escacs, i els joves escuders juguen a esgrima. Sota un pi, al costat d'una englantina, han posat un tron tot d'or fi: allí seu el rei, que regna la dolça França.

La mateixa precisió la trobem tot al llarg del poema (normalment amb el rei assegut en un tron sota d'un arbre) amb el consell del dia següent (v. 165/168), novament a Saragossa (v. 406), encara el campament de Carles (v. 671), etc.

La regularitat del recurs i la necessitat de fixar visualment (i escenogràficament) els esdeveniments arriba al punt de donar també una col·locació estàtica a escenes de moviment, com quan es diu de Ganeló, mentre torna al campament de Carles havent decidit la traïció, que "chevalchet suz une olive halte" [cavalca sota una alta olivera] mentre parla amb els ambaixadors sarraïns (v. 366); o quan Rotllan, ja ferit i després d'haver fet sonar el corn Olifant, es desmaia damunt la gespa, al costat de quatre roques (v. 2272-73).

D'aquesta manera, els elements descriptius del lloc del combat esmentats més amunt ("Halt sunt li pui e li val tenebrus"), a més d'evocar el contrast opressiu entre l'alt del cel i el baix d'aquesta terra on es mouen els homes, dóna un element precís escenogràfic i visual (només que es pensi en la pintura de l'època) on es pot situar la batalla.

La sospita que el poeta estigui dibuixant un espai "escènic" (és evident que no tenia cap idea del teatre clàssic, concepte i realitat espectacular que l'edat mitjana ignora), un espai visual i fixat per on es desenvolupa l'acció, és confirmada pel fet que sempre fa moure els personatges damunt aquesta escena. Al centre hi ha el rei, l'emperador o l'actor principal; els altres que, de tant en tant, intervenen, ho fan amb un moviment des de l'exterior cap al centre.

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

El comte Rotllan, que no l'aprova,
es posa dempeus, i ve a contradir-li. [...]
Els francesos callen, tots menys Ganeló,
es posa dempeus, i ve davant Carles, [...]
Blancandrí ve davant Marsili; [...]
Aleshores ve un pagà, Valdabrú [...]
Davant el rei està dret Ganeló [...]
Davant al rei ha vingut Pinabel.

I, de la mateixa manera, sempre s'assenyalen els moviments dels combatents. La regularitat absoluta d'aquest recurs (que encara mereixeria consideracions ulteriors) ens permet, d'entrada, resoldre un problema debatut llargament per la crítica del poema. Com veurem més endavant, després de la victòria de Carles a Roncesvalls, que venja ràpidament la mort de Rotllan i de la rereguarda, el poema (tal com ens el transmet el manuscrit d'Oxford) narra una altra gran batalla entre l'emperador i un enorme exèrcit sarraí liderat per l'almirall de Babilònia Baligant (que ocupa les tirades CLXXXIV-CCI, CCXIII-CCLXVI, CCLXXXIX-CCXC, un total de gairebé un quart del poema). La crítica ha estat molt dividida respecte a l'autenticitat de l'episodi o si es tracta d'una secció afegida en un segon moment. Ara bé, la diferència radical en l'escriptura pel que fa a aquest aspecte (malgrat la coherència general amb la resta del poema, o hauríem de parlar millor d'imitació estilística de l'episodi) ens fa estar segurs del fet que és un afegit. Més endavant, comentant el significat global del poema, intentaré donar algunes raons de per què s'ha procedit a modificar la forma primitiva de la cançó.

Tornem ara a la visualització de les escenes per intentar proposar possibles models de referència i copsar-ne millor el significat. La *Cançó de Rotllan* no és sols un poema en **dialecte anglonormand**, i escrit bé a Normandia bé a l'Anglaterra mateixa (d'on prové el manuscrit més antic, el d'Oxford), sinó que, d'alguna manera, sembla lligat a l'imaginari històric anglès, als normands i a la seva conquesta de l'illa. De fet, el cronista anglès **Guillem de Malmesbury**, en la seva ***Gesta regum Anglorum*** (*Gestes dels reis dels Anglesos*), escrita cap a 1120, diu que els soldats del duc Guillem en van cantar fragments abans de la batalla de Hastings, el 14 octubre de 1066. Aquesta consideració és la que em permet comparar la cançó amb altres productes culturals de la mateixa àrea i temps.

**Web recomanat**

Sobre Guillem de Malmesbury i la seva obra, podeu llegir http://en.wikipedia.org/wiki/William_of_Malmesbury.

El *Tapís de Bayeux* és, tot i que en imatges, una obra narrativa gairebé contemporània de la cançó, centrada en la conquesta d'Anglaterra per part de Guillem de Normandia i, gairebé la meitat, en una gran batalla, la de Hastings. La crítica l'ha datat una mica abans de 1082 i creu que es va brodar en un taller anglès. Tot i les semblances amb la iconografia de manuscrits anglosaxons i la supervivència d'altres brodats (o fragments) d'aquesta època, no està gens clar si l'hem de considerar com una obra única, amb els seus gairebé setanta metres de llargada, o si, a l'època, es van produir altres amplis cicles narratius brodats (o en frescos) de tema profà que no s'han conservat. Si fos únic, les semblances narratives que ara destacaré entre el brodat i la cançó es podrien deure, fins i tot, a un contacte visual directe.

**Webs recomanats**

Vegeu http://panograph.free.fr/BayeuxTapestry.html o http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/ Lspost11/Bayeux/bay_tama.html.

Per a notícies, descripció i bibliografia completa, vegeu http://es.wikipedia.org/wiki/Tapiz_de_Bayeux.

Citaré les escenes segons la numeració de l'edició de David Wilson (1985). *The Bayeux Tapestry*, Londres: Thames and Hudson (la versió italiana Rizzoli, Milà 1985, i la francesa Flammarion, París, 2005), ja que les edicions en línia esmentades més amunt donen una imatge continuada; així mateix, amb la descripció de les escenes el meu discurs és fàcil de seguir també amb imatges continuades.

Una primera notació s'ha de fer respecte a la divisió, o individuació, de les escenes en el *Tapís de Bayeux*. Normalment aquestes estan ben definides, perquè es desenrotllen dins o davant algun palau, i són separades l'una de l'altra per un arbre estilitzat, el qual almenys en un cas és utilitzat com a element narratiu, el de l'escena 13, en què una guaita del duc de Normandia ha pujat a l'arbre que divideix dues escenes (comparable a la torre de l'escena 17, on també hi ha un guaita). Tanmateix (i mereixen una descripció més detallada) hi ha seqüències narratives més extenses en què, a l'interior d'una divisió, tenen lloc diferents esdeveniments (per exemple, les escenes 4-7, amb l'arribada de Harold, el darrer rei anglosaxó d'Anglaterra, a Normandia, 40-45, amb la travessa de l'estret de la Mànega i el desembarcament de l'exèrcit de Guillem a terra anglesa, o, la més llarga de totes, 50-73, amb la batalla de Hastings).

També podem comprovar com, a escenes aparentment estàtiques, com les que veuen un rei o el duc assegut en el tron, el dibuixant del *Tapís de Bayeux* intenta donar-hi moviment. En poden ser exemples les escenes 10, 17 i 28. En l'escena 10 és el comte Guiu de Ponthieu que rep a Harold. Veiem el comte assegut en un tron amb Harold i un acompanyant que entren a la sala del castell; l'escena és moguda ulteriorment per un guaita que assenyala alguna cosa a la seva dreta (possiblement els missatgers de Guillem) i un altre servent que en surt.

L'escena 17 mostra el palau ducal de Rouen amb Guillem en un tron i Harold que s'hi ha apropat i gesticula. Finalment, la 28 presenta el rei Eduard d'Anglaterra que rep a Harold quan acaba de tornar de Normandia. Tot i el caràcter estantís evident de la imatge, la idea de moviment és donada per la posició dels peus de Harold i de l'home amb destral que el segueix, que són lleument alçats. No podem deixar de recordar com en les escenes de la *Cançó de Rotllan*, tot i que definides per un arbre i no pas per un palau, sempre s'hi observa, malgrat l'estatisme, moviment dels personatges.

Un element típic de la tècnica de la cançó, i que sovint ha estat notat, és l'efecte d'anar abans i enrere en el temps causat per la utilització de les tirades paral·leles, acompanyat per les freqüents anticipacions narratives. Ara bé, també trobem alguns casos semblants en el *Tapís de Bayeux*, en què l'ordre narratiu ha estat invertit. És possible que hi hagi causes tècniques, com la voluntat de no repetir un edifici o dues escenes massa semblants; tant és, l'efecte narratiu és el mateix.

Per exemple, l'escena 10, acabada de comentar, presenta al mateix temps un guaita que assenyala l'arribada dels missatgers del duc de Normandia i un servent que surt del castell per anar a avisar el duc Guillem, moviments que corresponen a dos moments diferents.

En l'escena 11 és Guiu qui rep els missatgers del duc que veiem cavalcant en l'escena 12; mentre que és en la 13 on és present Guillem que, rebuda la notícia de Guiu que ha fet presoner Harold, ordena als seus missatgers que hi vagin i l'hi portin.

Una altra seqüència alterada la trobem una mica més endavant: en l'escena 28 el rei Eduard rep Harold, que torna de Normandia; en la 29 veiem la dedicació de l'abadia de Westminster mentre a la seva dreta hi ha el seguici fúnebre

d'Eduard, que acaba de morir (escena 30); finalment, en la 31, en dues imatges sobreposades veiem a dalt el rei Eduard moribund i, a baix, el cos del rei embolcallat en una mortalla.

Tant en un cas com en l'altre segurament l'artista no volia repetir dues vegades el mateix edifici (el castell de Ponthieu o l'abadia), i per això inverteix la seqüència narrativa correcta. Així mateix, tal com és presentada, la narració del brodat ens ofereix una primera notícia, o imatge (el servent que anuncia l'arribada dels missatgers; el seguici fúnebre del rei Eduard); i a continuació ens és explicat el significat o l'origen d'aquesta notícia (la decisió de Guillem, la mort del rei). De totes maneres, aquest comportament narratiu s'assembla a alguns exemples de tirades paral·leles que hem vist i molts altres casos que es poden esmentar.

Passem ara a les seqüències narratives més llargues. En les escenes 5, 6 i començament de la 7 veiem quatre velers. La seqüència havia començat en l'escena 4, amb un banquet al castell de Harold, on veiem, a la dreta, un servent que assenyala els vaixells i dos que baixen les escales per continuar amb Harold (amb un falcó al puny) que puja a un vaixell. El primer veler encara va a rems i estan a punt d'hissar la vela, el segon és en plena navegació, el tercer està plegant la vela i a punt de tirar l'àncora, mentre que el quart ja és a la riba i n'ha baixat Harold, que és capturat pel comte Guiu. En principi podríem pensar (en paral·lel a altres seqüències posteriors, tipus la travessa del canal de la Mànega) que l'artista ha dibuixat quatre vaixells, amb el començament del viatge a l'esquerra i l'acabament a la dreta.

Així mateix, en l'escena 27, on es mostra el viatge de tornada a Anglaterra, veiem que Harold disposa d'un sol vaixell. Hauríem de pensar, doncs, que els quatre anteriors són, de fet, un de sol representat en quatre moments diferents, quan, com en el viatge de tornada, es podia haver limitat a descriure el viatge amb una única escena.

Si aquest fos el cas, seria un procediment narratiu molt semblant al de les tirades paral·leles en què l'acció procedeix lentament, amb nous afegits, a cada tirada, a una base descriptiva molt semblant (així com es torna a brodar el vaixell amb petits afegits que assenyalen l'avanç de l'acció). Podríem pensar el mateix per a les escenes 40-44, en què hi ha vuit vaixells grans i tres de petits que naveguen, un que està descarregant els cavalls i els altres set ja a la riba.

Finalment, podem pensar el mateix de la llarga escena de la batalla, des de l'escena 57 fins al final, massa llarga per a ser comentada detalladament, en què veiem, al començament, el duc Guillem (amb una maça a la mà) que dóna ordres a tres cavallers en moviment, però no en disposició de guerra; segueixen sis cavallers ja en actitud d'atac, quatre arquers (que sabem que eren a la segona línia de l'exèrcit, rere els cavallers) precedits d'uns altres sis cavallers que estan atacant l'exèrcit anglosaxó que lluita a peu (a terra i en la franja inferior ja es veuen alguns morts).

L'exèrcit del rei Harold en part està girat cap a l'esquerra per a fer front a un atac, en part cap a la dreta enfrontat a uns altres cinc cavallers. En aquest cas podríem creure que l'artista intenta representar un atac a diferents punts de l'exèrcit anglosaxó rodejat pels normands. D'altra banda, també podem fragmentar la seqüència en diferents moviments: Guillem dóna ordre d'atac a la cavalleria, aquesta s'apropa, ataca i, en l'última escena veiem, des del punt de vista anglosaxó, com aquests es defensen (no en una visió panoràmica, sinó en dos moments diferents de l'atac). Finalment, veiem l'exèrcit de Harold que ha trencat files i són representats combats individuals; i la crítica ha intentat identificar el mateix personatge en més d'un dels combats singulars.

Ens hem entretingut en la de descripció d'algunes tècniques narratives del *Tapís de Bayeux* i les he comparat amb la *Cançó de Rotllan* perquè em sembla que insistir en els aspectes de la visualització d'escenes narratives té cert relleu per

a una comprensió millor de la cançó, tot i que, molt possiblement, no hi hagi un contacte directe entre el poema i el cicle il·lustratiu. Hem dit que al segle XI no es tenia consciència de l'element espectacular del teatre antic, el qual era considerat senzillament textos dialogats. Tot allò que es podia conèixer era l'elemental 'teatralitat' religiosa o dels mims. D'altra banda, una obra figurativa donava un fort estímul a la visualització, al mateix temps que condicionava la narració amb les limitacions tècniques de la il·lustració.

És a l'encontre entre aquestes diferents expressions narratives i, més, representatives que hem d'atribuir les especificitats estilístiques de la *Cançó de Rotllan*, en la manera de narrar (emprant i desenvolupant els materials estilístics i lingüístics, com ara fórmules i repeticions, ja formalitzats anteriorment, sobretot per part de la producció religiosa) i, especialment, en la voluntat de visualitzar amb una tècnica inspirada en l'escenificació i la iconografia, amb el resultat de produir un poema absolutament únic en el panorama literari de l'edat mitjana francesa i, més en general, medieval. D'aquesta manera el poema rep de la iconicitat dels personatges i dels seus gestos, que reforça el paper dels diàlegs, una càrrega expressiva extraordinària, amb una solemnitat impactant, perfectament adequada a la gravetat tràgica de la temàtica narrada.

Ara toca, doncs, passar a una anàlisi més detallada del poema per a apreciar-ne de més a prop l'art i copsar-ne el significat, ja que, a més de la comprensió del text en si mateix, aquests elements van engendrar una polèmica literària immediata de la qual parlaré més endavant.

El poema s'inicia amb la presentació de la situació: Carlemany ha estat set anys a Espanya i l'ha conquerida tota menys Saragossa, encara en poder de Marsili (t. I). La primera escena és justament la del consell de Marsili, que s'obre amb la tòpica fixació de l'escenari, en què els sarraïns decideixen què han de fer (escena 1, t. II-VII):

| | |
|---|---|
| "Li reis Marsilie esteit en Sarraguce.<br>Alez en est en un verger suz l'umbre;<br>Sur un perrun de marbre bloi se culched,<br>Envirun lui plus de vint milië humes."<br>(v. 10-14) | El rei Marsili es trobava a Saragossa. Havia anat en un verger a l'ombra; s'ajeu damunt un bancal de marbre blau, entorn a ell, més de vint mil homes. |

El rei Marsili exposa la dramàtica situació, i tan sols l'ancià i savi Blancandrí s'atreveix a contestar-li i donar-li un consell: envieu rics regals a Carles i feu-li promeses que, un cop ell hagi tornat a França, el seguireu i rebreu la llei cristiana; si demana hostatges, donem-li els nostre fills, serà millor perdre les seves vides que "el nostre honor i la nostra dignitat" (v. 45) o "la lluminosa Espanya, la bella" (v. 59); finalment, quan arribi el moment de presentar-se a l'emperador no hi anireu, i ell, que ja serà lluny, no podrà fer res, a part de,

per la ràbia, matar els hostatges. Marsili designa deu ambaixadors (entre els quals hi ha Blancandrí) perquè vagin fins a Carles amb els regals i una branca d'olivera en senyal de pau per a presentar-li les falses condicions de l'acord.

L'emperador és a Cordres, que acaba de conquerir (escenes 2 i 3, t. VIII-XXVII); (en el cas de topònims d'individuació controvertida o ambigua els mantindrem com en el text del poema: en aquest cas l'auditori francès havia de creure que es tractava de Còrdova). Carles és en un gran jardí (v. 103), envoltat dels més valents dels seus i de quinze mil cavallers (els ancians juguen als escacs, mentre els joves juguen a esgrima, exemplificant, per primer cop, el contrast entre els dos grups), i seu damunt un tron tot d'or, posat sota un pi al costat d'una englantina (v. 114-115). En l'exposició de la missatgeria de Blancandrí:

| | |
|---|---|
| "Li empereres en tent ses mains vers Deu,<br>Baisset sun chef, si cumencet a penser." AOI.<br>(v. 137-138) | L'emperador estén les mans vers Déu, baixa el cap, i així comença a pensar. AOI. |

Els gestos són molt presents en la cançó, i el poeta, en lloc de descriure l'estat anímic o els pensaments de Carles, prefereix recórrer a la gesticulació de les representacions gràfiques (confirmant la presència d'aquest model expressiu), que havien de ser immediatament entenedores per al seu públic.

L'emperador parla després d'haver meditat, i demana a l'ambaixador quines garanties li dóna. Un cop les ha rebut (i expressant l'esperança que Marsili encara "es podrà salvar", v. 156), tothom es retira a la nit. El dia següent hi haurà consell.

Carles, assegut sota un pi, crida els seus cavallers més fidels i influents, inclòs:

| | |
|---|---|
| "Guenes i vint, ki la traïsun fist.<br>Des ore cumencet le cunseill que mal prist." AOI.<br>(v. 178-179) | Ganeló hi vingué, qui féu la traïció. Ara comença el consell que decidí malament. AOI. |

És aquesta la primera ocurrència de la tècnica de **l'anticipació**. Com hem vist també en el *Beowulf*, la inevitabilitat del destí és un element constitutiu del poema, i els dos poetes volen potenciar aquest element tràgic justament anticipant-lo. D'aquesta manera la tensió narrativa no es construeix sobre la sorpresa o l'inesperat, sinó sobre la conclusió inevitable del drama, el qual projecta la seva ombra obscura damunt tots els successos.

L'emperador exposa a l'assemblea el contingut de la missatgeria de Marsili, tot i concloure que "no sap què hi ha al seu cor" (v. 191), i un cor de francs li respon que convé anar amb cautela. Qui primer se li apropa i li contesta és Rotllan (t. XIV). Ell recorda a Carles tot allò que ell ha fet a la guerra, i que Marsili ja els ha traït un cop (fent tallar el cap als dos ambaixadors que li havien estat enviats). Per això li aconsella de no creure el rei sarraí (v. 196) i de venjar-se dels morts.

L'emperador dubta, es toca la barba i els bigotis i "ne ben ne mal respunt a son nevuld" (v. 216) [no contesta ni bé ni malament al seu nebot], quan s'apropa Ganeló. Sabem que el trairà. Per això, d'entrada, podríem dubtar de les intencions del seu discurs. Tanmateix, haurem de creure en la sinceritat inicial de la seva opinió, que ens permet copsar algunes raons de la tensió entre els consellers de Carles i, en general, de tot el poema (t. XV). Ganeló comença dient que no s'ha de creure cap canalla que no parli per al bé de l'emperador (i l'insult a Rotllan, que és el seu fillastre, és evident). Segons ell l'oferta és bona i:

"[...]
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,
Laissun les fols, as sages nus tenuns." AOI.
(v. 226-229)

" [...]
Qui us aconsella que rebutgem aquest pacte, poc l'importa, senyor, de quina mort morirem. No hi ha dret que prevalgui consell que ve de l'orgull. Deixem els folls, atenim-nos als savis." AOI.

Resulta evident que l'enemistat entre tots dos ja és antiga. Rotllan es glorieja de la seva importància i de l'ajut fonamental que ha proporcionat a Carles en la creació del seu imperi (i hi tornarà a insistir altres vegades), i Ganeló l'interpreta com una mostra d'orgull. El més important, però, és el comentari que Rotllan no es preocupa de qui pugui morir, sempre que ell satisfaci la seva ànsia bèl·lica (com resultarà evident en el moment de la batalla). A més, i amb l'observació final, Ganeló divideix clarament el consell en dos: els savis (que s'han d'identificar amb els ancians) i els folls (és a dir, els joves, que només pensen en la guerra).

Aquesta és la situació, com ho demostra la intervenció de Namo, el millor vassall que hi hagués en la cort (t. XVI), que aconsella de seguir l'opinió de Ganeló. Els francs accepten, mentre Carles no expressa cap opinió, sinó que es limita a demanar qui serà l'enviat (v. 244-245).

A la pregunta del rei s'ofereixen, per ordre, Namo (t. XVII), Rotllan (t. XVIII) i Oliver (que desaconsella al seu amic d'anar-hi perquè té el cor irritable i orgullós, v. 256), i Turpí (t. XIX). Tanmateix, l'emperador diu que no a tots. Quan Carles renova la pregunta (t. XX) Rotllan ofereix a Ganeló, davant la satisfacció dels francesos que el consideren molt savi. Però aquest, del qual és elogiada la bellesa i noblesa de l'aspecte, es preocupa i s'enfada, tem per la seva vida i que Rotllan l'hagi enviat volgudament a la mort, així que l'amenaça de venjar-se. Rotllan li contesta que ell no tem amenaces i el defineix orgullós, afegint:

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

Perquè és un home savi qua ha de dur el missatge:
si el rei ho vol, estic preparat a fer-lo en lloc vostre.

L'insult de Rotllan és múltiple. Davant la passivitat i la falta de poder de Carlemany (que ara comencem a apreciar) s'ha atrevit a nomenar Ganeló, com si fos ell qui mana, una decisió que no li pertoca ni per rang ni per edat; i, definint-lo com a covard i foll, torna a mostrar el seu valor oferint-se un altre cop en lloc seu. Ganeló, doncs, sempre més irat, es veu obligat a acceptar. I Rotllan

es posa a riure, augmentant encara més la seva ira. Així que Ganeló demana a Carles que li doni les ensenyes d'ambaixador i que es cuidi del seu fill (que és nebot de l'emperador), ja que està segur que no tornarà de Saragossa.

A l'observació de Carles que són els francs els que l'han triat, Ganeló pronuncia paraules d'odi envers Rotllan, Oliver, en tant que amic seu, i els dotze pars (com si formessin un grup de poder o d'influència), i els desafia públicament davant l'emperador. Aquest li dóna el seu guant, que cau a terra, en senyal de mala astrugància que preocupa l'assemblea: "Deus! que purrat ço estre? | De cest message nos avendrat grant perte" [Déu, què voldrà dir això? D'aquesta ambaixada ens en vindrà gran desgràcia], v. 334-335. El desenllaç final ja està anunciat.

La situació (i el drama epocal que està escenificant el poema) són molt clars. Els francs estan clarament dividits en dos partits: el de la guerra i el de la pau. El primer és encapçalat per Rotllan, i, en general, en formen part els joves que en segueixen el carisma, tot i no estar-hi sempre d'acord. El segon l'integren els savis ancians: Carles, Namo, Turpí i el mateix Ganeló. Ells ja no volen combatre més i prefereixen creure a les ofertes de pau de Marsili. Estan cansats de morts i destruccions, desitgen tornar a casa sans i en pau, i no veuen cap raó en l'anihilació d'un enemic derrotat. Ells ja són rics i poderosos, i el govern de les seves terres els necessita més que la guerra, que ha estat molt llarga. Aquesta és, més aviat, una necessitat política, així com ho era per als reis d'Anglaterra i França i per a l'emperador Alemany, i per a tots els que es van negar d'anar a la Primera Croada, perquè no estaven segurs dels resultats de l'empresa i no es refiaven del perills d'una aventura que els havia de dur a l'altra punta del món aleshores conegut.

El que rescata Ganeló és el fort sentiment que presenta, malgrat tot, de justícia, pau, terra i família; aquest és sempre gran, alt i noble, i la seva traïció és, fonamentalment, una lluita entre ell i l'ambigu, arrogant i perillós Rotllan.

Però els ancians, Carles el primer, no tenen cap poder de contrarestar l'emergència dels joves. És la impotència de Carles (clara significació de l'escàs poder del rei de França Felip I sobre els grans nobles del regne, entre els quals hi havia el duc de Normandia), la seva manca de domini absolut i control damunt els súbdits, la seva relació equívoca amb Rotllan (que la llegenda diu que és fill seu incestuós), que dóna espai a l'egoisme de Ganeló i Rotllan. D'alguna manera, Carles és el primer responsable de la tragèdia i el veurem patir més d'un cop per la seva impotència. Al mateix temps, la tragèdia és causada per la supèrbia de Rotllan i per la seva actuació abans de la batalla, que analitzaré en el seu moment.

Enmig de la preocupació dels seus fidels, Ganeló es prepara, segur que trobarà la mort (t. XXVII). Mentre es dirigeix a Saragossa, sota unes altes oliveres (v. 366), Ganeló té una conversa amb Blancandrí (escena 4, t. XXVIII-XXXI). Aquest lloa Carlemany, la seva persona i el seu poder, però no entén què vol

a Espanya. Ganeló responsabilitza Rotllan, del qual narra que el dia anterior, tornant d'una conquesta ulterior, havia ofert a l'emperador una poma dient-li que li atorgava la corona de tots els reis del món (v. 388); és a dir, el domini universal. Aleshores, Blancandrí comenta que Rotllan és malvat, ja que desafia i vol dominar totes les nacions; i pregunta a Ganeló com s'ho fa. Aquest li contesta que els francs el segueixen:

"[...]
Il l'aiment tant, ne li faldrunt nïent.
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 Orïent." AOI.
(v. 397-401)

"[...]
Ells l'estimen tant, que no li fallaran en res.
Ell li ofereix tant d'or i d'argent, muls i destrers, draps i armadures; el mateix emperador fa allò que ell vol: li conquerirà totes les terres des d'aquí fins a Orient." AOI.

El model polític de Rotllan és el d'un cabdill de guerra que es guanya la fidelitat incondicional dels seus cavallers gràcies als regals. Paradoxalment, domina el mateix emperador, que fa tot allò que ell vol, perquè li regala les terres i els dominis que li conquereix. Així, Rotllan sadolla la fam de riqueses de l'aristocràcia i la fam de poder de Carles.

Ganeló i Blancandrí, en el moment d'arribar a Saragossa, es juren que desitgen la mort de Rotllan, causant de tantes desgràcies.

L'escena 5 ens torna al consell de Marsili (t. XXXI-LII), que trobem assegut sota l'ombra d'un pi (v. 407). Ganeló té el seu pla: ha de complir amb l'ambaixada i, al mateix temps, ha de procurar la mort de Rotllan, i això passa per obtenir la intervenció armada del rei sarraí. Aquest hi és portat per l'agressiu i provocador comportament de Ganeló (qui parla amb gran sapiència, v. 426), que l'espanta i l'humilia voluntàriament per provocar-lo i obtenir el seu propòsit. La situació és tensa a causa de Marsili, que mostra una personalitat feble i iracunda (com li fa notar un dels seus consellers), i Ganeló l'enfronta amb gran fermesa i coratge, com destaca el comentari del cor sarraí: "Noble baron ad ci!" (v. 467) [Aquí hi ha un noble baró].

Marsili no entén el comportament de Carlemany (i és per mitjà de la seva descripció que el veiem); en tres tirades paral·leles (t. XL-XLII) pregunta a Ganeló:

"[...]
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?"
(v. 522-528, i també 537-543 i 550-556)

"[...]
Ara us vull escoltar parlar de Carlemany.
Ell és molt vell, ja ha gastat tot el seu temps; al meu entendre té més de doscents anys. Per tantes terres ha portat el seu cos, tants cops ha rebut el seu escut, tants rics reis ha dut a la mendicitat: quan serà sadollat de lluitar?"

Aquest li contesta, en un primer moment, que Carles és un rei gran i noble, i, a la pregunta (i hi podem veure com funciona l'avanç progressiu del discurs per les tirades paral·leles) li contesta que mai deixarà de combatre i conquerir

mentre Rotllan sigui viu (v. 544 i 557). Marsili li demana, aleshores, què li sembla atacar l'exèrcit franc, i Ganeló li exposa el pla: tota la host junta és massa poderosa, en el combat hi perdria bona part de la seva gent; cal atacar la rereguarda (on ell farà que hi sigui Rotllan) mentre els francs tornen a la seva pàtria. Aleshores:

"[...]
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.
(v. 577-579)

"[...]
Els comtes ja són morts, si trobo qui m'escolta. Carles veurà caure el seu gran orgull, ja no tindrà més ganes de combatre amb vosaltres." AOI.

Els plans de batalla són acabats d'acordar. Tots es posen d'acord, omplen de regals Ganeló i aquest se'n torna al campament de Carles que ara és a Valterne (t. LIII).

La simetria de la narració ens torna a portar al consell de l'emperador (escenes 6-9, en diferents moments, t. LIV-LXV). Carles és assegut damunt l'herba davant la seva tenda (v. 671), juntament amb Rotllan, Oliver i d'altres. Quan arriba Ganeló, "li fels, li parjurez", v. 674 [el vil, el perjur], li relata els resultats de l'ambaixada (com si les coses haguessin anat talment com les havien acordat), afegint que quatre cents mil sarraïns han deixat Espanya, perquè no es volen convertir, i han mort a causa d'una tempesta. Carles està content i els francs desmunten les tendes per dirigir-se, per fi, cap a la *dulce France* (v. 702).

A la nit s'aturen per dormir al costat d'una senyera, al capdamunt d'un puig, (v. 708), i l'emperador té un somni que li anuncia allò que passarà (t. LVI-LVII). Tanmateix no es desperta i l'anunci profètic queda, de moment, en va. El dia següent, en el moment de posar-se en marxa, s'ha de decidir qui manarà la rereguarda i Ganeló proposa Rotllan. Aquest, que no sospita de res, li dóna les gràcies pel privilegi que li ofereix. Com sempre, Carlemany confirma les decisions dels nobles, i no les pren ell mateix; així mateix, com preveient alguna cosa, plora en donar a Rotllan el bastó de comandament (v. 773). Sempre dut per la mateixa sensació d'inquietud, li vol donar la meitat de l'exèrcit; però Rotllan, que no vol semblar covard, diu que amb vint mil cavallers en tindrà prou (t. LXIII).

Finalment (escenes 10-14, t. LXVI-CLXXV), entrem en la part central del poema: la batalla de Roncesvalls. L'escenari ja ens posa en situació d'opressió i de perill: "Halt sunt li pui e li val tenebrus, | les roches bises, les destreiz merveillus" (v. 814-815) [Altes són les muntanyes i les valls tenebroses, les roques grises, els barrancs espantosos]. Mentre l'exèrcit entreveu la terra dels avantpassats (v. 818) i molts ploren per l'emoció de tornar a veure els seus familiars:

"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.
(v. 824-825)

Més que cap altre, Carles està angoixat: als ports d'Espanya ha deixat el seu nebot. Li'n pren pietat, no es pot estar de plorar. AOI.

Namo se n'adona i demana a l'emperador què passa:

"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 rereguarde.
Jo l'ai lessét en une estrange marche.
Deus! se jo·l pert, ja n'en avrai escange.»" AOI.
(v. 833-840)

Carles respon: "Ofensa em fa qui m'ho demana! Tinc un dolor tan gran que no em puc estar de plorar-lo: per Ganeló França serà destruïda. Aquesta nit he tingut la visió d'un àngel que entre les mans em trencava la llança d'aquell qui va nomenar el meu nebot a la rereguarda. Jo l'he abandonat en una marca estrangera. Déu! Si el perdo, ningú el podrà substituir." AOI.

Als plors de l'emperador cent mil francs s'entendreixen i tenen una inexplicable por per la sort de Rotllan (v. 841-843). En un nou recurs d'anticipació, no sols els oïdors, sinó els mateixos actors, esperen la tragèdia que ha d'ocórrer. I encara no en sabem exactament totes les causes. Perquè, més enllà de la traïció de Ganeló, encara es podria evitar si Rotllan no hagués actuat com farà en el moment de començar la batalla.

Així mateix, el comportament de l'emperador és, aparentment, inexplicable. Per què, si està tan segur d'allò que passarà, no fa res? Per què viu amb tanta passivitat els esdeveniments? Per què sembla sentir-ho tot com a inevitable?

Com ja hem dit més amunt, malgrat la seva gran ancianitat i la reverència per la seva persona; malgrat que el poema comenci amb el vers "Carles li reis, nostre emperere magnes" [El rei Carles, el nostre gran emperador], Carles expressa tot el poder que té, en aquells temps, el rei de França: un títol de prestigi, que, de fet, representa molt poca autoritat efectiva.

Així mateix, la personalitat de Carles també té un sentit, o més, dins de la dinàmica literària del poema, no sols com a resposta a la figura reial de l'època. En primer lloc, és la impotència o la inoperància de l'emperador que dóna a Rotllan tot el protagonisme que té com a àrbitre i desencadenant de l'acció. Rotllan ha de morir. El seu sacrifici és necessari per al restabliment de l'equilibri i de la pau. I Carles (en un dels molts paral·lelismes amb les Sagrades Escriptures), talment Déu Pare, no pot fer res per a evitar-ho.

Disfressat de providència (que mai no és anomenada, però se sent rere les necessitats de l'acció), torna a aparèixer el sentiment germànic del destí de l'heroi. Com trobem en el poema anglosaxó *La batalla de Maldon*:

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

Aleshores la batalla, amb les seves possibilitats de glòria, va començar. Havia arribat el moment per tots els homes destinats a morir en batalla.

També Rotllan està destinat a morir, com hem dit, per les raons que veurem més en detall en el seu moment. El drama del poema (i per això el silenci respecte a la providència) consisteix a no tenir ja aquesta concepció del destí, pròpia d'un passat ja oblidat, i no poder-ne esmentar la traducció en termes cristians (la **providència**) pel comportament contradictori de Déu i del poeta, com es podrà veure.

És evident que la poderosa host sarraïna no ha fugit ni ha mort al mar, sinó que, arrecerada a muntanyes i boscos, està seguint els francs, en espera que la rereguarda es quedi despenjada del gros de l'exèrcit i sigui possible atacar-la. Molt convençuts de la victòria, els sarraïns es preparen per a l'atac, i (com sempre especulars respecte dels cristians) elegeixen dotze cavallers que facin de contrast als dotze pars francs, els quals són tots a la rereguarda (t. LXIX-LXXVIII). L'episodi és una imitació clara dels catàlegs de combatents típics de l'èpica clàssica i que l'anònim podia haver llegit en l'*Eneida* de Virgili.

El passatge del campament sarraí (que haurem de veure en el mateix escenari de puigs i valls) esdevé gràcies al so de les trompetes (com també, més endavant, el passatge del camp de batalla a l'exèrcit de Carles en marxa s'esdevindrà amb el so de l'Olifant).

D'aquesta manera, la rereguarda està avisada que els sarraïns estan a punt d'atacar-los. És Oliver qui diu a Rotllan que hi haurà batalla. I aquest contesta exemplificant, amb paraules elementals i esquemàtiques, l'ideari del bon cavaller cristià:

| | |
|---|---|
| "Respont Rollant: «E Deus la nus otreit!<br>Ben devuns ci estre pur nostre rei:<br>Pur sun seignor deit hom susfrir destreiz<br>E endurer e granz chalz e granz freiz,<br>Si·n deit hom perdre e del quir e del peil.<br>Or guart chascuns que granz colps i empleit,<br>male cançun de nus chantét ne seit!<br>Paien unt tort e chrestïens unt dreit.<br>Malvaise essample n'en serat ja de mei.»" AOI.<br>(v. 1008-16) | Respon Rotllan: "Déu ens ho concedeixi!<br>Aquí ens hem de quedar pel nostre rei:<br>pel seu senyor hom deu patir soferiments i<br>aguantar gran calor i gran fred, i tothom ha<br>de perdre el cuir i el pèl. Ara cadascú pro-<br>curi de donar grans cops, que de nosaltres<br>no sigui cantada cançó de viltat! Els pagans<br>tenen tort i els cristians raó. De mi mai no<br>vindrà un mal exemple." AOI. |

Oliver, que veu el nombre enorme d'enemics, encoratja els soldats perquè lluitin amb valor. Un cor de francs respon que "vergonya per qui fuig, tothom lluitarà fins a la mort" (v. 1047-48). Al mateix temps, aconsella a Rotllan que faci sonar el corn, de manera que Carles, avisat del perill, pugui tornar enrere i, junts, donar batalla a l'enemic, sense posar en perill la vida de tants valerosos.

És aquesta una de les escenes centrals del poema, una de les que mostra quins són els valors contradictoris que són en joc i que desencadenen la tragèdia inevitable. Perquè Rotllan es nega a fer-ho:

"Respunt Rollant: «Jo fereie que fols!
En dulce France en perdreie mun los.
Sempres ferrai de Durendal granz colps;
Sanglant en ert li branz entresqu'a l'or.
Felun paien mar i vindrent as porz!
Jo vos plevis, tuz sunt jugez a mort.»" AOI.
(v. 1053-58)

Respon Rotllan: "Així faria com un foll! A França la dolça perdria la meva anomenada. Ara donaré grans cops amb Durendal; el tall serà vermell de sang fins a l'or. Els felons pagans per desgràcia seva han vingut als ports. Us ho juro, tots estan condemnats a mort." AOI.

I repetirà, amb variacions, els mateixos conceptes a les dues tirades següents (t. LXXXIV-LXXXV). Hi ha alguns elements que s'han de destacar perquè són fonamentals per a entendre els sistemes de valors que s'enfronten al poema i que desencadenen el necessari drama.

Això que defensa Rotllan és el sentiment d'honor i valor personal, i té efectes en tota la seva nissaga. Ara bé, és un tipus de comportament que s'adiu més a l'heroi solitari de novel·la (o, en general, a un aristòcrata enfeinat en lluites personals) que no pas a un cavaller que participa d'una dimensió bèl·lica col·lectiva. Per a salvar aquest tipus de posicionament en un context semblant, haurem d'esperar que el protagonista es transformi en una mena de superheroi gairebé invencible, com serà el Rotllan de l'*Orlando Furioso*. Les batalles es guanyaven gràcies a la solidaritat i disciplina extremes de les tropes, i es perdien quan la iniciativa personal prevalia sobre el sentit col·lectiu. A més, la pràctica militar de l'edat mitjana (al contrari de la de la narrativa o de les pel·lícules modernes) evitava, sempre que fos possible, la batalla campal, encara més en condicions de desigualtat numèrica. Recordem que Ganeló havia dit que Rotllan, per egoisme i orgull, no es cuidaria de la vida de ningú "Ne li chalt, sire, de quel mort nus muriuns" (v. 227).

Tot, en la realitat i en l'ètica militar, aconsellava i, gairebé, obligava a prendre la decisió que suggeria Oliver: cridar Carles perquè acorrés. Aparentment, però, certs ideals d'honor individualista, de proesa personal, que més tard veurem canalitzats i idealitzats en les novel·les, ja estaven penetrant en la societat. I semblaria com si el poeta identifiqués aquests valors amb la seva celebració literària, perquè més d'un cop Rotllan diu: "Male cançun de nus chantét ne seit" (v. 1014, 1466) [que no sigui cantada de nosaltres cançó de viltat].

És aquest contrast que genera la tragèdia final. Perquè, com declara el poeta i han comentat molt els crítics:

"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."
(v. 1093-96)

Rotllan és valerós i Oliver és savi; ambdós són de terrible valentia: quan siguin a cavall i armats, no renunciaran a la batalla per por de morir.

Aquí rau el problema: els dos són valerosos, però Rotllan és només coratjós i la saviesa d'Oliver no pot prevaldre sobre el carisma i l'autoritat de Rotllan. Ja hem vist com Waltarius (v. 105) i Beowulf (v. 279) eren coratjosos i savis a l'hora. També al *Tapís de Bayeux*, en el moment d'iniciar-se la batalla de Hastings, veiem com Guillem de Normandia incita els seus soldats (el text és a una didascàlia del brodat, precedent dels moderns globus dels còmics) dient que "preparent se viriliter et sapienter ad prelium" [que es preparin a la batalla amb valor i saviesa]. El cavaller que no tingués les dues virtuts al mateix temps era un perill per a si mateix i per als altres. I això és Rotllan, sense que Oliver ho pugui impedir.

Aleshores, l'arquebisbe Turpí, que es fa portaveu de la nova ideologia religiosa de la guerra justa i santa contra els enemics de la cristiandat (la ideologia que hi ha darrere en les Croades), incita els combatents:

"«Seignurs baruns, Carles nus laissat ci;
Pur nostre rei devum nus ben murir.
Chrestïentét 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 pareïs.»"
(v. 1127-35)

"Senyor barons, Carles ens ha deixat aquí; pel nostre rei hem de morir. Ajudeu a defensar la cristiandat! Tindreu batalla, sigueu-ne ben certs, perquè amb els vostres ulls veieu els Sarraïns. Confesseu les vostres culpes, demaneu mercè a Déu! Jo us absolohé per salvar les vostres ànimes. Si moriu, sereu sants màrtirs: un lloc tindreu al més alt del paradís."

Veiem clarament la penetració de la ideologia de les croades, la radicalització de la lluita com a lluita religiosa i no solament (més laica) per la supremacia. Als anys en què s'escriu la *Cançó de Rotllan* és una ideologia prou nova que encara no ha vist la seva primera gran realització pràctica: la Primera Croada, els banys de sang que en seguiren i l'extraordinària conquesta de Terra Santa i de grans dominis d'Ultramar. És nova, i encara no acceptada universalment. Sembla que el poeta anònim tingui algunes reserves, tot i no estar-hi declaradament en contra. No debades és Turpí, l'arquebisbe guerrer, qui la defensa, i més endavant serà Rotllan (el sacrificat) qui, en els moments més dramàtics del combat, quan ja veu la fi certa per a tothom, incita els pocs sobrevivents dient que tots seran màrtirs (v. 1922).

En el moment de començar la batalla, Rotllan se'ns mostra així: "cors ad mult gent, le vis cler e riant" (v. 1159) [el cos té molt noble, la cara lluminosa i rient]. Aquí rau la fascinació per Rotllan: en la seva bellesa, en la seva seguretat en si mateix, en el seu valor, en la lluminositat alegre que emana; prescindint de qualsevol apreciació ètica respecte a la seva actuació.

La batalla comença (totalment fragmentada en duels personals, més a l'estil de l'èpica clàssica que no pas segons el de les batalles medievals, amb la càrrega compacta de la cavalleria pesada), i ens recorda elements de l'estètica de la lluita, semblants als que hem vist amb anterioritat en el poema de Bertran de Born:

"La bataille est merveilluse e cumune. (v. 1320)
Ki lui veïst l'un geter mort sur l'altre,
Li sanc tuz clers gesir par cele place!" (v. 1341-42)

La batalla és terrible i general. [...]
Qui veiés caure un mort damunt un altre,
i la sang clara espargir-se pel terra.

La primera topada s'acaba (t. XCIII-CXI) amb una victòria cristiana aclaparadora: dels cent mil sarraïns de la primera esquera només en queden dos de vius. Tot i així, també els francs han patit greus pèrdues.

Els sarraïns són molts i tornen a l'atac una segona volta (t. CXII-CXXIVa). Un moment de dubte, en veure el nombre enorme d'enemics, és solucionat per Turpí, que torna a recordar als francs que, quan morin, aniran directament al cel (v. 1475-80). Però ara els francs, tot i lluitar amb coratge i tornar cop rere cop, i guanyar també el segon encontre, comencen a patir nombroses pèrdues. I els sarraïns tornen a la càrrega un tercer cop (t. CXXIVb-CXLII) fins que tan sols queden seixanta francs (t. CXXVI).

En veure la massacre, Rotllan canvia d'idea i decideix fer sonar l'Olifant per avisar Carlemany (v. 1702-03). I Oliver, que abans havia sol·licitat la intervenció de l'emperador, ara respon a Rotllan:

"Dist Oliver: «Vergoigne sereit grant
E reprover 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.»"
(v. 1705-10, i vg. 1015-18)

Digué Oliver: "Seria gran vergonya i deshonor per a tots els vostres parents; aquesta infàmia tindrien per tota la vida. Quan jo us ho vaig dir, no en vau fer cas; ara no ho fareu amb el meu consentiment. Si feu sonar el corn no és pas senyal de valor."

Oliver té raó: allò que abans era seny i previsió envers la supèrbia confiada de Rotllan, ara seria covardia; demanar ajuda quan s'està perdent seria com retreure la falta de valor als que han mort (v. 1718), i declarar la por a morir de qui encara està en vida. Rotllan percep, en les paraules d'Oliver, que està ressentit, i li demana el perquè. Oliver, que hem de creure que ho està perquè els fets li han donat tràgicament la raó i el seu amic no li havia fet cas, li contesta (aclarint-nos un altre cop, des del seu punt de vista savi, el sentit del comportament de Rotllan):

"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;"
(1722-26)

I li respon: "Company, vós l'heu fet, perquè valor amb seny no és pas follia; val més mesura que no pas estultícia. Els francesos han mort per la vostra lleugeresa;"

Oliver defineix amb absoluta claredat el comportament de Rotllan. Tot i així, el blasme que li atribueix no disminueix l'heroisme del seu comportament i la global valoració final del paladí.

Aleshores intervé Turpí per portar pau i una visió més equilibrada dels fets: és veritat que fer sonar l'Olifant no els podrà salvar; almenys, però, l'emperador ens podrà venjar, i recollirà els nostres cossos, els donarà sepultura i no els deixarà com a menjar per a llops, senglars i gossos. Rotllan fa sonar el corn, i Carles és molt lluny, però la crida li arriba i ens porta el seu exèrcit, la qual cosa ens permet el canvi de camp. Tres cops fa sonar l'Olifant Rotllan a qui esclaten les temples per l'esforç, i tres cops ens traslladem a l'exèrcit de Carles. Aquest, que ja s'ho temia, és el primer a escoltar el so de l'Olifant; i Ganeló sempre li respon que o bé s'equivoca (t. CXXXII) o bé Rotllan és un irresponsable (t. CXXXIII). Al tercer cop, Namo també sent el so i, entenent exactament què passa, incita els francs a córrer en ajuda dels seus (t. CXXXIV). Amb l'exèrcit de Carles en rapidíssima marxa, esperant d'arribar a temps per a salvar Rotllan, tornem al camp de batalla.

Ara el temps narratiu comença a transcórrer més lentament. L'agonia dels darrers moments és tremenda, com el valor dels pocs francs que queden vius, "fers com a lleons" (v. 1888). I mor Oliver en lenta i dramàtica agonia (t. CXLV-CXLIX).

Finalment, tan sols queden en vida Rotllan, Turpí i Walter del Hum. La seva resistència és excepcional, tant que els sarraïns gairebé no gosen atacar-los, malgrat que són milers contra tres. Tot i així Walter mor (t. CLIII) i també Turpí (t. CLIX). Rotllan es queda sol. Torna a sonar l'Olifant i tornem a ser amb Carles que, tot i incitar els seus, sap que el seu nebot s'està morint (el coneixia, i sabia, al contrari d'allò que pensava Oliver, que tan sols sonaria el corn en el moment de veure's perdut). Sonen les trompetes del seu exèrcit; els sarraïns les senten i s'espanten. Així que (quatre-cents contra un) reforcen els seus atacs contra Rotllan per matar-lo. L'heroi lluita amb tal valor, malgrat ser ferit de gravetat, que aconsegueix fer-los fugir a tots.

S'ha quedat sol, volta pel camp, reuneix els paladins morts i els plora; abraça a Oliver i es desmaia, també a Turpí. Sent que està a punt de morir, invoca Déu per als seus amics i per a ell l'arcàngel Gabriel. Intenta trencar la seva espasa Durendal, amb la qual havia conquerit per a Carles tot el seu vast imperi, però no pot. Aleshores, es dirigeix sota un pi, mirant Espanya i l'enemic mort: vol que Carles vegi i digui a tothom que ha mort com un valerós. Demana perdó a Déu. Mentre s'està morint, davallen àngels (v. 2374) i, en el moment que es mor, el porten al paradís: "Morz est Rollant, Deus en ad l'anme es cels" (v. 2397) [Mort és Rotllan, Déu en porta l'ànima al cel].

Just en aquest moment arriba Carles. La primera reacció és la de desesperar-se per la mort del nebot i dels altres. Tots l'acompanyen i vint mil es desmaien (t. CLXXVI). Després es pensa en la venjança (t. CLXXVII), perquè l'exèrcit sarraí

(millor, allò que en queda) no és lluny. Però és tard, el sol s'està ponent, i no tindrien temps. Aleshores l'emperador demana a Déu que aturi el sol i li doni, així, temps de venjar-se. Un àngel (aquell "que li sol parlar", v. 2452), li diu que Déu l'ha escoltat i que vagi a prendre la seva venjança. Talment li havia passat a Josuè contra els amorreus (*Js* 10, 12-14), per a Carles Déu repeteix el miracle. La victòria és completa i rapidíssima (t. CLXXIX). Ara es tracta d'enterrar els morts, tornar a casa i castigar Ganeló.

És en aquest punt que en el text del poema transmès pel manuscrit d'Oxford trobem la primera part de l'episodi de Baligant, aquella en què Marsili, que ha tornat a Saragossa, demana ajuda a l'emir i aquest arriba a Espanya (t. CLXXXIV-CCI). Com hem dit, és un afegit posterior, una modificació del text de la cançó, i en parlarem després per copsar-ne el significat.

Després de la ràpida victòria, i abans de la tornada, encara hi ha espai per a l'enterrament dels morts i, sobretot, per a un llarg plor de l'emperador damunt el cos del nebot:

"Ami Rollant, Deus metet t'anme en flors,
En pareïs, entre les glorius!
Cum en Espaigne venis mare seignur!
Jamais n'ert jurn que de tei n'aie dulur.
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."
(v. 2898-2905)
"[...]
A grant dulur tendrai puis mun reialme:
Jamais n'ert jur que ne plur ne n'en pleigne."

"Amic Rotllan, que Déu posi la teva ànima entre les flors, al paradís, entre els gloriosos! Amb quin mal senyor vas venir a Espanya! Mai no hi haurà dia que no provi dolor per tu. Com decauran la meva força i el meu ardiment! Ja no tindré qui defensi el meu honor; sota el cel no crec tenir ni un sol amic; si jo tinc parents, no n'hi un sol de tan valerós."
"[...] Amb gran dolor des d'ara regnaré el meu reialme: no hi haurà dia que no plori ni planyi".

CCVIII.
"Ami Rollant, prozdoem, juvente bele,
Cum jo serai a Eis, em ma chapele,
Vendrunt li hume, demanderunt noveles;
Je·s lur dirrai, merveilluses e pesmes:
«Morz est mis nies, ki tant me fist cunquere»".
[...]"
(v. 2914-20)

CCVIII.
"Amic Rotllan, home valerós, bell jove, quan jo seré a Ais a la meva capella, els homes vindran, demanaran notícies; jo els hi donaré, terribles i pèssimes: "El meu nebot ha mort, que tant m'havia fet conquerir". [...]"

Carlemany s'ha quedat sol i, aparentment, sense un hereu i això seria un problema estretament dinàstic (tan sols més endavant s'esmentarà Lluís, quan Carles intenta prometre'l a Alda, l'amiga de Rotllan, a canvi del paladí mort, v. 3713-16). També s'ha quedat sense qui el defensi, qui satisfaci la seva ànsia de domini i sense una raó en la seva vida de dissort. Martiri i compliment de la voluntat divina no són prou. En una època de cristianisme imperant (i considerades les afirmacions de Turpí i Rotllan que hem vist) podria semblar estrany.

Això prové del contrast entre una dimensió del destí (que comporta la mort necessària del guerrer) típica dels germànics i els nous valors cristians que encara no han penetrat tan a fons per a modificar l'espiritualitat dels cavallers.

La mort sempre aporta dolor, però, en l'ètica germànica el fet que sigui inevitable i predestinada (a més de ser l'única mort digna per a un guerrer) ajuda a acceptar-la, també gràcies a la concepció de la vida ultraterrena, perquè tots els guerrers valents es tornaran a trobar al costat de les seves divinitats en espera de la lluita final amb el mal i el caos. Al contrari, en la *Cançó de Rotllan* no hi ha catarsi, perquè el martiri encara no té un valor suficient per si mateix i no té el poder emocional i racional del destí. La religió és, al capdavall, una cosa que es queda en la superfície, no és interioritzada; la seva funció autèntica és la de diferenciar els francs, que es troben en la justícia, dels pagans sarraïns, que són en l'error. De fet, hem vist que els comportaments i els valors són els mateixos, tant per als cristians com per als musulmans.

Per a la major part de l'aristocràcia de final del segle XI la religió és, certament, una part fonamental de la vida, i ho demostra l'àmplia acollida de la Primera Croada entre la petita noblesa. Tanmateix, la concepció que en tenen els cavallers encara és molt diferent de la de l'Església. Aquesta es troba tot just al començament de la seva obra de cristianització de l'ètica de la noblesa i de la cavalleria. Aquests aristòcrates, encara no ortodoxament cristians, ja fa segles que no són germànics i pagans, i han perdut el sentiment íntim del destí. D'aquesta manera, el martiri és una consolació celeste per a una tragèdia totalment terrena, com mostren les paraules de l'emperador. Un cop desapareguda la concepció del destí, la qual les hauria lligat, les dues esferes de la vida (la terrena amb la ultraterrena, sempre dins una òptica guerrera) es queden sense cap relació entre elles.

Com s'ha vist, hi ha una temptativa de veure el drama cavalleresc com un drama sagrat: Rotllan mostra algun paral·lelisme amb Jesucrist, Carlemany es beneficia del miracle d'aturar el sol com en l'*Antic Testament*. Però la mort de Rotllan no aporta cap salvació autèntica als altres, perquè és un acte d'egoista presumpció i no pas un sacrifici voluntàriament buscat. Finalment, aportarà la pau, i per això era necessari, tot i així en un primer moment això no es percep. Al contrari, només s'evidencia la situació de debilitat de l'imperi sense el seu més gran defensor. El miracle és el d'un déu guerrer, l'únic possible per a una aristocràcia militar. En la cançó i en moltes versions en vulgar de la *Bíblia* o en les cròniques, com també en les paraules dels mateixos reis i nobles, trobem el Déu guia d'exèrcits i vencedor sobre els enemics del seu poble. És el Déu de l'*Antic Testament* qui és present, no pas el Crist profeta de la pau i del perdó.

Les raons de la tragèdia, doncs, són exclusivament humanes i, per això mateix, insuportables. Al començament tot és per una suprema voluntat incomprensible i es desenvolupa, com s'ha pogut veure, no pas per un comportament voluntari altament ètic, sinó per errors i contrastos socials.

Rotllan és excessiu, agosarat, impulsiu, egoistament orgullós fins a la follia. El seu ideal juvenil d'honor i heroisme no és mitigat per la consciència de les necessitats del grup i del país. Rotllan assenyala l'emergència d'un comportament individualista en l'aventura i en la guerra, quan els homes, però, encara estan estretament lligats al grup al qual pertanyen. Tan sols en el moment en què l'acceptació dels valors i de la importància de l'individu seran clarament establerts, més tard en el curs del segle XII, l'heroisme ja no serà tràgic. L'autor de la *Cançó de Rotllan* raona amb mitjans literaris nous i sobre problemàtiques inèdites servint-se de categories mentals que aviat es revelaran superades.

El poeta de la cançó (molt possiblement un home de religió), no està en condicions d'exaltar la guerra com els poetes germànics que hem vist anteriorment o com un trobador bel·licós com era Bertran de Born. No té cap capacitat de proporcionar una solució positiva a la violència, tan sols pot contemplar la grandesa i noblesa de la lluita. Accepta la situació com l'única possible: viu la fascinació per la guerra i l'heroisme, tampoc no coneix cap conclusió diferent de la tràgica. Ja hem vist alguns versos i n'hi ha d'altres encara més explícits:

"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."
(v. 1396-1405)

Mentrestant la batalla s'ha enfortit. Francs i pagans es fan cops terribles, els uns ataquen, els altres es defensen. Hi ha tantes llances trencades i ensangonades, tants gonfanons i ensenyes trossejades! Tants bons francesos hi perden la seva joventut! No tornaran a veure ni les mares ni les dones, ni aquells de França que els esperen als ports. AOI. Carles el gran plora i es desespera. Això de què serveix? No rebran socors.

En el fons el poeta és com Déu que acull Rotllan al paradís: més com a recompensa per la seva jovenívola fascinació (la *juvente bele*) que com a resposta a la justícia cristiana.

Després de la inserció de la segona part de l'episodi de Baligant (t. CCXIII-CCLXVI) ens trobem amb el final del poema: després de la venjança sobre els sarraïns que han mort Rotllan, ara es tracta de punir el traïdor Ganeló. L'emperador, davant l'assemblea dels seus barons, l'acusa de traïció a canvi de diners (v. 3750-56), en un paral·lel clar amb Judes, que va trair Crist per trenta diners. Ganeló admet haver procurat la mort del paladí, però nega la traïció. S'havia volgut venjar per allò que li havia fet Rotllan, i l'havia declarat davant Carlemany i tots els seus: "vengét me'n sui, mais n'i ad traïsun" (v. 3778) [me n'he venjat, però no hi ha traïció]. Mostrant una concepció en què la fidelitat deguda a la família i a l'individu és més important que la deguda al col·lectiu.

Els barons reunits demanen a l'emperador que perdoni a Ganeló: Rotllan ha mort i no tornaria en vida si morís Ganeló. I, si el perdona, aquest el servirà fidelment (t. CCLXXIV-CCLXXV). És evident com part de la noblesa compar-

teix les raons de Ganeló i, potser, tampoc no estimava gaire Rotllan. Allò que volen és tancar la fractura que s'ha obert en l'interior del consell dels francs, ara que Rotllan ha mort i ja no hi ha raons per a l'enfrontament.

Carlemany, però, respon que són tots uns covards (v. 3814). Tot i així, com sempre, es mostra impotent i es limita a acotar el cap, en senyal de dolor, en veure que tothom l'abandona.

Tan sols un noble, Tierry, germà de Godofred, comte d'Anjou, es rebel·la i declara la culpabilitat de Ganeló, que ha de ser penjat a la forca. Aleshores, un parent de Ganeló, Pinabel, decideix defensar l'honorabilitat del seu parent mitjançant un duel. El combat és aferrissat i amb fases alternes. Finalment, però, Tierry guanya. Això significa la sentència de mort per a tots els parents de Ganeló, els quals s'havien ofert com a hostatges, i, evidentment, del traïdor, que és lligat a quatre cavalls i esquarterat.

| | |
|---|---|
| "Guenes est mort cume fel recreant.<br>Hom ki traïst altre nen est dreiz qu'il s'en vant."<br>(v. 3973-74) | Ganeló ha mort com un provat covard. Hom qui traeix un altre, no hi ha dret que se'n gloriegi. |

Amb aquesta sentència s'acaba la cançó. Perquè les dues últimes tirades (t. CCLXXXIX-CCXC), formen part de l'afegit del poeta responsable de l'episodi de Baligant. Això comporta que, amb probabilitats raonables, el famós darrer vers del poema, "Ci falt la geste que Turoldus declinet" (v. 4002) [Aquí acaba la gesta que Turoldus ha narrat], no es refereix al poeta primitiu de la cançó, sinó al seu continuador. Sigui quina sigui la interpretació que s'ha de donar al verb ***declinar*** i la individuació d'un possible **Turold** històric, per al qual han estat proposats diferents candidats, no seria l'ideòleg del poema.

Cap a 1090, la data comunament acceptada per a la composició de la *Cançó de Rotllan*, la idea de la guerra santa contra l'islam ja s'havia començat a formar. De la radicalització del conflicte com a religiós en són prova els versos citats més amunt, en què es diu que els cristians tenen raó i els sarraïns tort. Així mateix, encara no és un conflicte global. Això ho fan evidents dos elements: en primer lloc, la rapidesa de la venjança de Carles sobre l'exèrcit que havia matat la rereguarda i Rotllan; en segon lloc, la mateixa localització a Espanya (tot i que es farà tradicional), ja que és a la península Ibèrica on es va veure, abans de la Primera Croada, el 1096-99, la renovació de la lluita armada contra l'islam, amb l'efímera conquesta de Balaguer (1064-65), la conquesta de Toledo (1085), les primeres empreses de Rodrigo Díaz, el Cid, o la derrota de Zalaca (1086), on Alfons VI de Castella va ser derrotat pels almoràvits que acabaven d'entrar a la península.

Així mateix, es percep com el tema central de la cançó, en el fons, no és el de la lluita contra l'islam, sinó el de la nova dimensió de la cavalleria i del valor dins d'un panorama totalment francès de manca d'autoritat reial forta. Allò que es contraposa són diferents visions de la vida, de la guerra, del poder i dels valors aristocràtics. El seu tema central, com marquen els que podrien ser els versos finals de la cançó, és la traïció i el seu càstig, en el marc d'unes relacions entre individu, grup familiar i col·lectivitat que encara no s'han definit amb claredat.

L'episodi de Baligant modifica totalment aquest plantejament, ja que ofereix el d'una confrontació global entre l'islam i el cristianisme que, com acabo de dir, en un primer moment era aliena als propòsits originals de la cançó, i la situa en el seu centre. Aquest fet ens porta a una datació posterior, tot i que possiblement de poc, a la Primera Croada, l'èxit de la qual, amb les àmplies conquestes i la creació de regnes cristians a l'Orient Mitjà (allò que en l'edat mitjana es coneixerà com a Ultramar), havia de fer creure en una solució ràpida i favorable d'un conflicte que havia passat, en pocs anys, de ser vist com una lluita entre poders pel domini en àrees concretes del món occidental (la península Ibèrica i la Anatòlica) a ser presentat com un conflicte entre dues religions. Tornem, doncs, enrere i veiem en què consisteix aquest episodi i com modifica el significat de la cançó.

Malgrat algunes incongruències, l'episodi s'insereix en el cos de la cançó amb certa habilitat. Després de la venjança sobre els sarraïns, i abans de tornar a Roncesvalls per a plorar i enterrar els morts, Carlemany, cansat, s'adorm (t. CLXXXIII). L'episodi comença amb un altre somni de l'emperador, especular al precedent, en què li és anunciada la pròxima batalla amb Baligant (t. CLXXXIV) i el judici d'Ais contra Ganeló (t. CLXXXV). Després, es passa a Saragossa, on ha fugit Marsili i on ens trobem amb ell, ferit de mort, i la seva esposa Bramimunda, que reneguen dels seus déus (Apol·lo, Tervagant i Mahoma) que no els han protegit (t. CLXXXVI-CLXXXVII). A continuació, el poeta ens informa que Marsili, ja el primer any de la invasió de Carlemany, havia demanat l'ajuda de Baligant, emir de Babilònia (t. CLXXXVIII), fet del qual no en sabíem res.

L'emir és un paral·lel clar de Carles, tant pel domini sobre un imperi enorme, com per l'edat, ja que ens diu que era més vell que Virgili i Homer, detall de comparació clàssica que apunta a quins són els seus models literaris, almenys ideals (v. 2615-16). L'immens exèrcit, per fi, arriba navegant fins a Saragossa (t. CXC, tot i així Marsili, que és a la mateixa ciutat, no se n'adona i Baligant li ha d'enviar missatgers). Allí l'emir és informat d'allò que ha ocorregut (t. CXCVIII) i s'estableixen els plans de batalla per a derrotar Carlemany i alliberar tot Espanya (t. CCI).

Arribats a aquest punt, tornem al poema primitiu, amb l'escena del plany de l'emperador sobre els morts i l'inici del viatge de tornada, quan es torna a inserir l'episodi de Baligant amb Carlemany, també a prop de Saragossa, perquè ha tornat enrere, avisat de l'arribada de l'enemic que el desafia a la batalla (t. CCXIII).

Ara el poeta, a imitació de l'epopeia clàssica, ens presenta dos llargs catàlegs d'exèrcits, primer el dels francs (t. CCXVI-CCXIV) i, després, el dels sarraïns (t. CCXXIX-CCXXXIII). La batalla comença en un escenari totalment, i volgudament, diferent de la precedent: allí entre altes muntanyes i profundes valls, aquí en "una esplanada" (v. 3305), on no hi ha "ni munt, ni vall, ni puig, ni selva o bosc" (v. 3291-93).

Aquest cop, la batalla segueix més el desenvolupament d'una batalla normal per l'època, ja que primer es dóna l'atac de les cavalleries armades de llances i, només quan els fronts s'han trencat, es passa a la lluita amb les espases; també la descripció és més coral, amb menys combats singulars. Sobretot és important, pel canvi que representa, la intervenció activa i directa de l'emperador; abans tan passiu i ara lluitant en primera línia, fins que és ell qui mata Baligant i es determina així la derrota final dels sarraïns.

L'element de confrontació religiosa és molt més marcat que en l'altra part del poema. D'una banda, veiem moltes més invocacions dels sarraïns als seus déus, amb la constatació que els han abandonat. Arribats al punt que Baligant, quan veu caure l'estendard de Mahoma i que l'enemic el trepitja, "comença a comprendre que ell té tort i Carlemany raó" (v. 3352-53). De l'altra, la intervenció de Déu en la batalla també és més directa. Abans havia ajudat els francs a guanyar allò que quedava de l'exèrcit de Marsili aturant el sol una estona; ara mostra explícitament la seva voluntat: "paien s'en fuient, cum Damnesdeus le voelt" (v. 3625) [els pagans se'n fugen, ja que Déu ho vol].

Un cop conclosa la batalla amb la victòria cristiana absoluta, i quan Carles ha pogut entrar a Saragossa finalment conquerida i totalment cristianitzada, comença la tornada cap a casa. I veiem com les etapes de l'itinerari (les esglésies de Sant Severí de Bordeus, i Sant Romà de Blaia) coincideixen amb etapes del camí de Sant Jaume de Galícia on la tradició volia que hi haguessin relíquies lligades a la cançó; a Bordeus s'ensenyava l'Olifant, a Blaia les tombes d'Oliver i de Turpí.

Com ja he dit, després del judici a Ganeló, el poeta de l'episodi de Baligant encara afegeix dues tirades. En la primera (t. CCLXXXIX) es tracta de la conversió al cristianisme de la reina Bramimunda, l'única que ja no s'havia convertit a Saragossa, i que rep el nom de Juliana (es proposa que en relació amb el santuari de Santa Juliana de Brioude). Una escena que mereix citar-la sencera:

"Quant l'emperere ad faite sa justise
E esclargiee est la sue grant ire,
En Bramimunde ad chrestïentét mise.
Passet li jurz, la nuit est aserie;
Culcez s'est li reis en sa cambre voltice.
Seint Gabrïel de part Deu li vint dire:
«Carles, sumun les oz de tun empire!
Par force iras en la tere de Bire,
Reis Vivïen si succuras en Imphe,
A la cités que paien unt asise:
Li chrestïen te recleiment e crïent.»
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 Turoldus declinet."
(v. 3898-4002)

Quan l'emperador ha fet justícia i calmat la seva gran ira, ha fet cristiana a Bramimunda. El dia passa, la nit es fa negra; el rei jeu a la seva cambra amb el sostre a voltes. De part de Déu, sant Gabriel li ve a dir: "Carles, convoca les hosts del teu imperi! A força aniras en la terra de Bira, socorreras el rei Vivià a Impha, en la ciutat que han assetjat els pagans: els cristians et reclamen i criden." L'emperador no hi volia anar: "Déu!" va dir el rei, "que penosa que és la meva vida!" Plora amb els ulls, s'estira la barba blanca. Aquí acaba la gesta que Turold ha narrat.

La cançó acaba, així, amb el bicentenari Carles que, després d'haver plorat la mort de Rotllan i d'haver tornat la pau, és novament cridat per Déu perquè ajudi un príncep cristià que es troba en perill. Carles és minvat per l'edat i adolorit per la solitud, per això és queixa que la seva vida és tan penosa. Tots els joves han mort i els vells continuen tenint la càrrega de l'ordre del món.

La situació de la cristiandat ha canviat, en part, respecte a la que tenia davant el primer poeta, ja que, a l'exterior, ara la guerra amb els sarraïns s'ha transformat en un enfrontament general entre l'Orient musulmà i l'Occident cristià, on aquest darrer, en l'eufòria dels primers èxits sembla convençut de poder triomfar. En l'interior, s'ha modificat lleugerament, ja que el segon poeta ens mostra un rei més partícip i decisiu (potser pensava en l'autoritari Enric I d'Anglaterra). Tot i així, el problema ètic plantejat al començament encara és vigent, i el segon poeta acaba genialment amb l'emperador cansat, desemparat i encara responsable de tot, sense poder confiar en la joventut.

La modificació que el segon poeta ha fet de la primitiva *Cançó de Rotllan* és tan sols la primera d'una llista llarguíssima de transformacions de les figures principals de la gesta. Les primeres a seguir encara seran en francès i directament damunt de la mateixa cançó, ja que altres manuscrits que ens la transmeten, a més del més antic d'Oxford, van afegint episodis i la van ampliant fins a doblar-ne el nombre de versos. Més endavant, totes les llengües europees (almenys fins al segle XVI) continuaran narrant les aventures de Rotllan, Carlemany i els paladins de França, i cada poeta seguirà la seva inspiració, transformant i variant caràcters i aventures, fins al punt que els protagonistes principals de la cançó (i d'altres relacionats amb aquesta) entraran en el folklore i en les tradicions populars, especialment fortes i vives a Itàlia fins a la primeria del segle XX.

**Lectura complementària**

Vegeu, en el cas italià, la recepció del mite de Rotllan:

**Anna Imelde Galletti; Roberto Roda** (editors) (1987). *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia*. Pàdua: Centro Etnografico Ferrarese.

El poeta de la *Cançó de Rotllan* havia desafiat les possibilitats de la jove literatura en vulgar per a crear un nou estil sublim (com el de l'èpica clàssica), i els seus resultats van ser tan alts i personals que no va exercir cap influència profunda damunt les obres posteriors. Malgrat que no hi hagi poeta en francès que no

citi la cançó fins passada la meitat del segle XII, ningú no la va imitar o seguir. La *Cançó de Rotllan* s'erigeix com un ***unicum*** solitari en la literatura francesa. El seu autor va ser el primer, des de feia segles a la Romània, a contemplar i exaltar l'heroisme, tot i ser destinat a la tragèdia. I ho va fer amb un orgull profund, com a demostració d'una nova forma d'ètica, a més que de vida literària, que s'expressa per mitjà de la dimensió pública i el cant. Perquè, no ho hem d'oblidar, les cançons de gesta eren cantades, talment com si fossin una proclama col·lectiva, i no pas fruïdes en la somiadora intimitat de la lectura personal i d'un nombre restringit de persones.

El poeta (que per comoditat podem continuar anomenant Turold) eternitza, amb la música i els versos, la meravella pel valor juvenil, també si és sense futur o catarsi. Els punts centrals del seu poema són la mort fora de temps de Rotllan (apreciada en la seva heroica bellesa, tot i que incomprensible), la desesperada solitud de Carles, i les contradiccions d'una aristocràcia que s'exalta amb el nou, però autodestructiu, heroisme. Una aristocràcia que cansada no sap encara com passar les regnes d'un món que li comença a escapar de les mans.

# 7. Interludi: la vida d'un sant

Potser la *Cançó de Rotllan* va ser la primera cançó de gesta a ser escrita, potser no. El fet és que va tenir un èxit enorme i immediat. A més, ens proporciona les primeres mostres d'una societat literària en vulgar al nord de França. De fet, en el transcurs de pocs anys, a Normandia es va donar un debat ideològic i literari, tal com ens mostren la *Vida de sant Alexis* i la *Cançó de Guillem*.

No parlaré gaire de la *Vida*, perquè allò que interessa ara és la literatura laica heroica. Així mateix, les informacions que pot proporcionar són valuoses per a entendre millor l'evolució ideològica de la cavalleria, especialment a Normandia, també en les seves relacions amb l'Església: per traçar un dibuix més precís i matisat de la societat literària i dels problemes socials del nord de França a final del segle XI. La llegenda de sant Alexis va tenir una gran difusió, tant en llatí com en totes les llengües vulgars, des del segle XI fins a temps moderns. Part del seu èxit es deu al fet que anava dirigida a un públic laic i, en bona mesura, aristocràtic.

**Lectures recomanades**

Vegeu 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, pàg. 181-205).

**Sant Alexis**

Alexis era fill d'un noble romà i va acceptar el matrimoni que li imposava el seu pare. Tanmateix, el dia mateix de les noces va fugir per dedicar-se a una vida de religió i de pobresa. Arribat a la ciutat d'Èdessa, a Síria, després de repartir tots els seus diners entre els pobres, es converteix en mendicant durant disset anys. Passat aquest temps va tornar a Roma, on va estar disset anys més d'incògnit a la casa paterna, ocult sota una escala (indret que encara s'ensenya a l'església de Sant Alexis de Roma, a l'Aventí). Quan mor, el seu cos és trobat juntament amb un pergamí en què es conta la seva vida.

La *Vida de sant Alexis* es va escriure cap a 1090, possiblement a l'abadia normanda de Le Bec, i és la resposta monàstica a la *Cançó de Rotllan*, tal com ens mostren les relacions textuals segures entre els dos poemes.

Alexis és la solució extrema als problemes terrenals, familiars i socials. Ell és l'heroi que soluciona el dilema complex de les relacions entre l'home i els seus compromisos, abandonant tot allò que pot limitar el radi de la seva acció personal: en el moment de les noces deixa esposa i família i es dedica a la vida eremítica, depenent de la caritat dels altres. Finalment, continuarà en aquesta opció radical tornant a casa, on viurà anys de la caritat dels seus parents sense ser revelat qui és fins al moment de la mort. Com a preludi al cavaller arturià, ell és l'heroi solitari, la cerca del qual acaba en Déu. El valor d'un home, però, pel poeta anònim, no es mesura en un camp de batalla, sinó en la vida quotidiana (o, podríem dir, que és aquesta que es transforma en un camp de batalla, on l'enemic és l'home mateix i la seva afecció pel món terrenal).

Tanmateix, la característica principal del sant, que el lliga més a Rotllan que a Perceval o a Lancelot, és que en ell no hi ha cap evolució personal. Alexis, talment Rotllan, és allò que és des del començament. No necessita progressar, tan sols ha de demostrar el seu valor en el moment adequat. Ell, heroi a la recerca de la ciutat de Déu, en un contrast extrem amb la seva religiosa família, actua en una dimensió històrica pautada per la Història Sagrada, en què no troba espai entre els homes d'aquest món, al qual renuncia fins en els aspectes més íntims i bàsics. L'amor per Déu és superior a l'amor per la família i l'esposa.

Malauradament, no sabem quin va ser l'èxit d'aquest model heroic monàstic dirigit, en un primer moment, als laics. Podem suposar que limitat. Amb tot, la *Vida* és molt important per diverses raons. Per primer cop, l'Església accepta mesurar-se amb el món laic en el mateix, i nou, nivell de la literatura en vulgar. Aquesta resposta sorgeix del centre mateix de l'Església normanda, Le Bec, una abadia estretament lligada a les famílies més importants del ducat de Normandia. Així que la composició de la *Vida* s'ha d'interpretar com una operació ideològica d'alt nivell amb un destinatari clarament determinat. Indirectament ens mostra les qualitats impressionants, l'èxit i la representativitat de la *Cançó de Rotllan*. Finalment, en contrast amb la més antiga hagiografia en vulgar, la *Vida* és caracteritzada per una forta intenció d'erigir-se en model literari i, en conseqüència, mostra com a la Normandia del darrer quart del segle XI l'estil, la retòrica i la mètrica de la literatura en vulgar eren en el centre d'un debat vivaç.

El poeta anònim de la *Vida* va intentar, amb resultats que van perdurar, definir un estil sublim religiós inspirat en un ús sobri i calculat de l'estil formulari. Alhora és una mostra d'un model fortament ancorat en influències llatines per la utilització de l'estrofa de cinc versos (una imitació del poeta llatí Aureli Prudenci) en oposició a la tirada de la *Cançó de Rotllan* i, en general, de l'èpica i d'altres obres hagiogràfiques.

# 8. La *Cançó de Guillem*

La tercera veu d'aquest diàleg, la més profundament crítica i la menys afortunada en la seva influència, és la de la primitiva versió de la *Cançó de Guillem*.

Continguda a un únic manuscrit anglonormand del segle XIII (Londres, British Library, Add. 38663), presenta un text molt incorrecte i clarament dividit en dues parts. La primera part (v. 1-1980) es correspon a la cançó més antiga (final del segle XI - principi del segle XII), en què es parla de les batalles que Vivià, el seu jove germà Guiu i el seu cosí Gerard, nebots de Guillem comte de Tolosa, juntament amb Giscard, nebot de Guiburc, esposa de Guillem, lliuren a l'Archamp contra un enorme exèrcit sarraí; finalment, Guillem arriba a ajudar i acaba guanyant la batalla. La segona part (v. 1981-3553) és molt posterior, i mal conjuntada amb la primera. En aquest cas, adquirint ja un to còmic, ara Guillem és ajudat pel gegant Rainouart, un sarraí convertit protagonista també d'altres cançons.

Talment com el *Rotllan*, també la primitiva *Cançó de Guillem*, doncs, ja es va modificar en el manuscrit que ens la transmet i es va refer totalment en altres poemes. Un fet prou conegut, i ja segurament establert, és que el poeta anònim del *Guillem* coneixia el *Rotllan*. Allò que queda per aclarir és l'ús que va fer d'aquesta coneixença, i, per tant, copsar el significat de la cançó.

**Lectura recomanada**

Pel que fa al cicle de Guillem, el tothora citat:

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

Quant a tipologia i funcions, tres entre els personatges del *Guillem* tenen la mateixa que tres personatges del *Rotllan*: el traïdor Tebald es contraposa a Ganeló, Guillem és en relació amb Carlemany i el màrtir Vivià és el paral·lel de Rotllan. N'hi ha un més, però, al *Guillem* de ben característic: Guiburc, l'esposa de Guillem. D'altra banda, superant aquests paral·lelismes superficials (que mostren per on van les relacions entre les dues cançons) la realitat de la narració és absolutament diferent.

La hipòtesi narrativa del poeta del *Guillem* es basa en una comparació literària i ideològica amb el *Rotllan*: es narra una guerra que no té cap raó per a ser idealitzada i en la qual Déu no actua al costat dels homes, perquè les seves solucions no són eficaces per a mitigar el dolor causat per la mort dels joves. Què queda del món heroic creat per la *Cançó de Rotllan*? Tot al llarg del poema, el poeta intenta respondre aquesta pregunta angoixant.

**Lectures recomanades**

Esmentem de l'edició de Jeanne Wathelet (1975), BFPhL de Lieja, París, que intenta una reconstrucció de l'original; hi ha també la conservativa de Duncan McMillan (1949-50), SATF, París; i la de François Suard (1991), Garnier, París, amb traducció francesa. En cas-

tellà hi ha el *Cantar de Guillermo* (1997), traducció de Joaquín Rubio Tovar, Gredos, Madrid. No hi ha cap text ni traducció en línia.

L'estol del rei sarraí arriba a Girona i el comte Tebald n'és avisat de seguida. La geografia del poema és molt poc conseqüent (malgrat que s'hagi insistit molt sobre la presència del comte Guillem a Barcelona), i sovint de definició contradictòria. Ens limitarem a donar els noms presents en el text sense comentaris; també podria passar al riu Garona a França. Vivià, nebot de Guillem, suggereix de cridar el seu oncle perquè vingui a ajudar, però Esturmí, nebot de Tebald, no hi està d'acord perquè, diu, si vingués amb només quatre o cinc cavallers, se'n portaria tot el mèrit (v. 60-66). Tebald, que està ebri, decideix enfrontar-se als sarraïns sense cap ajuda. Mentre ell continua bevent, Vivià se'n va a dormir.

Al matí següent, en despertar-se, veuen la terra completament coberta de musulmans (t. IX). Tebald, que ara està sobri, s'espanta i pregunta si han demanat l'ajuda de Guillem. A la resposta que no, i que ara és tard, no té més remei que armar-se i dirigir-se cap al combat. Un cop examinada la situació des de més a prop, Vivià li aconsella de fer-se forts i demanar ajuda als amics i a Guillem (t. XIV). Finalment, és el mateix Tebald qui puja a un turó per comprovar el nombre d'enemics. En veure'ls s'espanta (v. 189), baixa i diu als seus:

| | |
|---|---|
| "Cuntre un des noz i ad bien des lur mil!<br>Ki or ne fuit, tost i puet mort gisir.<br>Alum nus ent pur noz vies garir!"<br>(v. 193-195) | Contra un de nosaltres n'hi ha mil d'ells! Qui ara no fuig, aviat pot jeure mort. Anem-nos-en per salvar les nostres vides. |

Vivià, però, s'hi nega, perquè els dos exèrcits ja s'han vist i, de la fuga, tota la cristiandat en seria envilida (v. 205). I continua aconsellant, un cop i un altre, de cridar el comte Guillem. Són només Tebald i Esturmí que, després d'haver trencat l'estendard per a no fer-se reconèixer, prenen la fuga (t. XXIII). En la *Cançó de Guillem*, la sublimitat i la tragèdia no s'obtenen mitjançant un heroisme idealitzat i triomfant, sinó per mitjà de desesperació i dolor reals.

També la traïció perd la seva grandesa per a esdevenir, com sempre hi deriva la traïció, la degradació més profunda del ser humà. Tebald no té res de la noblesa de Ganeló. És un borratxo i un covard que desapareix de manera ignominiosa, després d'haver topat amb els cadàvers d'alguns penjats i haver-se embrutat amb els seus mateixos excrements (t. XXVIIIb).

La desesperació entra en l'exèrcit cristià, ara que han perdut el seu comte i no tenen una "ensenya a la qual tornar" (v. 286), per això Vivià ordena que tothom se'n vagi (i uns pocs covards ho faran), ell no pot, perquè ha jurat de no retirar-se mai davant l'enemic (v. 292-93).

Considerem, doncs, Vivià: ell és tant valerós com Rotllan i, a més, dóna consells savis a Tebald. El seu deure és el de combatre, no pas el de prendre decisions, i la tragèdia social que l'espera no sorgeix de l'il·lògic poder atorgat a un jove i a un guerrer (Rotllan) com en el *Cantar de Rotllan*, sinó de l'èbria follia de l'home ancià nomenat per governar, Tebald. En aquest món tan sols la saviesa

o la murrieria de l'edat madura poden trobar una via per a salvar-se, així que els joves guerrers, com Vivià i Gerard, estan destinats a morir. La guerra és la guerra, i en ella no hi ha res de meravellós; l'heroisme és el fi en si mateix, encara més quan no hi ha un Déu que arribi a portar l'heroi moribund al Paradís:

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

"Vivià, senyor, per Déu, què farem?
–De la batalla no us duré res més. Bé els guanyarem, per la voluntat de Déu!" I aquells responen: "Ell ens ha oblidat!"

El jove heroi es troba sol amb si mateix i amb la mort, no hi ha res de gran o de estèticament admirable en això; no hi ha res més que un home segur d'una fi horrible:

"Tels set cenz 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.
Giement 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!»
(v. 529-538)

Hi troben set cents homes de la seva terra: entre els peus arrosseguen els seus budells, de la boca li surt el cervell, els seus escuts cobreixen els camps. Torbada la cara i pàl·lides les galtes, regirats els ulls. Gemeguen i criden que perden les ànimes. Quan els veuen, immediatament es dirigeixen a ells: "Senyor baró, què serà de vós? Ja cap home us farà més mal!"

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."
(v. 860-868)

Aleshores es redreça com un brau senglar i treu l'espasa del seu costat esquerre. Aleshores Vivià es defensa com un valerós. Ells el combaten com els gossos a un fort senglar. L'aigua que ha begut de la mar era salada, la treu perquè el cos no la pot aguantar, li surt de la boca i del nas; gran fou l'angoixa, els ulls són torbats, aleshores no sabré tenir la seva via ni cercar-la.

No hi ha esperança en un miracle directe de Déu, l'ajuda s'espera exclusivament dels homes, tot i que Vivià, en el fons, és encara més semblant a Crist que a Rotllan, amb el seu rigorós abandonament de qualsevol afecte terrenal per a seguir l'heroisme:

"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»."
(v. 580-589)

Vivià digué: "D'aquest parlotejar n'he escoltat prou. Ara us recordeu de les vinyes i dels prats, i dels castells i de les grans ciutats, i de les dones que teniu a les vostres cases. Qui d'això es recorda no complirà acte de valor! Aneu-vos-en tots, senyors, pel que m'importa! Jo em quedaré fort aquí al camp; no em donaré la volta, perquè ho vaig prometre a Déu que no fugiré del camp de batalla campal. Jo en sortiré vencedor, per la gràcia de Déu".

Tota la *Cançó de Guillem* és marcada i ritmada per una espera d'ajuda llarga i insatisfeta, abans per part del comte Guillem, i després de l'emperador Lluís. És un sentiment angoixant de necessitat d'una ajuda externa, d'algú que mai no arribarà a temps per a portar salvació des del moment que Déu els ha abandonat.

Aquesta angoixa és sentida tan fortament, que du a una de les escenes més dures i dramàtiques de tot el corpus de les cançons de gesta, quan Guiscard, nebot de Guiburc, al punt de morir, renega de la seva fe en el Déu cristià:

"Respunt Guischarz: «Sire, laissiez 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 vei, 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!»"
(v. 1189-1201)

Respon Guiscard: "Senyor, deixeu-me estar! Jo no hi volia ser portat. Ni que fos guarit el meu cos de les seves grans ferides. Qui fes que pogués tornar a muntar el cavall, ja no volia portar de les vostres armes. Tan sols doneu-me un glop de vi clar, i si no hi ha res més, un glop d'aquella aigua térbola. Després me n'aniré a Còrdova, on vaig nèixer, i no creuré més en el vostre Déu, que no veig i no puc adorar. Si jo hagués demanat gràcia a Mahoma no veuria les ferides del meu costat, des d'on, amb gran força, n'ha sortit la sang!"

Normalment (com hem vist en el *Rotllan*) passa el contrari, perquè Déu és el més fort. L'abjuració de Guiscard representa la mentida present en el martiri en guerra i en les *Gesta Dei per Francos* (*Les gestes de Déu per mitjà dels Francs*, una de les cròniques de la Primera Croada), i és el darrer recurs en la lluita per la vida.

Aquesta escena també mostra una manera diferent d'emprar els paral·lelismes i les repeticions. La mort de Guiscard es narra amb les mateixes paraules d'aquella de Gerard, tan sols amb un final diferent: edificant l'un, desesperat l'altre. Pel poeta del *Rotllan* els paral·lelismes i les repeticions eren un instrument per a descriure i expressar la contemporaneïtat i el lent progrés de l'acció. Per al poeta anònim del *Guillem* són un estri apte per a crear ressonàncies emotives i per a relacionar situacions, per a destacar semblances i diferències.

El poeta no recorre als escenaris i a la magnificència per caracteritzar el to de la narració. Són més importants les paraules, els gestos i, sobretot, la atmosfera suspesa de les vespres amb la seva llum, la seva espera i el to de balada popular:

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

Dilluns al vespre. [...]

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!
(v. 208-211)

T'has de mesurar amb la glòria de Guillem, des d'ahir al vespre te n'has gloriejat. Dilluns al vespre. Bé t'has de mesurar amb la glòria de Guillem.

| | |
|---|---|
| Od sun escu remest le champ tenir.<br>Lunsdi al vespre.<br>Od sun escu remest suls en la presse."<br>(v. 757-759) | Amb el seu escut es va quedar per tenir el camp. Dilluns al vespre. Sol entre la multitud, amb el seu escut. |

Si Carlemany es trobava sol amb la seva càrrega i les seves responsabilitats, tot i així era ben assistit per Déu i pels súbdits. Al contrari, Guillem és absolutament aïllat: Déu no participa dels esdeveniments, i el rei és esperat llargament i inútilment.

Davant de la derrota total, Vivià es nega a retirar-se, sempre convençut de la victòria i sempre incitant al combat els pocs cavallers que li queden. Envia el joveníssim Gerard a prop el comte Guillem perquè intervingui i, com a mínim, vengi les seves morts. Tanmateix, sembla que no vegi tan fàcil la intervenció del seu oncle, i explica a Gerard què li ha de dir, recordant-li totes les vegades que ell l'ha ajudat en batalla.

Quan, finalment, Guillem apareix:

| | |
|---|---|
| 74<br>"Li quons Guillelmes, il ert a Barzelune,<br>Fu repeiriez d'une batalle lunge,<br>Qu'il aveit fait a Burdel sur Girunde.<br>Perdu aveit gran masse de ses homes.<br>Es vus Girard qui noveles li cunte. | 74<br>El comte Guillem es trobava a Barcelona, havia tornat d'una llarga batalla, que havia tingut a Bordeus sobre el Garona. Hi havia perdut gran quantitat d'homes. Vet Gerard que li porta notícies. |
| 75<br>Li ber Guillelmes ert repeirez de vespres;<br>A un solier s'estut a unes estrés,<br>Dame Guiburc estut a sun braz destre.<br>Dunc esgardat la costiere d'un tertre."<br>(v. 933-941) | 75<br>El baró Guillem ha tornat de vespres; està a la finestra d'un balcó, dama Guiburc està a la seva dreta. Està mirant la costa d'un puig. |

És necessari que se li recordin els molts ajuts que Vivià li havia prestat en el passat, perquè el comte es mogui a socórrer el seu nebot. Al contrari, Carles no estava esperant res més que poder córrer a ajudar Rotllan i, així, descarregar la seva angoixa i el seu sentit de culpabilitat.

Guillem està cansat, sense més guerrers i no vol intervenir perquè Vivià "ceste bataille pot bien sanz mei finer!" (v. 1026) [pot acabar bé aquesta batalla sense mi], però és convençut fàcilment per Guiburc. Al final d'una batalla de tres dies que no ens és explicada, Guillem està novament sol, amb tan solament tres cavallers, perquè trenta mil han mort. Torna a casa destrossat, com un perdedor:

"Par Deu, Guiburc, tu as dreit que tu plurs!
Kar ja diseient en la cur mun seignur
Que eres femme a un riche barun.
Un hardi cunte, un vaillant fereur.
Ore estes femme un malveis fuieur.
Un cuart cunte, un vil tresturneur,
Qui de bataille n'ameinet home un sul.
[...]
Ja mai en tere n'avrai mortel honur".
(v. 1303-14)

"Per Déu, Guiburc, tens tot el dret de plorar! Que ja deien en la cort del meu senyor que eres la dona d'un ric baró. Un comte valorós, un valent combatent. Ara ets la dona d'un malvat que ha fugit. Un comte covard, un vil que s'ha escapat, que de la batalla no porta que un sol home. [...] En aquesta terra mai més no tindré honor".

I ara el cop de mestre del poeta. En la *Cançó de Rotllan* les dones no tenien cap paper: la societat que era descrita era exclusivament masculina (el paper d'Alda i, en l'episodi de Baligant, de Bramimunda és purament testimonial), ja no és germànica i encara no és cortesa. Al contrari, en la *Cançó de Guillem* l'única dona present, Guiburc, té un paper tot menys que secundari. Ella és una dona amb la personalitat molt forta (talment Adela, filla de Guillem el Conqueridor i esposa del poruc Esteve comte de Blois, el qual, un cop arribat a Antioquia es va retirar de la croada i va ser forçat per la seva dona a tornar-hi), i se li atribueixen qualitats típiques d'un home:

"–N'en out tel femme en la crestienté
Pur sun seignur servir e honorer,
Pur eshalcier sainte crestienté,
Ne pur lei mantenir e garder–"
(v. 1487-90)

–No hi havia dona semblant, en tota la cristiandat, per servir i honorar el seu senyor, per exaltar la santa cristiandat, ni per mantenir i guardar el dret–

El gir en la personalitat de Guillem i en els esdeveniments narrats es produeix quan el comte reconeix la superior saviesa i fortalesa moral de la seva esposa. Quan el comte es queixa que és massa vell "tels cenz anz ad e cinquante passez" (v. 1334) [ja té més de cent cinquanta anys], que ha perdut la seva *juvente* (v. 1338) i que ell és *veilz e feible* (v. 1336) [vell i feble], Guiburc li ensenya els guerrers que ha aplegat per a ell i l'empeny a una nova batalla. Guillem reneix, va al seu tercer combat i finalment: "Ore out vencue sa bataille Guillelmes" (v. 1980) [Ara Guillem ha guanyat la seva batalla]. I amb aquest enunciat s'acaba la primera i més antiga part de la cançó.

Talment com el *Rotllan*, també el *Guillaume* és una èpica sobre vells que ploren els joves que han mort. Però, en la *Cançó de Rotllan*, especialment en la seva revisió, assistim a una història infinita, perquè Carles sempre es veu obligat per deures externs i valors col·lectius: Déu, la guerra i l'heroisme. No hi ha cap creixement interior dels homes, Déu és el motor i la finalitat de qualsevol acció, proposant-se, tanmateix, com una solució insatisfactòria per a una vida profundament terrena.

Al contrari, en la *Cançó de Guillem*, els fets se'ns presenten com realment són, sense cap idealització. Els homes hi apareixen dèbils, famolencs, assedegats, prostrats i sense solucions transcendentals. Les úniques conseqüències de la guerra són mort i desesperació, perquè no hi ha cap possibilitat estètica en una lluita ensutzada per ferides, sang, ossos i crits de dolor. Els vells sempre tenen les regnes del món i els joves que són incapaços de succeir-los hi són sacrificats seguint una lògica absurda. Els cavallers aventurers de l'èpica posterior i de la novel·la artúrica encara no han aparegut en l'horitzó.

Tot i així, la vellesa no està completament sense consol i immoble, perquè tan sols quan és vell un home pot descobrir el valor autèntic de la vida: la profunda solidaritat amb una gran dona, obtinguda per mitjà de patiments aguts que en reforcen la personalitat. En un món sense possibilitats de transcendència, un món al qual els vells governants encara no poden descansar, hi ha, al capdavall, una esperança i una solució. Però són de caràcter privat i personal, no pas social.

La *Cançó de Rotllan* i la *Cançó de Guillem* revelen els senyals de futur, però, i al mateix temps, són marcades pel passat. Posades en l'exordi d'un nou món, representen alhora la darrera i contradictòria expressió del vell. Primera veu heroica i laica, després de segles de silenci, canten amb l'orgull de la novetat el desconcert per una fi anunciada.

La cesura espiritual i literària que separa el segle XI, juntament amb els precedents, del segle XII i del futur afecta també la jove literatura en francès. Malgrat que siguin el producte d'una conquesta recent, el *Rotllan* i el *Guillaume* pertanyen al món del passat més que a l'univers florent de la literatura cortesana i cavalleresca del renaixement del segle XII. Ho mostren les modificacions que les dues cançons han viscut damunt els propis versos o les refoses més radicals. El feudalisme, de fet, estava a punt de córrer altres camins, la literatura i l'idealisme, per la seva banda, estaven a punt d'esdevenir propietat exclusiva d'aquella *jovent* tan llargament cantada.

L'optimisme, l'individualisme i la voluntat de conferir al vulgar un estatut retòric i una dignitat cultural haurien rebutjat al marge una dimensió col·lectiva violenta i tràgica. Així que aquestes dues antigues cançons tenien tan sols dues possibilitats al davant: ser transformades i adequades a la novetat per a sobreviure, o ser oblidades. Carles i Rotllan, Guillem i Vivià ja eren personatges massa arrelats en l'imaginari feudal per a desaparèixer, així que van ser les for-

mes originàries i els significats primitius dels antics poemes a perdre's entre les malles de les refoses i dels afegits. Tan sols la sort ens ha fet arribar un únic manuscrit de la forma més antiga de les dues cançons, igualment ja modificades.

# 9. El *Cantar de mio Cid*

Fins ara, tots els textos dels quals s'ha parlat es van produir a països que havien format part de l'Imperi Romà. Tot i així, la romanització d'Anglaterra va ser relativament superficial, i la literatura que s'hi va crear era escrita en una llengua germànica i formava part del món mític dels antics germans. N'he parlat perquè són de les primeres mostres de poesia heroica postclàssica a Europa, i els textos anglosaxons són funcionals per a l'organització del discurs. Deixarem de banda la francesa i italiana del segle XIII, també la successiva producció tant islandesa i noruega (sobretot centrada en l'*Edda* poètica), com l'antiga literatura alemanya. Tot i la presència de poemes originals, com és la ***Cançó dels Nibelungs***, bé a Noruega bé a l'imperi germànic, molta de la producció és de derivació directa francesa; a més, queda totalment fora d'un discurs sobre l'èpica romànica, la qual pretén ser el present tot i la seva extremada síntesi.

De les altres terres on es parlava una llengua neollatina, no es tractarà d'Itàlia, de Catalunya o de Portugal. Els dos darrers països perquè no tenen una èpica pròpia ni presenten una difusió segura de cançons de gesta franceses. Itàlia, per la seva part, perquè és un cas especial. Són nombrosos els manuscrits de cançons de gesta copiats a Itàlia (en alguns casos en redacció única), i són nombrosos, també, els poemes originals que s'hi van escriure en una llengua tota especial, el francoveneto (un francès literari sempre més transformat per influència dels dialectes nord-italians). Totes aquestes obres, també quan són d'elaboració pròpia i peculiar (com l'anomenada *Geste Francor*) depenen estretament de la tradició francesa. No és fins a ben entrat el segle XIV que no assistim a una producció en italià (millor, toscà) totalment nova i independent, tot i que inspirada en les tradicions èpiques i novel·lesques franceses.

**Lectures recomanades**

Malgrat que la tradició ha assumit la circulació de textos èpics al nord-est peninsular, vegeu:
**Stefano M. Cingolani** (1992-1993). "The sirventes-ensenhamen of Guerau de Cabrera. A proposal for a new interpretation". *Journal of Hispanic Research* (núm. 1, pàg. 191-201).

Respecte a la *Geste Francor*:
**Stefano M. Cingolani** (1987). "Innovazione e parodia nel Marciano XIII (*Geste Francor*)". *Romanistisches Jahrbuch* (núm. 38, pàg. 61-77).

Així que l'últim país de la Romània que queda per examinar, ni que sigui sumàriament, és la Castella medieval, on trobem certa producció de *cantares de gesta*, que, tot i dependre, com a model literari remot, de les *chansons de geste*, en són una resposta innovadora i original, amb unes característiques pròpies que els distingeixen de tota l'altra literatura heroica de l'edat mitjana occidental. Sobretot parlarem del *Cantar de mio Cid*, per ser un dels poquíssims textos conservats i el de qualitat més elevada, tot i que, potser, no és el més representatiu de les característiques del gènere a terres hispanes.

**Lectura recomanada**

El text de referència és:
**Alberto Montaner** (ed.) (2007). *Cantar de Mio Cid*. Francisco Rico (estudi preliminar). Barcelona: Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores.

**Webs recomanats**

Per la sinopsi, estudi, bibliografia i text modernitzat que cito (sempre a cura de Montaner) vegeu http://www.caminodelcid.org/Camino_ElCantardemioCid.aspx i també (per informació general i altres materials) http://es.wikipedia.org/wiki/Poema_del_M%C3%ADo_Cid i http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/Cid/index.shtml.

Moltes polèmiques (i més bibliografia) han despertat l'origen i la consistència de l'èpica espanyola: des de qui gairebé en nega l'existència, a qui, encara més exagerat, n'ha inventat desenes de textos. Darrerament s'ha arribat a posicions més equilibrades, en què es fixen en tres els textos conservats, dos d'argument hispànic (*Mio Cid*, *Mocedades de Rodrigo*) i un de carolingi (el fragment del *Roncesvalls*), més un quart de gènere dubtós (*Poema de Ferran González*) i s'han identificat amb seguretat raonable alguns altres poemes, només conservats en prosificacions cronístiques.

**Lectures recomanades**

**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 totes maneres, la síntesi recent millor és la de Diego Catalán (que descansi en pau juntament amb Deyermond), prou equilibrada tot i que encara, al meu entendre, massa dependent de teories tradicionalistes:
**Diego Catalán** (2001). *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación*. Madrid: Fundación Ramon Menéndez Pidal.

**Webs recomanats**

Quant als poemes conservats en prosificacions, no dubto de la seva existència (almenys no de tots), però sí de datacions massa antigues i d'algunes hipótesis de reconstrucció. Es poden veure notícies i alguns textos en les entrades sobre aquests en la Wikipedia. Pel que fa als textos esmentats: *Mocedades de Rodrigo* a http://es.wikipedia.org/wiki/Mocedades_de_Rodrigo; el fragment de *Roncesvalles* a http://es.wikipedia.org/wiki/Cantar_de_Roncesvalles; i el *Poema de Ferran González* a http://es.wikipedia.org/wiki/Poema_de_Fern%C3%A1n_Gonz%C3%A1lez.

Ara només parlarem del *Cantar* (o *Poema*) *de Mio Cid*. De datació dubtosa, darrerament la crítica s'inclina per una data *c*. 1200, malgrat que Diego Catalán hagi renovat la proposta, que ja era de Ramon Menéndez Pidal, de datar-lo a *c*. 1140, tot i atribuir-lo a un poeta únic i no pas a dos. Tot i així, s'han de fer unes consideracions generals, tant respecte als cants perduts com respecte a la crítica, que seran útils per a enfocar més correctament la lectura del *Mio Cid*.

La primera dificultat per a poder parlar de l'èpica castellana, i del *Mio Cid* en concret, la presenta la mateixa situació textual: els textos conservats són tots posteriors als primers exemples de *cantares* perduts i hipotèticament individuats; a més, els poemes dels quals es pressuposa l'existència, que ens han pervingut prosificats en les diferents redaccions de l'obra historiogràfica d'Alfons X, només els podem avaluar (i amb moltes cauteles) per allò que afecta el tema, no pas amb garanties per la seva la forma. Aquest fet dificulta copsar amb precisió en quina mesura certes aparents especificitats o característiques del *Mio Cid* li són pròpies, i en quina mesura pertanyen a la tradició èpica castellana.

Des d'un punt de vista temàtic, s'ha de notar com el temps en què s'ambienten els diferents poemes és el segle XI, vist, gràcies sobretot a la feina creativa dels historiadors, inventors de llegendes, com l'època en què és possible donar joc a la creació literària, també per les profundes implicacions historiogràfiques i ideològiques que aquest segle té respecte als segles següents. Així mateix, la temàtica del *Mio Cid*, com ha estat destacat més d'un cop per la crítica, se'n diferencia profundament, ja que no ofereix les fosques característiques de les lluites internes en la família reial castellanolleonesa objecte de les altres pressuposades cançons.

El segle XI és vist pels cronistes i els cantors de gesta (i ho és) com l'època fundadora de la contemporaneïtat, amb la complexa dinàmica de formació i divisió d'unitats territorials posterior al regnat de Sanç Garcés III el Gran de Navarra. A més, des d'un punt de vista historiogràfic, el tractament de l'època presenta el problema de la compaginació de la tradició goticista de la monarquia lleonesa amb la dependència de la nova monarquia castellana (sovint unida i sovint oposada a la lleonesa) de la família reial navarresa. El *Mio Cid*, igual com el seu protagonista, Rodrigo Díaz de Vivar, tant en la història com en la historiografia es mou entre aquestes diferents necessitats de fer quadrar els models del passat amb el present, amb l'afegit, en alguns textos que parlen d'ell, de les reivindicacions catalanes i aragoneses.

**Lectura recomanada**

Per a la història de l'època es pot llegir:

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

L'altre gran problema per a un plantejament correcte són les tendències de la crítica, i les seves perspectives d'anàlisi; problema que encara queda, un cop ha estat superada l'estricta visió tradicionalista de Ramón Menéndez Pidal, que veia la continuïtat absoluta entre l'èpica dels visigots i la castellana medieval. Tendència de la qual, tanmateix, encara queden profundes i subtils influències.

La dependència de la èpica castellana de la francesa és un fet que, tot i amb matisos, ja és reconegut de manera prou unànime. La presència de soldats, cavallers, eclesiàstics, pelegrins i colons de l'altra banda dels Pirineus és un fet indubtable i sempre més consistent a partir dels anys 1060. Per aquesta mateixa època tenim, també, la primera prova textual de la difusió de matèria èpica francesa (que no vol dir necessàriament textos) a terres hispàniques, com mostra la *Nota Emilianense*. D'altra banda, malgrat que Francisco Rico avisés respecte al *Mio Cid* que "tiene presente pero no acata, según hoy quisieran otros, las rutinas de la epopeya romànica. [...] la estructura de la obra, no [es] gobernada por las convenciones de la épica al uso ni sujeta a las constricciones de la historiografia, sino atenida a una concepción propia y singular de la verdad poética" (*Mio Cid*, edició Montaner, pàg. XVII-XVIII), l'anàlisi literària del poema normalment es du a terme amb comparacions constants segons pressuposades normes del gènere.

**Web recomanat**

Podeu trobar el text de la *Nota Emilianense* a http://pw1.netcom.com/~kyamazak/myth/charlemagne/nota-emilianense.htm.

Que el poeta del *Mio Cid* conegués la *Cançó de Rotllan* és un fet comunament acceptat per la crítica i, al meu entendre, per a compartir. Tot i així, aquesta afirmació s'ha de matisar, si volem entendre amb més precisió el tipus de relació que hi ha entre els dos textos i, en conseqüència, entre les cançons franceses i els *cantares* castellans.

**Exemple**

Proposem un exemple que servirà per a plantejar millor el discurs. En el curs del primer viatge que Àlvar Fáñez emprèn cap a la cort del rei Alfons VI, s'atura al puig de Montreal. I el poeta el descriu: "alto es el poyo, maravilloso y grande" (v. 864). Que el vers és una citació del *Rotllan* és evident, per exemple "Halt sunt li pui e tenebrus e grant" (v. 1830), barrejat amb la fórmula, no pas referida al paisatge, però, sinó a la batalla, "merveiluse et grant". Ara bé, com ja s'ha pogut veure més amunt, en el *Rotllan* el vers, amb les seves variants, té una funció expressiva molt precisa; en el *Mio Cid*, cap, ja que és senzillament un detall descriptiu.

Aquesta relació intertextual, com algunes altres poques de segures, permet creure, al meu entendre, que el poeta castellà només tenia un coneixement sumari del *Roland* (fins i tot, diria, de tipus oral), que les poques coses que recordava les va utilitzar (com l'escena del judici final) sense estar influenciat en profunditat per la cançó francesa, sinó limitadament en l'impuls per a escriure un poema amb certes característiques formals, de les quals tenia un coneixement i una capacitat d'imitació molt relativa, com mostraré parlant també d'altres aspectes formals del poema.

Malauradament, la impossibilitat d'analitzar aspectes formals dels altres *cantares de gesta* castellans impedeix comprovar si aquesta hipòtesi també funciona per a aquests poemes, talment com deixaria sospitar la diferència temàtica absoluta entre aquests i les cançons de gesta (i, possiblement millor, les llegendes que no tenen forma de poema) de provinença francesa.

**Lectura recomanada**

Podeu llegir un estudi detallat de la matèria de França: **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.

Aquesta idea es pot veure matisada i confirmada per l'estudi d'altres aspectes formals del *Mio Cid*, com la utilització de les tirades. En el *Rotllan*, i, en general, en les cançons de gesta franceses, són una unitat significativa i conclosa, mentre que en el *Mio Cid* en moltíssims casos es clou una tirada només pel canvi de l'assonància, sense marcar cap unitat o cesura narrativa, fins i tot al mig d'un mateix discurs. I, al contrari, una mateixa tirada és recipient d'una multiplicitat notable d'accions.

Per exemple, en referència al primer aspecte:

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

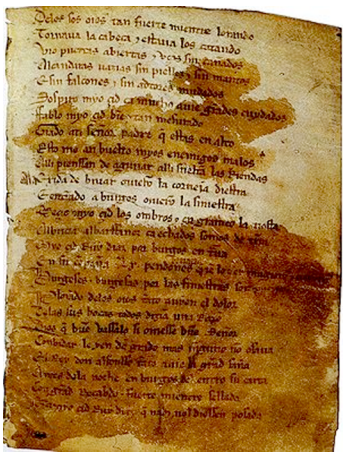
**55**

le llegaron las nuevas al conde de Barcelona
de que mio Cid Ruy Díaz le saquea la tierra toda;
mucho le apesadumbró y lo tuvo a gran deshonra.
(v. 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,"
(v. 1282-1287)



És molt possible que la presència erràtica i escassa de caplletres en el manuscrit (que normalment serveixen justament per a senyalitzar en els manuscrits particions estròfiques del text) sigui deguda al fet que el copista no va reconèixer el sistema de tirades. Aquestes tampoc havien de ser marcades en el manuscrit arquetip de la tradició, senyal clar del significat estructural escàs de les unitats estròfiques.

Tampoc l'estil formulari s'utilitza amb tota l'amplitud del repertori típic de la poesia francesa. L'estil formulari és una qüestió d'estètica romànica de la repetició, també en les arts plàstiques, i, al mateix temps, un element lligat a la recepció oral d'un text (i això es dóna, almenys en la literatura en francès, també en els primers textos en octosíl·labs apariats de la novel·la i les vides de sants). Malgrat això, com es veurà, sí que el poeta del *Mio Cid* utilitza algunes fórmules amb propòsits literaris, i no solament en favor de la recepció, però no amb tanta regularitat ni riquesa.

Aquest raonament és necessari per a contextualitzar més exactament la "novetat" atradicional del poema, sovint notada, però mai fins al fons, per la necessitat incorrecta de comparar-ne formes retòriques i narratives amb altres exemples d'èpica, tant romànica com d'altres països, en la il·lusió de l'existència de gèneres metahistòrics, i amb el plantejament equivocat de la profunda tradicionalitat de l'èpica espanyola. Cal dir que la crítica més recent ha desestimat quantiosos pressuposats llocs paral·lels a les cançons de gesta franceses o, fins i tot, germàniques, tan poc significatius literàriament com absurds culturalment. Un exemple el podem trobar quan Alberto Montaner, referint-se a les que ell denomina *modalitats èpiques*, escriu 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, pàg. CVIII).

El que volem destacar és com l'originalitat del *Mio Cid* es deu a la presència escassa a Castella d'una tradició i a la manca, gairebé completa, de convencions pròpies del gènere (entès en sentit ampli i, com a mínim, europeu), ja que aquestes pressuposades convencions, a terres hispàniques, són gairebé inexistents.

Per passar ara al contingut del *Mio Cid*, podríem dir que Rodrigo Díaz de Vivar havia de ser necessàriament objecte d'una cançó. Les seves empreses, els seus èxits havien d'haver ocupat, des d'immediat, la imaginació de la noblesa hispànica, sobretot de la que vivia en contacte més estret amb els territoris musulmans a les marques de frontera (l'Estremadura). I, cas únic per a un ciutadà privat (així el podríem definir amb terminologia moderna), va ser objecte de composicions historiogràfiques en llatí.

En primer lloc, esmentem el *Carmen Campidoctoris*, un fragment de poema llatí conservat per un manuscrit de Santa Maria de Ripoll. El comte Ramon Berenguer III s'havia casat amb una filla del Cid, Maria Ximena, i Rodrigo havia derrotat dos cops en batalla el comte Berenguer Ramon II, imputat per l'assassinat de Ramon Berenguer II, Cap d'Estopes, germà seu i pare del comte actual. El culte poema significava una apropiació momentània per part dels comtes de Barcelona del Campeador.

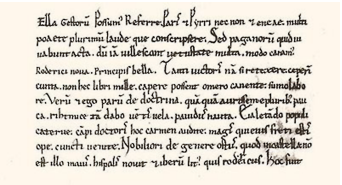
**Lectura recomanada**

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

**Web recomanat**

Vegeu http://es.wikipedia.org/wiki/Carmen_Campidoctoris, tot i que la darrera edició d'Alberto Montaner i Ángel Escobar el data cap a 1190, encara considero més creïbles les propostes, diversament argumentades, que el daten a final del segle XI.

Més tard, als anys 1120, se li va dedicar una crònica llatina, la *Historia Roderici*, que es compta entre les fonts de la cançó. De procedència navarroaragonesa (aleshores Navarra i Aragó estaven unides sota el regnat d'Alfons I el Bataller), el text va representar una apropiació ara aragonesa de la figura del Cid, mirall, amb les seves conquestes, de les espectaculars dutes a terme pel rei d'Aragó.



**Lectura recomanada**

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

Rodrigo, però, havia de tornar a terres de Castella i donar part de la seva història, tot i que el poeta anònim del *Mio Cid* (segurament, malgrat allò que es diu, no era un joglar) no podia preveure l'èxit enorme, el paper fonamental i el simbolisme que el seu heroi va adquirir en aquesta història.

L'espai i el món on es mou el Cid és el de la frontera (l'Estremadura) amb l'islam: allí les seves empreses i allí el seu primer, o principal, públic. Com bé destaca Alberto Montaner, hem de veure

"[...] 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, pàg. CXXI).

Però, a final del segle XII possiblement després de la derrota cristiana d'Alarcos (1195), i abans no es fessin notar les conseqüències de la victòria de Las Navas de Tolosa (1212), aquest món de la frontera havia de considerar amb cert enyorament les possibilitats que oferia la situació fluida de final del segle XI, quan els regnes de taifes no sols no oferien una resistència tan forta als cristians com els imperis almoràvits i almohades, sinó que, en cas de perill, es figuraven com un refugi i un lloc de guanyar-se la vida honorablement amb l'exercici de les armes.

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

Montaner (2007, pàg. CXXIX).

**Lectura complementària**

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

L'argument del *Mio Cid* és massa conegut per a necessitar un resum, però sí alguns comentaris. La seva estructura narrativa s'ha descrit com en forma de *w*, en què la primera punta alta és la situació positiva del Cid abans del desterrament, conjuntura negativa que és representada per la punta baixa; es torna a dalt amb la conquesta de València i el casament de les filles de Rodrigo amb els infants de Carrión, novament es baixa amb l'afront de la roureda de Corpes i, finalment, es conclou a dalt amb el judici del rei Alfons, que dóna la raó al Cid, i és el pròleg del casament de les dues noies amb els hereus de Navarra i Aragó (Montaner, 2007, pàg. CLXIV-CLXX).

El que, però, no ha estat notat, és com l'estructura narrativa del poema s'amotlla perfectament amb la que Vladimir J. Propp havia definit com a típica d'un cert tipus de contes meravellosos populars, les rondalles de fades, en què, fent-ne un resum summament esquemàtic, sempre es dóna la situació de l'allunyament injust de l'heroi de casa seva, i es tracta de com, per mitjà de nombroses proves, aquest recupera, o millora, la seva condició i triomfa de tots els adversaris.

**Lectura complementària**

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

Aquest esquema narratiu (que encaixa perfectament amb "l'esperit de la frontera" que hem esmentat) ens permet copsar immediatament una diferència radical amb la major part dels poemes examinats (que, recordem-ho, són tots més antics com a mínim d'un segle). No hi ha tragèdia, sinó dificultats; i presenta un final no solament reparador, sinó també feliç. Aquesta situació narrativa, de fet, apropa el *Mio Cid* molt més a les estructures bàsiques de la narrativa artúrica que a la èpica (tot i que l'evolució successiva de les *chansons de geste* ens presentarà diferències radicals respecte al *Rotllan* i al *Guillem*). Amb aquesta consideració ni volem fer del Cid un heroi folklòric (que no ho és, com justament nota Montaner, 2007, pàg. CXVI-CXVII), ni vull proposar noves fonts o un nou model del poema, sinó senzillament destacar un altre aspecte de la seva diversitat i de la seva llunyania dels models de literatura heroica més antics (vegeu també el que diu Montaner, 2007, pàg. CXXXIX-CLII respecte al model cavalleresc).

Els elements propis del poema que més han estat destacats en comparació amb l'èpica francesa i la germànica (fins a constituir-se, segons la crítica, com un tret característic de l'èpica castellana) són la proximitat en el temps entre els fets narrats i la composició del poema (o, almenys, la seva formació llegendària), i el realisme (element que ha estat portat a tals extrems com veure en el *Mio Cid* gairebé una font històrica).

**Lectura recomanada**

És paradigmàtica l'obra impressionant de Menéndez Pidal:

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

El primer punt, que afecta els orígens de l'èpica castellana, el tractaré només breument; el segon, que afecta més directament el *Mio Cid*, mereix un tractament més detingut.

Quant a la proximitat en el temps s'ha de dir que, des de la perspectiva de la monarquia castellana (derivada de la navarresa), en oposició a la lleonesa i a les seves tradicions goticistes, és justament el segle XI l'època fundacional (amb fortes conseqüències per al present) i és la narració d'aquesta època la que veu, segons els historiadors, la creació de llegendes.

Pel que fa al realisme, és en bona mesura una il·lusió literària. El Cid del *Mio Cid*, heroi de la petita noblesa de l'*estremadura* castellana, té poc a veure amb el Cid de la història. Alguns episodis en comú, com el desterrament, que inicia el poema, la conquesta de València o la derrota del comte de Barcelona a Tévar, i poca cosa més, a més de molts silencis. Ni era de la baixa noblesa, per exemple, ni les seves filles es deien Elvira i Sol, ni es van casar amb els comtes de Carrión. El realisme del *Mio Cid* és més una qüestió de plausibilitat –en el sentit que no es recorre ni a l'exageració ni a l'element meravellós– que no pas d'historicitat.

Segons les categories de la retòrica clàssica, el *Mio Cid* no és una faula, perquè en aquesta es narren coses que ni han ocorregut ni són versemblants, com els contes d'animals o la tragèdia (i en aquesta categoria és inclosa la epopeia); no

és història, perquè aquesta narra esdeveniments reals, ocorreguts en èpoques remotes; sinó que és un *argumentum*, que tracta de ficcions, que, tanmateix, haurien pogut ocórrer, com en les comèdies. El poeta, doncs, seguint el criteri de la plausibilitat, recrea amb tota llibertat la vida del Cid en vista de les seves intencions creatives i del model humà que volia proposar.

Com encertadament escriu 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 condivisible."
>
> Francisco Rico (a Montaner, 2007, pàg. XIV-XV).

Contràriament al que hem pogut veure en el *Beowulf*, i parcialment en el *Rotllan* i en el *Guillem*, en el *Mio Cid*, com escriu Montaner, "el bien y el mal son únicamente categorías morales, no cósmicas ni metafísicas" (pàg. CXVII). Aquestes mateixes consideracions ens haurien de posicionar més correctament respecte a què és el *Mio Cid*, i justament fer relativitzar el pes dels pressuposats models de gènere. Rodrigo Díaz de Vivar i el *Mio Cid* no tenen res a veure amb Rotllan i la *Cançó de Rotllan*.

> I és exactament aquesta versemblança, aquest possibilisme, que fa del Cid un heroi de l'enyorament: enyorament d'una època concreta i no pas d'un passat fantasiat i mitificat. I ho serà encara més a mesura que la tradició literària i l'ideal cavalleresc s'afermaran i reflexionaran sobre si mateixos.

Això dit amb anterioritat respecte a la utilització de les fórmules no vol dir que el poeta anònim no en faci un ús, de vegades, significatiu. Dues d'aquestes referides al Cid, amb nombroses variacions, són les següents: "el que en buena hora ciñó la espada" (v. 58) i "el que en buena hora nació" (v. 437). Les dues fórmules astrològiques expressen no sols la virtut militar del Campeador, sinó, sobretot, la seva sort: el moment del seu naixement i el de la primera vegada que va rebre una espasa estan marcats per un destí positiu, al contrari dels senyals del destí que ens hem trobat fins ara per a altres herois. Per moltes desventures i injustícies que puguin tocar a Rodrigo Díaz, el seu èxit està marcat ja des del naixement i, gairebé, des del començament del mateix poema. Tot i que, com gairebé sempre, hem de suposar que l'auditori d'un poema ja en sabia el desenllaç final, aquests detalls, al contrari que, per exemple en el *Beowulf* o en el *Rotllan*, han de tranquil·litzar el públic, segur que no es trobarà davant d'una tragèdia.

D'aquesta manera, els versos inicials del poema són compensats de seguida i donen la seguretat d'estar en una situació transitòria:

"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!–"
(v. 1-9)

La situació inicial del poema ens posa immediatament en contacte amb els autèntics valors del poema i amb les preocupacions dels homes que s'hi mouen: els béns materials i la supervivència de cada dia. Tot i que sortint de Burgos els ciutadans que el veuen exiliar-se exclamen "¡Dios, qué buen vasallo si tuviese buen señor!" (v. 20), destacant les virtuts socials del Cid, la seva tristesa és deguda a l'abandó de la seva casa, de la demora, hem d'imaginar, de la seva família i dels seus avantpassats. I, uns quants versos més endavant, la dolorosa i emotiva separació de l'esposa, na Ximena, i de les seves filles, per les quals la seva preocupació principal és poder-les casar decentment (t. XV-XVIII), allò que possiblement però no sempre, en altres condicions, havien fet tots els que havien abandonat les seves cases per anar a colonitzar noves terres.

Aquesta mateixa materialitat primària i necessària la veiem en la preocupació de procurar-se queviures per al viatge (t. V-VI) i també diners: l'episodi de l'engany als jueus Raquel i Vives (t. VI-XI), amb el seu caràcter còmic i alhora realístic, és gairebé més llarg que la narració de la conquesta de València. D'altra banda, sembla que pel poeta siguin més importants els inicis, els que serveixen per a redreçar la narració i la peripècia vital del Cid, i, també, els episodis que parlen de localitats més pròximes i ja conquerides en l'època de redacció del poema (Castejón, Alcalá, Alcocer), més que no pas els que parlen de les més grans i importants, com València, que al final del segle XII encara era una rica ciutat musulmana cobejada pels reis cristians, però fora de l'àmbit vital de l'auditori del poema.

Això confirma tant la perspectiva ètica del món de la frontera, com a bressol de naixement del poema, com la de l'heroisme del tot terrenal i pràctic del Cid, lluny de les idealitzacions immaterials de molta altra poesia heroica francesa. També ho veiem en el fet que, més que la conquesta de terres (que és prerrogativa reial), allò que importa és, en primer lloc, la sustentació. En efecte, una base fixa, una possessió que es pugui veure com a conquesta, només es presentarà amb la presa de València, gesta que posarà el *princeps* Rodrigo Díaz gairebé al mateix nivell que el seu monarca:

"Antes era un necesitado, ahora rico soy,
pues tengo dinero y tierra, oro y posesiones,
y son mis yernos los infantes de Carrión."
(v. 2494-96)

De fet, en el moment de posar setge a Alcocer, l'estímul és el de la "gran ganancia" (v. 584). Després de tres setmanes de setge (talment com un exèrcit real, i no pas un de literari) la preocupació és que "si con moros no lidiamos, nadie nos dará el pan" (v. 673). Més endavant, un cop conquerida València, i quan ja hi ha arribat na Ximena amb les filles del Cid, el sultà almoràvit Yussuf va al rescat de la ciutat amb un poderós exèrcit. Rodrigo Díaz les fa pujar a dalt de l'alcàsser perquè vegin la batalla, i li diu:

"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.–"
(v. 1639-43)

A la preocupació de la dona, en el moment de veure la gran armada enemiga, respon:

"– ¡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.–"
(v. 1647-50)

Lluny de qualsevol expressió d'exhibició de valor davant les dames, de guerra santa contra l'enemic o, en general, de qualsevol esperit bèl·lic, el Cid veu l'enemic com un immens botí i un mitjà per a procurar-se l'aixovar per al casament de les seves filles.

I aquest comportament pràctic (fora de qualsevol ideal de croada o de radicalització de la guerra de religió) és el que regeix les relacions amb els andalusís: formen part del botí o poden proporcionar riqueses (en termes de pàries o treball de la terra), fins i tot poden ser amics com Avengalvon, senyor de Molina "i amigo de paz" del Cid (v. 1464).

Això ens porta també a considerar el paper, el pes i l'expressió de l'element militar i del combat. Alberto Montaner separa el *Mio Cid* de l'altra èpica hispana (la conservada en prosificacions, no ho oblidem) per apropar-lo més a l'èpica francesa per la importància de l'element guerrer, i, citant una obra de Dominique Boutet, parla de "la salvatge alegria del combat" i, amb citació directa de Boutet, "d'alegria salvatge, fundada en el plaer dels cops i de la sang, un entusiasme horroritzat davant els cervells que s'escampen, els membres i els caps que surten disparats, els ulls expulsats de les òrbites". I aporta alguns exemples extrets del *Mio Cid* per confirmar aquesta diferència/proximitat. No volem dir que l'establiment de tal diferència/proximitat sigui equivocat, però ho és en els termes en què el planteja Montaner referint-se a les *chansons de geste* com a grup homogeni de poemes sense veure-hi cap evolució.

**Lectura recomanada**

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

Més amunt, parlant del *Beowulf*, hem vist quina havia de ser l'estètica del combat present prop els germans (amb exemples dels víkings), i com aquesta estètica, a terres de la Romània es comença a recuperar cap a la segona meitat del segle; hem referit l'exemple del trobador Bertran de Born i valen almenys algunes de les *cansons* de gesta, les quals esmenta Boutet (que parla del cicle de Guillem d'Orange), com per exemple l'*Aliscans*, un poema de més de 8.000 versos, refós de la *Cançó de Guillem*, que és gairebé completament la descripció de la batalla. Hem vist com aquesta estètica també és present en el *Rotllan*, en què, tanmateix, malgrat l'àmplia atenció que es presta a la batalla de Roncesvalls, la presència de l'element sangonós i violent és relativament escassa i moderada.

Ara bé, en el *Mio Cid* aquest element estètic és encara més escàs, i, al meu entendre, depèn més de cànons historiogràfics que no pas èpics. És clar que hi són presents combats, ja que formen part de la vida mateixa d'un guerrer de la frontera. Però, com ja he dit, a part dels primers, els altres són tots molt poc desenvolupats. A més, Montaner destaca la presència de paraules que pertanyen a l'esfera de la satisfacció (*gozo*, *alegria*, *pagado*, pàg. CXI-CXIII) i que, segons ell, "se dan en contextos bélicos". Però, si ens fixem bé, el poeta no es refereix mai a la 'salvatge alegria del combat', sinó a la satisfacció per la victòria i, sobretot, pel botí, la *ganancia*. Per exemple, la primera topada amb els defensors d'Alcocer es descriu així:

"– ¡Heridlos, 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."
(v. 597-605)

És veritat que es parla de goig pel combat, però l'accent es posa damunt del guany, i el combat mateix es resol en un parell de versos, sense espargiment de sang i sense descripció d'actes de valor. Que un cavaller trobi plaer a exercir les armes sembla evident (sobretot en la situació de seguretat i superioritat que sempre expressa el poema). Tot i així no hi ha cap recreació estètica.

Igualment ràpid és el segon combat en què sí trobem les típiques descripcions com les dels trobadors (*veieu*...). Tanmateix, la contemplació estètica és més en el desplegament dels cavallers ben armats amb els seus penons (talment com un torneig o unes maniobres militars) que no pas en el combat en si mateix:

"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."
(v. 726-730)

Fins al punt que la important victòria contra el rei de Sevilla que venia al rescat de València es despatxa ens aquests pocs 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,"
(v. 1224-1231)

De fet, el poema és sempre més detallat en descriure els itineraris dels desplaçaments (elements de realisme geogràfic de possible interès per al públic) que no pas les batalles. Per al poeta del *Mio Cid*, la guerra és una part essencial de la perillosa vida de la frontera, però, allò que més compta és el després: la felicitat per la victòria i, sobretot, el ric botí; la possibilitat de sobreviure honradament gràcies a un savi, i mai heroic o desmesurat, exercici de les armes; la satisfacció d'haver complert amb el propi itinerari vital i amb els propis deures envers la família biològica (esposa i filles) i la dels seguidors i soldats que depenen del cabdill. En el fons, és més una èpica de la "quietud després de la tempesta" que de la mateixa tempesta, i de cap de les maneres amb una dimensió tràgica del destí humà.

L'enyorament del Cid de què parlava més amunt per la pèrdua de la seva condició se soluciona en l'acabament feliç pel compliment de la seva missió vital; així com acaba feliçment per part del públic en contemplar i emmirallar-se en un model i en unes expectatives tan brillants i somiades, tot i que van tenir lloc en un temps que ja no hi és ni es pot repetir.

La profunda diferència del *Mio Cid* respecte als altres textos examinats l'haurem d'atribuir almenys a dos factors: el cronològic i el cultural. El final del segle XII presenta una situació humana i ètica profundament diferent de la d'èpoques precedents, tant més com més enrere remuntem en el temps. Mentre, des del punt de vista cultural, es deu al profund aïllament de la península Ibèrica, amb l'ocasional excepció de Catalunya entre els segles X-XII, respecte als corrents i les problemàtiques culturals i literàries de l'Europa de l'alta edat mitjana. Talment com en la biologia, l'aïllament permet (i hi obliga) un desenvolupament autònom amb característiques pròpies: un ecotip.

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

# Bibliografia

**Abadal, R. d'** (1986). *Catalunya Carolíngia I. El domini carolingi a Catalunya*. Barcelona: IEC.

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

**Asperti, S.** (1993). "La qüestió de les prosificacions en les cròniques medievals catalanes". A: *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (2 volums). 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, pàg. 1-30).

*Bulletin Bibliographique de la Société Rencesvals* (anual, des de 1958).
Per a una guia bibliogràfica de l'èpica romànica.

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

**Cañete Álvarez-Torrijos, A.** (intr., trad. i notes) (1991). *Beowulf*. Màlaga: 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, pàg. 61-77).

**Cingolani, S. M.** (1991). "Wace agiografo: considerazioni sulle tecniche poetiche delle Origini (X-XII sec.)". *Romanistisches Jahrbuch* (núm. 42, pàg. 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, pàg. 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, pàg. 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, pàg. 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 legens in Old English literature". A: M. Godden; M. Lapidge (editors). *The Cambridge Companion to Old English Literature* (pàg. 88-106). Cambridge: CUP.

**Frappier, J.** (1955). *Les chansons de geste du cicle 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*. Nova York / Oxford: OUP.

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

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

**Menéndez Pidal, R.** (1969). *La España del Cid* (2 volums). (1929) Madrid: Plutarco (7a. 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*. Francisco Rico (estudi preliminar). Barcelona: Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores.

**Montaner, A.; Escobar, A.** (2007). *Carmen Campidoctoris = Poema latino del Campeador* (2001). 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". A: M. Godden; M. Lapidge (editors). *The Cambridge Companion to Old English Literature* (pàg. 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'Epopée. Typologie des sources de Moyen Âge Occidental* (núm. 49, pàg. 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 (ara també en castellà, Madrid: Gredos, 2009).

**Riquer, M. de** (1975). *Los Trovadores. Historia literaria y textos* (3 volums). 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, pàg. 207-221).

**Segre, C.** (ed.) (1971). *El Cantar de Rotllan*. Milà / Napols: 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* (pàg. 375). Londres: Allen & Unwim.

**Tolkien, J. R. R.** (1983). *The monsters and the critics and other essays*. Londres: Allen & Unwin.

**Vallcorba, J.** (1989). *Lectura de la Chanson de Roland*. Barcelona: Sirmio. (Acantilado, 2010.)

**Wilson, D.** (1985). *The Bayeux Tapestry*. Londres: Thames and Hudson.

**Wormald, P.** (1978). "Bede, *Beowulf* and the conversion of the Anglo-Saxon Aristocracy". A: R. T. Farrell (ed.). *Bede and Anglo-Saxon England* (pàg. 32-95). Oxford: OUP.

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