

## La construcción funcional de la *Chanson de Roland*

Luciano ALLAMPRESE

*au commencement était le poète*

La *Chanson de Roland*, o cualquiera que fuera su título original,<sup>1</sup> es el relato de un punto de vista: el de las ideas feudales de la época y de las ideas personales del autor. Pero también —en la exposición de los hechos que van desde la traición de Ganelón a su castigo, pasando por la derrota de Roncesvalles— el punto de vista de Roldán más que el de Ganelón, de Carlomagno más que el de Marsilio o Baligant, de los cristianos más que de los moros.

La adhesión a la causa cristiana por parte del autor de la *Chanson* no implica, desde luego, ninguna parcialidad; para lo que era el espíritu del tiempo, pocas veces se asiste a una exposición tan distanciada de los hechos. Sean moros o cristianos, los personajes son presentados en cuanto individuos de los que se destacan las cualidades, el valor en las armas o la fidelidad a sus señores. Es la licitud de los principios paganos lo que se pone en discusión, no la moralidad privada de los individuos como tales.

El que escribe está animado por una fortísima conciencia moral e histórica —podríamos ir más allá: una conciencia de clase— y siente toda la responsabilidad de su oficio, sobre todo teniendo en cuenta (y el autor lo hace) el vastísimo destinatario de su poema. Pero quien escribe es sobre todo un poeta, y no sacrifica su propio arte a su ideología; se limita a seleccionar, a escoger y adecuar los modos y el contenido de la narración con la finalidad —tanto ética como artística— que se ha fijado: celebrar la feudalidad en todo el conjunto de valores en que ésta se expresa. La fidelidad al propio señor, y a Dios, señor por excelencia; la amistad y el heroísmo en batalla; el amor a la muerte, cuando ésta es gloriosa y por una causa justa; el autor de los hechos de Roncesvalles parece querer recordar al público que lo

<sup>1</sup> La hipótesis más convincente es que, al difundirse oralmente, el poema difícilmente podía tener un título fijo (véase Martín de RIQUER, "Prehistoria de la *Chanson de Roland*", en *Chanson de Roland-Cantar de Roldán*, Barcelona, 1983).

escucha que aquel mundo heroico y valeroso no ha muerto: a pocos miles de kilómetros, anónimos Roldanes, Turpines y Oliveros, en contra de los mismos enemigos de Roncesvalles, están luchando para añadir nuevas tierras a la cristiandad. Las Cruzadas constituyen, para el autor de la *Chanson*, la manera más profunda y consecuente de sentir la feudalidad y el cristianismo, son su más alta expresión ética e ideológica; este autor, usando una definición contemporánea, es un intelectual militante, es el campeón artístico de la causa cristiana, feudal, y cruzada.

A esta finalidad subordina verdades históricas y geográficas, ya que poco pueden añadir, y nada pueden quitar, a su poesía. He aquí que presenta a los sarracenos como politeístas e idólatras, a pesar de que éstos sean los más rigurosos monoteístas y no admitan la representación de la divinidad. Hubo quien pensó que el autor de la *Chanson* no estaba muy enterado del mundo islámico; no viene al caso descubrir hasta qué punto este clérigo conocía la historia y la geografía (ya que pone a Zaragoza en lo alto de un monte), sino entender que su interés no está en respetar datos y circunstancias sino en adaptarlos como más le sirvan y le convengan. Y en este momento lo que le conviene es operar una simplificación que abarque el cuadro histórico, religioso y ético; en otros momentos lo que le convendrá será representar a los sarracenos no como malvados sino como extraviados, a cuya perfección caballerescas sólo le falta la fe cristiana —esto es, un conocimiento exacto de las finalidades de la vida. Pueden convertirse, y a veces lo hacen, como acontecerá con Braminonda.

Se había dicho anteriormente que, a pesar del punto de vista estrictamente cristiano y feudal, no existe parcialidad por parte del que escribe, y que nunca son presentados de manera calumniosa los enemigos de sus héroes. Pero las ideas de que los moros son portadores no reciben la misma generosidad de trato. Esquematismos y simplificaciones como las recién mentadas, y que desde luego recurren con cierta frecuencia a lo largo del poema, constituyen un instrumento más de la cruzada individual que el autor de la *Chanson* está combatiendo con su poema. Lo que le preocupa, por consiguiente, es más la funcionalidad que el rigor verídico de su poema. Al elegir el politeísmo para los sarracenos, el autor ha señalado lo que más ajeno y repugnante le es a su público cristiano; y también aquel acercamiento, tan improbable a primera vista, entre Mahoma y Apolo (si es que realmente a Apolo indicaba el “Apollin” del texto de Oxford), *llamaba en causa* al representante de una tradición mitológica —un Apolo que, no se olvide, es el dios de la poesía y de las artes— con quien el público

ya debía tener familiaridad, y del que, desde hace siglos, conocía la falacia y el engaño —uno de esos *dei falsi e bugiardi* sobre cuya ruina el cristianismo ha edificado su magisterio y su imperio. Un dios falso, en suma, junto con un falso profeta, Mahoma, posiblemente no menos familiar que el primero para el público de la poesía épica occidental.

Todo el poema —tanto los personajes como el desarrollo de las situaciones— es pensado y construido en función de la intención que el autor se ha propuesto. Con frecuencia se ha señalado (Auerbach, Riquer, Spitzer) la construcción arquitectónica y el sistema de correspondencias de la *Chanson*. Una sabiduría que se revela, quizás aún más, en pormenores y detalles. Veamos la edad de Carlomagno: el personaje es demasiado conocido para que un hombre culto, como el autor continuamente demuestra ser, pueda atribuirle varios siglos de vida; el problema es que no le serviría de nada un vigoroso rey cuarentón; un retrato como éste sólo podría decepcionar a sus interlocutores. Lo que le hace falta es un *re da romanzo*, con barba blanca y una edad venerable (*Merveille en ai grant/ de Carlemagne, ki est canuz e blancs:/ mien esciente, plus ad de II. C. anz*, vv. 550-552), cosa que si por un lado le confiere carisma y autoridad, por el otro pone mejor de relieve su energía física y su valor. He aquí que *ki la barbe ad canue* se vuelve el *epitetus constans* de Carlomagno (con la variante *ki la barbe ad flurie*), tal como eran en Atenea los ojos azules y en Aquiles los pies veloces. ¿Y cómo podría, sin su hermosa barba blanca, reforzar Carlomagno sus solemnes juramentos?

La eficacia del poema de Turolde está sobre todo en la rapidez de su mensaje; una rapidez sobre la que, no pocas veces, construye una altísima poesía. Pocas y rápidas las referencias a la naturaleza, por eso son más significativas (*Bels fut li vespres e li soleils fut cler*, v. 157; *Tresvait le jur, la nuit est aserie*, v. 717; *Cler est la nuit e la lune luisant*, v. 2512), con excepción de la descripción de la tormenta que anuncia en Francia la muerte de Roldán. Poema esencialmente de una epepeya, la *Chanson de Roland* poco se presta a concesiones líricas románticas. A los sentimientos de los personajes —con algunas espléndidas excepciones: el amor de Ganelón por su familia, el dolor y la muerte de Alda; la angustia casi existencial de Carlomagno en la *chiusa d'oro* del poema: "*Deus*", *dist li reis*, "*si penuse est ma vie!*" / *Pluret des oilz, sa barbe blanche turet*— casi no se les deja espacio.

La muerte de Roldán, desde luego, es anunciada a través de una tormenta de truenos y vientos, que no sólo expresa el duelo de la naturaleza por la muerte de Roldán, sino insinúa un paralelismo

entre esta muerte y la de Cristo. Los versos finales de la *laisse* CX constituyen un calco, una glosa de los textos evangélicos:

A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam [...] et terra mota est, et petrae scissae sunt [...] viso terrae motu et is quae fiebant, timuerunt valde.<sup>2</sup>

Está claro que esta glosa es perfectamente reconocida por un público cristiano como debía ser el público de la *Chanson* y que al paralelismo entre Roldán y Cristo llega casi de forma natural —tal como lo quería el autor. A este criterio de funcionalidad el autor somete toda su obra, como ya se dijo. La *Chanson* es el relato de las opciones obligadas; opciones, es superfluo subrayarlo, condicionadas e impuestas por la alta finalidad —la celebración de los valores cristianos y feudales en el momento de la vuelta a las guerras cruzadas— que el autor de la *Chanson* siente como misión colectiva e individual (lo que refuerza la hipótesis de que el autor fuera hombre de iglesia).<sup>3</sup> La elección del género épico le permite inscribirse en una tradición extremadamente familiar para el destinatario de su poema; y empieza desde el principio a pagar su tributo a la clasicidad.

Convencido de haber recibido una ofensa de Roldán (el episodio es demasiado notorio para que merezca la pena citarlo aquí), su padrastro Ganelón jura vengarse. Como ya se ha señalado, la ira de Ganelón constituye el punto de partida de la *Chanson*, así como la ira de Aquiles había sido el punto de partida de la *Ilíada*. Una llamada, un paralelismo, que no escapa —como es lógico— a los oyentes de la *Chanson*. El autor, o quien en su lugar recite o interprete el poema, hipoteca el interés de su relato justamente sobre esta complicidad. Complicidad doble, ya que *llama en causa* el poema épico por antonomasia y porque su poema relata hechos y personajes que ya forman parte del imaginario colectivo de la época. Parece que en ningún momento el autor olvida con quién está hablando; para este interlocutor, elige, quita y modifica, para facilitarle cada vez más la comprensión y la fruición. La simplificación de la realidad de que antes se ha hablado forma parte de este proyecto, el mismo en que se inscribe la particular

<sup>2</sup> *Mateo*, 27, 45, 51 y 54; *Apocalipsis*, 8, 5, 16, 18 y 21; *apud* Cesare SEGRE, "Schemi narrativi nella *Chanson de Roland*", en *Studi francesi*. Torino, 1961.

<sup>3</sup> Martín de RIQUER, "La *Chanson de Roland*", en *Los cantares de gesta franceses*. Madrid, 1952.

fisionomía de los personajes épicos, sin claroscuros, sin desarrollo íntimo, siempre iguales a sí mismos.

La semplificazione della realtà giustifica la sua esaltazione funzionale, ecco perché può accadere che un guerriero fenda con un solo colpo nemico e cavallo o che un solo eroe, come Orlando o Raul, possa tener testa ad eserciti interi. Tutto è reale ma tutto è macroscopico, pensato in una dimensione più grande, più netta, atta a chiarire senza possibilità di dubbio la problematica e ad additare i modelli eroici.<sup>4</sup>

Que son los caballeros cristianos, es cierto; pero también Ganelón (si no se hubiera dejado llevar por su ira ¡qué espléndido caballero habría sido!), o muchos de los moros, pueden constituir un ejemplo. El caso de Ganelón es ejemplar. Presentado como un caballero hermoso y valeroso (véase qué dignidad y qué valentía durante su embajada a Marsilio), es su pecado de envidia lo que lo pierde; la ira es sólo consecuencia de la gran envidia hacia su hijastro, que a su vez, por edad y por jactancia, provocará su propia ruina y la de los suyos (por lo menos de los veinte mil caballeros de la retaguardia). Si Ganelón se pierde por envidia (la envidia es lo que le hace sentirse ofendido, la envidia lo que le lleva a meditar la venganza), Roldán se pierde por orgullo.

En suma, a ambos les falta aquella medida moral fuera de la cual el mundo medieval individúa la perdición. Desmesuradamente orgulloso con su padrastro, Roldán ni siquiera cuando se entera de lo que su orgullo ha causado —la traición de Ganelón— parece que sepa sacar provecho y otra vez se deja llevar por el orgullo negándose a soplar en el cuerno que podría salvarlo a él y a sus compañeros, sin escuchar a Oliveros, modelo del caballero perfecto, en quien el valor se une a la prudencia. Cuando Roldán se anima a soplar en el cuerno es demasiado tarde, y él lo sabe; si lo hace, sólo será para testimoniar a su rey la derrota sufrida. El sentido del Estado es completamente ajeno al mundo de Roldán y al de su autor. En suma, Roldán no es culpable frente a su rey, sino frente a sí mismo; su pecado no es haber dilapidado el ejército que su rey le había confiado; su pecado es simplemente un orgullo fuera de medida —el mismo orgullo que,

<sup>4</sup> Alberto VARVARO, "L'esperienza epica", en *Strutture e forme della letteratura romanza del Medioevo*. Napoli, 1968.

como bien recuerdan los oyentes de la *Chanson*, llevará al ángel más hermoso a rebelarse en contra de su dios.

Por supuesto el autor distingue con gran cuidado el pecado de Rolán y el de Ganelón. El primero, a pesar de su gravedad, es rescatado por el sacrificio de la muerte —otro paralelismo entre el sacrificio de Cristo y el de Rolán, perfectamente captado por los escuchas—, pero el pecado de Ganelón es sin redención y se vuelve el punto discriminante de la disputa entre moros y cristianos. Es una especie de pecado original de la causa árabe; es tan evidente que el mismo Baligant deberá reconocerlo: *li amiralz alquez s'en aperceit/ que il ad tort e Carlemagnes dreit*, vv. 3553-3554.

El que sea Baligant quien hace esta precisión es importante; a través de *exempla*, según el mejor estilo medieval, el autor de la *Chanson* está enseñando que existen culpas y culpas, y que la de Ganelón es la más grave de todas, ya que éste ha traicionado la fidelidad y la amistad a su rey (en ningún momento se insinúa que haya traicionado a su patria), a quien estaba vinculado por sagrados votos de obediencia. En una época en la que el sistema feudal empieza a mostrar sus primeras grietas, el posible clérigo está dando una gran lección de ética feudal. La traición de Ganelón, aunque existiese en la leyenda, es la preciosa tésera que el autor necesitaba para legitimar el derecho de Carlomagno a ocupar España, tal como la seducción de la Cava legitimaba la expulsión del último rey visigodo Rodrigo. La causa de los moros ha sido viciada, y así definitivamente comprometida, por la violación de un principio que vale entre los cristianos como entre los moros: la fidelidad al propio rey. Traicionando a su legítimo rey, Ganelón se ha perdido a sí mismo y a sus nuevos aliados.

El autor no se preocupa de controlar esta leyenda; su público necesita reconocer enseguida dónde está la culpa y dónde la razón y para que esto se produzca el autor extiende una misma estructura social (hasta la correspondencia entre pares francos y pares musulmanes), un mismo sistema de valores, a los cristianos como a los moros, quienes, en el fondo, se distinguen sólo por venerar a falsos dioses, cosa que no impide que acepten el juicio del dios cristiano como del todo legítimo. Esta aparente incongruencia, junto con las ya mentadas simplificaciones e imprecisiones, desde luego no son advertidas por el público de la *Chanson*, a quien lo que le interesa es que la narración obedezca a una lógica interna y que su desarrollo sea por un lado lineal y por el otro reiterado, para que no se pierdan, por ejemplo en caso de una breve ausencia, los momentos más significativos. Las varias *laissez* que repiten anafóricamente —casi siempre en

una serie de tres— los acontecimientos más dramáticos, seguramente son un recurso formal y retórico, pero también responden, otra vez, a un criterio de funcionalidad que vuelva lo más gozable y apreciable posible el poema.

Como es notorio, no sabemos quién fue este autor; ni siquiera se conoce el título exacto del poema, si es que tuviera un título determinado. Varias son las hipótesis sobre el misterioso Turolde que la *geste declinet*; en los cuidadosos trabajos de Li Gotti y de Riquer se reconstruye la figura del clérigo Turolde de Fécamp o Peterborough, y que responde a todos los requisitos de nuestro autor.<sup>5</sup>

Lo que parece indiscutible es que se trate de un hombre de cultura, fuera clérigo o laico. No sólo un hombre con cultura y con capacidad poética, sino también con una fuerte conciencia de serlo, intelectual y poeta. Una conciencia que se revela constantemente a lo largo de su poema, a veces manifiesta, otras ocultada, tal como había dictaminado Horacio: *ars est celare artem*. Y nuestro Turolde, que sabe ocultar su arte, cuando quiere, pertenece con todo derecho al *côté* de los artistas y poetas que a una profunda inspiración unen una gran disciplina de *métier*.

<sup>5</sup> Martín de RIQUER, “La *Chanson de Roland*”, en *op. cit.*

## BIBLIOGRAFÍA

AUERBACH, Erich, "Nomina di Orlando a capo della retroguardia", en *Mimesis*. Trad. it. de A. Romagnoli y H. Hinteräuser. Torino, 1956.

BÉDIER, Joseph, edición de *La Chanson de Roland, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par...* Paris, 1921.

RIQUER, Martín de, *Chanson de Roland-Cantar de Roldán*. Barcelona, 1983.

RIQUER, Martín de, *Los cantares de gesta franceses*. Madrid, 1952.

SEGRE, Cesare, "Schemi narrativi nella *Chanson de Roland*", en *Studi francesi*, v. Milano, 1961.

VÀRVARO, Alberto, *Strutture e forme della letteratura romanza del Medioevo*. Napoli, 1968.

VISCARDI, Antonio, "Il *Roland* e le canzoni di gesta piú antiche", en *Le letterature d'Oc e d'Oïl*. Firenze, 1967.