

SUBSTRATOS MITICOS EN EL CANTAR DE ROLDAN

Roberto Ruiz Capellán*
Francisca Aramburu Riera*
Universidad de Valladolid

RESUMEN

Los resultados o conclusiones a los que se llega en el artículo «Los sustratos míticos en el Cantar de Roldán» pueden resumirse en cuatro puntos:

- 1. El poema rolandiano es una versión escrupulosamente articulada del mito universal del Eterno Retorno.*
- 2. Plasma la organización social característica de los pueblos indoeuropeos, tal y como se manifiesta a través de sus literaturas.*
- 3. El Cantar concibe el espacio según ciertas estructuras mentales e imaginarias, igualmente universales y profundamente enraizadas en el espíritu humano.*
- 4. Desde un punto de vista psicoanalítico se puede encontrar en este primer cantar de gesta una serie de relaciones familiares que reflejan el trágico destino de Edipo.*

RESUMÉ

Les résultats ou conclusions des «Substratos míticos en el Cantar de Roldán» peuvent être résumés en quatre points:

- 1. Le poème rolandien est une version scrupuleusement articulée du mythe universel de l'éternel retour.*
- 2. Ce poème reproduit l'organisation sociale propre aux peuples indoeuropéens, telle qu'elle se manifeste dans leurs littératures.*
- 3. La chanson conçoit l'espace selon certaines structures mentales et imaginaires, elles aussi universelles et profondément enracinées dans l'esprit humain.*
- 4. Cette première chanson de geste peut être envisagée, du point de vue psychanalytique, comme cachant des rapports familiaux qui rappellent le destin tragique d'Oedipe.*

Aunque apoyados en investigaciones anteriores de indudable valor, pretendemos en estas páginas observar el *Cantar de Roldán* desde una perspectiva poco habitual en los estudios medievales. Esta explicación va a ser limitada y modesta, en cuanto que no aspira de modo alguno a rebatir o eliminar la «verdad» de otras interpretaciones ni a

* Dres. en Filología Francesa. Dpto. de Filología Francesa; Facultad de Filología y Letras. Universidad de Valladolid. Recibido el 18-11-86.

agotar la compleja polisemia del cantar. Pero, dentro de sus límites, se propone ser consecuente en la medida de lo posible y contribuir a exhumar algunos de los valores encerrados en este primer y genial cantar de gesta francés¹.

En concreto, indagaremos si en el poema se contienen elementos míticos y si estos elementos son puros clichés o, por el contrario, funcionan dentro de una sintaxis coherente que nos permita hablar no de fósiles de mito, sino de mito o mitos escrupulosamente estructurados: ésta será la primera parte. En la segunda y última se tratará de ver hasta qué punto hay en el *Roldán* una oculta trama hecha de los mismos hilos que tejen el drama edípico. El trabajo enlaza, pues, con el mito y el psicoanálisis.

Los mitos rara vez aparecen libres de interferencias y reducidos al esquema mínimo e imprescindible, sino más o menos novelados. Por lo común, nos llegan envueltos, cuando no celosamente ocultos, entre elementos ajenos, unas veces procedentes de las diversas sedimentaciones culturales de épocas y pueblos diferentes, otras destinadas a enmascarar la crudeza del conflicto original o a orientar el relato por otros derroteros. Además, el mito, un mito, no tiene por qué constituir el centro de una narración o su parte más importante, y éste puede ser el caso del *Roldán*.

Ello obliga, a quien emprende la tarea de indagar la existencia de una estructura determinada o de ciertos substratos ocultos, a tener que dejar fuera de campo o en penumbra algunos aspectos que, por importantes que sean para la interpretación global, no están relacionados con la línea de investigación emprendida. Por el contrario, ciertos objetos o temas quedarán situados en primer plano. Con estas palabras reiteramos lo modesto de este trabajo y salimos al paso del reproche de manipulación y parcialidad. Quede, pues, dicho de una vez por todas que entendemos que el *Cantar de Roldán* va mucho más allá de lo que aquí pueda decirse.

De la definición de mito se han hecho numerosas formulaciones según muy diversos presupuestos, pero un artículo no es el lugar idóneo para una panorámica de las distintas concepciones, que lo entienden como manifestación del inconsciente colectivo, como revelación de aspectos de la realidad última y trascendente, como lenguaje de elevado potencial semántico, etc.

MYTHOS significa originariamente «cuento», «relato», «palabra», y es *palabra* en el sentido en que expresa lo esencial del hombre, de su vida y de su visión del universo. No es creación de la iniciativa individual, aunque un gran artista lo formalice, sino fruto de la reflexión milenaria e impersonal, que trata de responder a las cuestiones más graves y profundas de un grupo humano y manifiesta un poder orientador de la mente humana². El mito es tan complejo como el hombre mismo; de ahí que toda definición sea forzosamente parcial.

Si el lenguaje se articula en fonemas, morfemas, semantemas, el mito tiene su propia articulación en un plano mucho más elevado, y a cuyas unidades mínimas podemos llamar *mitologemas* o *mitemas*. En rigor, sólo analógicamente puede llamarse lenguaje al mito; sus diferencias son enormes: por ejemplo, el mitologema no es propiamente arbitrario o convencional, y el mito posee una polivalencia muy por encima de las categorías de la lógica y del lenguaje formalizado. Es cierto, en cambio, que, al igual que el lenguaje y la obra literaria, el mito sólo adquiere su total sentido cuando sus elementos

1. Nos ceñiremos, salvo rara excepción, a la versión del ms. Oxford.

2. Vd. G. Dorflès: *Estética del mito*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1967; M. Eliade: *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973; *El Mito del eterno retorno*, Alianza Ed., Madrid, 1972; *Le Sacré et le profane*, Gallimard, París, 1966; R. Barthes: *Mythologies*, E. du Seuil, París, 1970; C. Lévi-Strauss: *Antropología estructural*, Ed. Universitaria, Buenos Aires, 1968; L. Cencillo: *Mito, semántica y realidad*. Ed. Católica, Madrid, 1970; G. Durand: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, París, 1979; *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg International, 1979; B. Malinowski: *Magia, ciencia, religión*, Ariel, Espluges de Llobregat, 1974.

aparecen no en estado disperso, sino estrechamente articulados. Aunque esta articulación del mito pertenece al orden de lo simbólico, y no al mundo de lo lógico, todo en el mito es real y nada tiene que ver con las arbitrariedades de la fantasía³.

Intentaremos probar que en el *Roldán* no hay sólo una serie de mitemas inconexos, fosilizados, sino que la obra constituye un auténtico relato mítico en el que las unidades se estructuran funcionalmente. El método consistirá en ver si los elementos del cantar responden a los de otras narraciones míticas de otras culturas. Para ello haremos calas en diferentes puntos:

I) El poema rolandiano tiene en común con otros muchos relatos un idéntico esquema que reproduce la historia de un mito universal, el del *eterno retorno*, por el que el Ser y el Cosmos permanecen eternamente siendo y no siendo, llegando a ser y dejando de ser⁴.

II) Los héroes del cantar, al margen de que respondan a una tipología más o menos universal del *Héroe*, representan las funciones esenciales que durante milenios han sido propias de la organización social de los pueblos indoeuropeos, a saber, la sabiduría mágica y jurídica, la fuerza física, especialmente la guerrera, y la abundancia tranquila y fecunda⁵.

III) El *Roldán* establece una organización del espacio que obedece a un arquetipo mental igualmente generalizado.

IV) En último lugar, se hará un rastreo psicoanalítico.

Independientemente de que estas ideas y esquemas fueran conscientes o no en el ánimo del autor del poema, quizá convenga decir, en desagravio del hombre medieval y para modestia del moderno, que la Edad Media conocía y practicaba sutilmente el procedimiento de construcción e interpretación de la *senefiance*, por el que intentaba llegar a las profundidades del significado de los textos.

I. EL MITO DEL ETERNO RETORNO. EL DESASTRE

Históricamente, Carlomagno pasa por malos momentos, aunque la crónica oficial lo escamotee: inútil asedio de Zaragoza, desastre de Roncesvalles, sublevación de los Sajones, etc. Todo relato mítico, como se ha dicho, y también el cantar rolandiano, se encuentra siempre arropado de elementos sedimentarios procedentes de las diversas culturas de cada pueblo: hay, pues, que escarbar para aislar los elementos sucedáneos y dejar el mito en su simple y honda desnudez.

Por lo que se sabe del descalabro de Roncesvalles, es claro que el poema es una afabulación. Poco a poco, la escaramuza histórica irá convirtiéndose en el *Desastre* por antonomasia, el acontecimiento aislado irá adquiriendo significación arquetípica, propia del mito. Y es que un acontecimiento o un personaje histórico no subsisten intactos más allá de dos o tres siglos en la memoria popular, porque ésta retiene mal los contornos de las figuras individuales, a las que tiende a clasificar por tipos, por categorías. La memoria colectiva es ahistórica, reteniendo sólo lo ejemplar, que es justamente lo característico de la mentalidad mítica⁶.

Siendo el cantar la narración de un desastre, habremos de compararlo con relatos de análogo contenido, procurando ilustrar el tema con ejemplos bien conocidos del mito

3. L. Cencillo: *Mito, semántica y realidad*, p. 420.

4. L. Cencillo: *ib.*, p. 281. Recordemos aquí a los presocráticos: Anaximandro, Anaxímenes, Empédocles, Heráclito, etc.

5. G. Dumézil: *Mythe et épopée*, p. 16, NRF, Gallimard, París, 1968.

6. M. Eliade: *El mito del eterno retorno*, pp. 48-9.

occidental y judaico preferentemente, como la historia de Pandora, la muerte de Abel y sus consecuencias, pero podrían igualmente aducirse testimonios de la cultura hindú, tan prolífica en este campo, y de otros pueblos bien alejados de nuestro ámbito. En todas estas narraciones aparece una pareja de hermanos, uno de los cuales provoca, con su imprudencia, la desgracia. Creemos que Roldán y Oliveros responden a esa pareja de hermanos míticos, que tras la catástrofe pirenaica se oculta el *Diluvio*, y que la *Reintegración* está plasmada en el bautismo de los paganos y de la reina Bramimonda, todo ello circunscrito dentro del ciclo temporal de los *siete años* fabulosos de la estancia de Carlomagno en España. Veamos.

A) *Los dos hermanos*

Ço dist Rollant: «Pur quei me portez ire?»
 E il respont: «Cumpainz, vos le feïstes,
 Kar vasselage par sens nen est folie;
 Mielz valt mesure que ne fait estultie» (1722-5)⁷.

El mitologema de la pareja de hermanos, tan familiar en multitud de relatos míticos, está constituido aquí por Roldán y Oliveros. Las variantes pueden ser numerosas: hermanos del mismo sexo, de sexo distinto, andróginos; pueden aparecer representados en varias parejas simultáneas o sucesivas, etc. De cualquier modo, lo propio del mitema es constituirse en una oposición de *hermano prudente/hermano imprudente*, causante este último de la primera catástrofe. A veces, la etimología de los nombres de los héroes denuncia ya ese carácter específico de cada uno de los hermanos: Prometeo, «el previsor», frente a Epimeteo, «el que se apercibe tarde»⁸. El nombre de Roldán está formado por un radical *hroth*, que significa «gloria», «fama» o «glorioso» —¿sería muy aventurado relacionarlo con el *miles gloriosus* fanfarrón?—, frente al de Oliveros, que, derivado de *olivus*, *oliva*, representaría, al igual que el árbol, el genio creador y fecundo de las épocas de paz, la prudencia y la sabiduría⁹.

El mito de Pandora muestra cómo Epimeteo, desoyendo los consejos de su hermano Prometeo, acepta el regalo de Zeus, Pandora, que, adornada por Afrodita y Atena, le es presentada por Hermes. Esta mujer traía consigo la caja que mantenía encerrados todos los males: abrióla Epimeteo, y desde ese momento toda clase de desgracias aqueja al género humano.

Algo semejante acontece con los hermanos Mayowoca y Ochi del mito yarabana, del Orinoco, y con los hermanos Yugurú y Nommo, del mito dogón africano, por poner dos ejemplos bien distantes del mundo occidental. También Caín provoca con su desmesura la primera muerte, y su linaje será el causante del Diluvio bíblico. Abel es aquí el hermano prudente, aunque la función de monitor mesurado y sabio la ejerza Yahvé en lugar suyo.

La oposición prudencia/imprudencia puede bascular fácilmente hacia la significación de *prudencia, sabiduría/bravura, osadía*, como acontece en la pareja de Polidamante y Héctor¹⁰ o de Latino y Turno¹¹. Estas oposiciones darán lugar a la antítesis *sapientia/*

7. Los textos citados sin título y con indicaciones de verso son siempre del *Cantar de Roldán*, ms. O.

8. H. J. Rose: *Mitología griega*, p. 62, Ed. Labor, 1973. Ambos nombres poseen el mismo radical del verbo *manthano* «saber».

9. El olivo es «le plus lent, le plus sage de tous les arbres» (P. Grimal: *Mythologie grecque*, p. 9). Es también el símbolo de Atena, diosa del saber. El cantar mismo recuerda que el ramo de olivo es símbolo de «paz y medida» (v. 73).

10. *Iliada*, XIII, 727-55.

11. *Eneida*, XII, 38-46.

fortitudo, que se generalizará, a través de la *Tebaida* de Estacio, en la Edad Media, y que se expresa a la perfección en el célebre verso 1093 del *Roldán*:

Rollant est proz e Oliver est sage,

fórmula que es, en realidad, una tautología, si es etimológicamente correcto el significado de los nombres a que hemos hecho referencia.

Otras variantes del mismo mitologema se formulan, a veces, en la oposición *ancianidad/juventud*. La idea de imprudencia se asocia, así, a la irreflexión, a la valentía, a la juventud (Aquiles, Turno, Roldán), y la prudencia se asocia a la sabiduría y, algunas veces, a la madurez o vejez (Néstor, Ulises, Latino, Naimón, Oliveros). De cualquier modo, en todas estas antítesis subyace siempre el mitologema de la pareja de hermanos.

Turoldo ha substituido el parentesco por la camaradería feudal, aunque ciertamente puede hablarse de parentesco entre Roldán y Oliveros, pues Alda, hermana del segundo, es la prometida del primero¹², quien, por otra parte, se dirige a su compañero varias veces llamándolo «hermano» y sólo a él le da ese tratamiento¹³.

Desde el inicio del cantar la imprudencia de Roldán y la mesura de Oliveros aparecen nítidamente contrapuestas en escenas como la de la designación del embajador que ha de ir a Marsillo (v.v. 210-3); Ganelón reprocha al hijastro su desmesura (v.v. 220-9, 286-8). En esta escena del consejo la imprudencia altanera y la belicosidad de Roldán parecen ir en aumento (v.v. 292-5, 302). Recuérdense también los preliminares de la batalla y las reiteradas negativas del conde a tocar su olifante (v.v. 1053, 1062, 1073). Cuando quiera tocarlo, será ya tarde, como advierte su camarada:

«Los Francos han muerto por tu irreflexivo acto» (v. 1726).

Roldán, como Epimeteo, es «el que se apercibe tarde».

B) *Los siete años*

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estet en Espagne. (1-2).

Desde tiempo inmemorial a los números se les ha atribuido un valor mágico y sagrado. El viejo orfismo, la escuela pitagórica, luego la Cábala, la alquimia, la Masonería, hallaron en los números propiedades místicas y les adjudicaron significados muy precisos, sobre todo, al 1, al 3, al 4, al 7 y a sus múltiplos.

Insertados en determinados relatos, los números pueden llegar a tener el valor de «verdaderos mitologemas con un código expresivo tan específico como puedan serlo los códigos sensoriales»¹⁴.

La Edad Media mantuvo bastante viva aún esta vieja tradición, aunque muy transformada por la Iglesia, que atribuye a los números siempre un significado acorde con sus textos sagrados. En las artes plásticas, sobre todo, adquiere el número un valor ejemplar:

12. Roland, v.v. 1719-21.

13. Es dato a tomar con cautela, de todas formas, pues *frère* y *soeur* en la Edad Media se aplican amistosamente a personas no unidas por la sangre. La mentalidad popular vio, de cualquier modo, en ellos a la pareja mítica de hermanos, como muestra la frecuencia con que parejas de hermanos fueron bautizados con estos dos nombres.

14. L. Cencillo: o.c., pp. 201-16.

los trípticos, los tres portales de las catedrales; la forma octogonal de los baptisterios responde al significado del 8 como símbolo de redención y resurrección. En muchos cantares de gesta y otras obras medievales los números aparecen con frecuencia, pero no siempre están dotados de una significación funcional: los números de caballos, de soldados, etc., no parecen ocultar nada. Pero el número 12 de los Pares está ligados a evidentes valores simbólicos: doce vasallos asisten al rey en la administración de la justicia, como doce son los Apóstoles, doce los meses del año, doce los hijos de Jacob, las tribus de Israel, etc. Y es que el *doce* es símbolo de plenitud. A pesar de ello, no parece que este número tenga en el *Roldán* el valor de un mitema articulado.

Sí, en cambio, lo tiene el *siete*, señalado cinco veces en el cantar para designar siempre los siete años fabulosos de la estancia de Carlos en España¹⁵. El *siete* indica la perfección dinámica, el acontecer cíclico y renovador. Tal es el valor que tiene en el relato bíblico de la creación¹⁶. El Deuteronomio dispone que «al final de cada septenio, al llegar el año de la remisión, leerás esta ley ante todo Israel»¹⁷. En el *Apocalipsis*, cuando el Cordero hubo abierto el libro de los siete sellos, siete ángeles, con siete trompetas, vierten sobre la tierra las siete copas de la cólera de Dios que traerán las calamidades al mundo¹⁸.

En el mito sumerio, siete puertas debe cruzar Inanna-Ishtar, señora del cielo, para descender al reino tenebroso de su hermana Ereshkigal. Despojada de sus atributos al paso por cada una de las siete puertas, llega al País sin Retorno, y ataca a Ereshkigal, quien, para defenderse, libera a las siete calamidades que han de asolar la tierra. Los dioses subterráneos deciden reintegrar a Inanna-Ishtar al mundo superior, y, así, va ella recuperando los atributos perdidos al pasar, de regreso, por los siete umbrales: con la diosa vuelve a la tierra la fertilidad de la primavera¹⁹.

Otro gran poema sumerio, *Gilgamesh*, narra cómo

«Durante seis días y (seis) noches
sopló el viento del diluvio, mientras las tormenta del sur
barrió la tierra.
Al llegar el séptimo día, la tormenta del sur (que trajo)
el diluvio empezó a amainar en su ataque
que había reñido como un ejército»²⁰.

En *Floovant* (v.v. 143-5), *Aspremont* (v.v. 11247-50), *Charroi de Nîmes* (v.v. 1466-77), el número *siete* indica también, al parecer, un ciclo temporal, y así en otras obras de la Edad Media.

La *heptada* representa, por consiguiente, la repetición de los ciclos cósmicos, con su movimiento perpetuo de acabamiento y de renovación; representa el «retorno a los orígenes en el incontenible movimiento de la Vida, que vuelve a afirmarse en su fuerza generadora, constituyendo un nuevo ciclo cósmico más allá de la catástrofe»²¹.

15. *Roland*, v.v. 2, 197, 266, 2610, 2736.

16. *Génesis*, II, 3. El mismo libro habla del período de las siete vacas gordas y de las siete flacas (cap. XLI). El poema babilónico de la creación, *Enuma Eliš*, está redactado en siete tablillas, que corresponden a otros tantos cantos.

17. *Deuteronomio*, XXXI, 11-2.

18. *Apocalipsis*, V, VI, VIII, XV, XVI.

19. N.S. Kramer: *Sumerian Mythology*, American Philosophical Society Memoirs, vol. XII, Filadelfia, 1944.

20. *Poema de Gilgamesh*, tablilla XI, 127-30, ed. de F. Lara, Editora Nacional, Madrid, 1983.

21. L. Cencillo: o.c., p. 208.

Esto hace que el *siete* pueda actuar como auténtico mitologema, asociado a un desastre al que sigue una renovación, y sólo así adquiere su sentido pleno. Esta función es la que juega el *siete* en el *Cantar de Roldán*, donde aparece perfectamente articulado con la aniquilación de la retaguardia franca en Roncesvalles y la posterior victoria tras los *siete años enteros* de Carlomagno en España. No es, pues, el *siete* en el cantar un mitologema momificado, sino perfectamente vivo y en pleno funcionamiento dentro del armazón mítico que estamos tratando de descubrir. El número es, en este poema, tanto más significativo cuanto que es totalmente falso el dato de que Carlos estuviera, históricamente hablando, siete años enteros en España²².

C) *Destrucción y reintegración*

1. Durante la alta Edad Media, sobre todo, fue muy común el profundo sentimiento de que el universo se hallaba amenazado de destrucción. Un clima de expectación y angustia embargaba la conciencia colectiva ante el destino del mundo. Y, así, a pesar de que la Iglesia combatía el milenarismo, pues para ella sólo cuenta el tiempo histórico e irreversible, los siglos X y XI contemplaron el surgimiento de movimientos milenaristas en la Europa Occidental²³.

En muchas culturas, la catástrofe sobreviene mediante la acción de los cuatro elementos de la vieja física (*aire, fuego, agua, tierra*), ya sea por separado o conjuntamente, ya sea de una vez o cíclicamente. En cuanto a la destrucción, puede también ser única, o bien repetirse cada determinado número de años o de lapso temporal. De todas maneras en la mayor parte de las mitologías la devastación se produce por la asociación del diluvio y del incendio, variantes o versiones de profundísimo significado, por cuanto ambos elementos, activos e invasores, poseen sentido ambiguo, ya que tanto su exceso como su ausencia son mortales y, entre sí, incompatibles. En algunos mitos, incluso, la desolación puede aparecer metaforizada, como cuando se habla de la extrema sequedad, bajo la que se esconde el Fuego.

En el mito bíblico de Noé el elemento destructor es el diluvio: tras él «quedó destruido todo ser viviente que se movía sobre la tierra»²⁴. La destrucción figurada del mundo a la muerte de Cristo se ve acompañada de tinieblas en los relatos de Marcos y Lucas, mientras que Mateo añade, además, los temblores de tierra²⁵.

En nuestro poema la descripción es bastante menos esquemática que en el relato evangélico, y en él se encuentran actuando de consuno los cuatro elementos:

En France en ad mult merveillus turment:
Orez i ad de tuneire e de vent,
Pluies e gresilz desmesurement;
Chiedent i fuildres e menut e suvent,
E terremoete ço i ad veirement.

22. Así se justifica uno de los datos hasta ahora considerados como erróneos o debidos a la fantasía del autor del cantar. Más adelante (vd. *EL ESPACIO*) se verá el porqué del «error» de que Zaragoza se encuentre en una montaña.

23. G. Duby: *L'An Mil*, cap. I, Gallimard, Col. Archives, 1967.

24. *Génesis*, VII, 21. Vd. *Gilgamesh*, tablilla XI, 132-3.

25. Marcos, XV, 33; Lucas, XXIII, 44-5; Mateo, XXVII, 45 y 52. También el velo del templo se rasga: ¿es por el viento?

De Seint Michel del Peril jusqu'as Seinz,
 Des Besençon tresqu'as porz de Guitsand,
 N'en ad recet dunt del mur ne cravent.
 Cuntre midi tenebres i ad granz;²⁶
 N'i ad clartet, se li ciels nen i fent.
 Hume nel veit ki mult ne s'espoant.
 Dient plusor: «Ço est li definement,
 La fin del secle ki nus est en present».
 Il nel sevent, ne dient veir nient:
 Ço est li granz dulors por la mort de Rollant (1423-37).

En los últimos versos el juglar se esfuerza en convencernos –luego el temor existía de verdad– de que no se trata del fin del mundo, de que sólo el pueblo lo cree así, de que sólo se trata, en realidad, del duelo de la naturaleza por la muerte de Roldán; aun así, no hay duda de que la muerte del paladín representa la muerte de un mundo.

El desastre tiene siempre lugar por la perturbación o la degeneración del orden establecido: en el poema francés es la traición de Ganalón y la loca desmesura de Roldán las que han perturbado ese orden.

2. A la *conflagración*, que pone fin a la vida del hombre sobre la tierra, sucede siempre una *reintegración* o recreación, que hace posible el renacimiento de una nueva humanidad regenerada, purificada del pecado por medio de unos pocos supervivientes.

Tras el diluvio bíblico ha muerto todo el linaje de Caín, el primer culpable, y con él el pecado: una nueva raza de hombres nace de Noé y su familia, que habían escapado a la destrucción guarecidos en el arca. El retorno de Inanna-Ishtar al mundo de arriba se asocia a la reaparición de la fertilidad sobre la tierra, que había sido assolada. Gilgamesh da con la planta gracias a la cual «el hombre puede reconquistar el aliento de su Vida»²⁷. En la mitología brahmánica los ciclos cósmicos se suceden sin fin en su doble fase de aniquilamiento y regeneración. En el mito griego, del castigo de Zeus no se salvan más que Deucalión, hijo de Prometeo, y su esposa Pirra, que volverán a repoblar la faz de la tierra.

En el poema de *Roldán*, el desastre pirenaico expresa la muerte de un orden establecido, aunque en trance ya de desaparición; a pesar de que el cantar plasma como ningún otro de la época o posterior el ideal heroico de una casta, ésta lleva ya en su interior el germen de su propia destrucción: la rivalidad de Ganelón y de Roldán, la traición de aquél y su pacto con Marsilio han degradado un mundo fundado en el honor y la fidelidad. Con la destrucción de esta casta (los *Doce Pares*), queda invalidado el arquetipo de guerrero feudal, Roldán, porque a la sociedad no le sirve ya el héroe desmesurado. Un nuevo estilo de vida, un nuevo ideal se eleva en el horizonte literario y se impone paulatinamente: el héroe cortés, Lanzarote y otros compañeros de la Tabla Redonda, cuyo mundo acabará, a su vez, sucumbiendo en el desastre bélico de la llanura de Salisbury, según relata *La Mort le Roi Artu*:

«Einsi commença la bataille es pleins de Salesbieres, dont li roiaumes de Logres fu tornez a destrucion, et ausi furent meint autre, car puis n'i ot autant de preudomes comme il i avoit eü devant; si en remestrent après leur mort les terres gastes et essilliees, et soufreteuses de bons seigneurs, car il furent trestout ocis a grant douleur et a grant haschiee»²⁸.

26. Es la misma hora de la muerte de Cristo.

27. *Gilgamesh*, tablilla XI, 278-9.

28. P. 232, ed. J. Frappier, Droz-Minard, París y Ginebra, 1964.

Porque es necesaria la regeneración del hombre, muere Roldán y los otros Pares, y Ganelón. El orden ha sido restablecido. ¿Y en qué se manifiesta la regeneración en el *Cantar de Roldán*? En el nombramiento de otros *nuevos* Doce Pares, en el bautismo de los paganos y, sobre todo, en el bautismo de la reina sarracena, viuda de Marsilio, en la ciudad de las *Aguas*, Aquisgrán, y en el cambio de nombre de ésta, que, al cristianarse, toma el de Juliana²⁹.

Una fecha importante viene a integrarse en este cuadro mítico, la festividad de San Silvestre, en la que, al igual que el *año viejo* y el viejo orden, muere Ganelón ajusticiado y todo lo que él representa del antiguo ciclo. Nada impide ya el inicio de un ciclo renovado por la purificación de la reina:

Il est escrit en l'anciene geste
Que Carles mandet humes de plusurs teres.
Asemblez sunt a Ais, a la capele.
Halz est li jurz, mult par est grande la feste,
Dient alquanz, del baron seint Silvestre.
Des ore cumencet le plait e les noveles
De Guenelun, ki traïsun ad faite.
Li emperere devant sei l'ad fait traire (3742-9).

La comparación del *Cantar de Roldán* con relatos míticos de otras procedencias ha mostrado la existencia de un esquema común, de un armazón análogo. En todos ellos se repite el cuadro mitológico universalmente conocido de un *par de hermanos*, prudente uno, imprudente otro, el cual, pese a los consejos del primero, provoca la primera catástrofe. El orden es restablecido luego por los supervivientes, y una vida regenerada brota sobre la tierra. ¿Que la conmoción de los cuatro elementos naturales va acompañada de un descalabro militar en el *Roldán*? Nada más natural en un poema de la época, pues ¿qué mayor catástrofe para un señor feudal y para su sociedad que la aniquilación de su propio ejército? Las imágenes se modifican de un relato a otro según el contexto cultural en que los mitemas operan, pero resulta evidente –aun a escala menor, si se quiere– que el cantar rolandiano desarrolla el mito del *eterno retorno* en su doble fase y con todos sus elementos esenciales.

II. LOS HEROES Y LAS TRES FUNCIONES

Uno de los rasgos más característicos de la sociedad medieval, la división en tres estamentos, no es exclusivo de este período. Esta tripartición es característica de la organización del pueblo indoeuropeo, y aun de otros no conectados con esta amplia familia. Georges Dumézil ha mostrado, a través del estudio de las literaturas de los pueblos entroncados con el indoeuropeo (hindú, griega, narta, latina, germánica, etc.), la existencia de una articulación social basada en la distribución de tres funciones: el poder mágico-jurídico, la fuerza física y la abundancia tranquila y fecunda, o, como afirma textualmente el autor: «Les trois besoins que tout groupement humain doit satisfaire pour survivre [son] l'administration du sacré (ou, aujourd'hui, de ses substituts idéologiques), défense et nourriture»³⁰.

29. *Roland*, v.v. 3978-87.

30. *Mythe et épopée*, p. 48.

Esta repartición ternaria subsistió mucho tiempo después de la disgregación de este primitivo pueblo como lo muestran tríos de héroes y de divinidades: Rómulo-Lucumón-Tacio, Odinn-Torr-Freyr, Hera-Atena-Afrodita (en el episodio del juicio de Paris), Iudhishtira-Bhima y Arjuna-Sahadeva y Nakula, etc., etc.³¹.

El mismo esquema parece estar presente en el poema de Turolde, en el que Turpín representaría la primera función y a la clase de los que oran; Roldán tiene encomendada la segunda función y simboliza a los que guerrean; Oliveros representa la tercera, en la que están incluidas el resto de las actividades humanas productivas, tanto las intelectuales como las que prestan servicios, y cuya sublimación es el *Sabio* o el *Genio*, esto es, el que hace la obra perfecta.

Claro es que la clase dominante de cada época impone o intenta imponer a las otras sus propios modelos y valores, lo cual quiere decir que los otros dos modelos pueden quedar relegados a un segundo plano e influidos por el dominante. Y, así, se comprueba cómo Turpín y Oliveros, sin dejar de representar cada cual su función dentro de esta clasificación, son forzosamente guerreros también, como no puede ser menos en una época de dominio de lo militar. Añadamos, igualmente, que la clase eclesiástica posee en la Edad Media un considerable vigor, por lo que un ideal o modelo rara vez son íntegramente laicos; de esta manera, al igual que Turpín es obispo y guerrero, Roldán es guerrero y ferviente cristiano, mártir de la cruzada. Otro tanto cabe decirse de otros personajes del cantar.

El ideal de *santo* es, precisamente, el primero en hacer su aparición en las letras francesas. Surge luego el de *guerrero*, más o menos mediatizado por los valores del santo. El último en emerger es el modelo del *sabio*, del *genio*³², que encarna los valores intelectuales y los de producción, y antepone la reflexión y el conocimiento al impulso irreflexivo.

La ciudad –lo veremos en el apartado siguiente dedicado al *espacio*– se hace, también, eco de la existencia de los tres estamentos, atribuyendo a cada uno de ellos su específico lugar: el templo, la ciudadela o fortaleza y la plaza o la calle.

Evidentemente, también están el rey y su palacio real. La figura de Carlos sobresale por encima de los tres héroes considerados y en él se encuentran reunidas las tres funciones que configuran el arquetipo de la sociedad y de la cultura occidentales: es *rey-sacerdote*, *guerrero* y *constructor*:

a) Como rey-sacerdote, absuelve a Ganelón y le imparte su bendición antes de partir como embajador cerca de Marsilio (v.v. 337-40); bendice con su diestra a sus tropas antes del combate con Baligant (v. 3066); recibe los poderes de detener el sol en su carrera (v.v. 2447-59); recibe continuos avisos venidos de Dios, a través de sueños y de ángeles; para él hizo Dios los baños de Aquisgrán (v. 154, etc.).

b) Es conquistador infatigable y aguerrido (v.v. 553, 555, 540-2, 2605-7, 2737-40, 3654, etc.).

c) Manda levantar «al meilleur sied de France» (v. 3706) su hermoso palacio, «sun paleis halçur» (v. 3698). Esta tercera función de Carlos es poco apreciable en el cantar, pero está sobradamente atestiguada por las obras del renacimiento carolingio en las artes y las letras.

31. Estas y otras muchas triadas se estudian en *Mythe et épopée*.

32. Esta evolución es aproximada. El *amante*, que habría que considerar en la tercera función, emerge antes que el *sabio*, pero no lo hemos considerado porque está prácticamente ausente del poema rolandiano. Vd. cita textual de *La Mort le Roi Artu* y nuestro comentario.

Resumimos los datos que preceden, añadiendo algunas tríadas clásicas y conocidas:

<i>FUNCION</i>	<i>Oratores</i>	<i>Defensores</i>	<i>Laboratores</i>
<i>MODELO</i>	santo	guerrero	sabio, genio
<i>LUGAR</i>	templo	ciudadela	plaza
<i>GRECIA</i>	Hera	Atena	Afrodita
<i>ROMA</i>	Rómulo	Lucumón	Tacio
<i>ESCANDINAVIA</i>	Odinn	Torr	Freyr
<i>MAHABHARATA</i>	Iudhishtira	Bhima y Arjuna	Sahadeva y Nakula
<i>ROLDAN</i>	Turpín	Roldán	Oliveros
<i>MIO CID</i>	Jerónimo	Rodrigo	Martín Antolínez

III. EL ESPACIO

1. En las culturas arcaicas el mundo se representa al hombre como un caos que hay que colonizar, empezando por la articulación y la toma de posesión del espacio. Las cargas afectivas que unen al ser humano con su tierra natal son tan intensas, que para él es imposible sobrevivir fuera del ámbito heredado de sus antepasados. Este espacio en que los acontecimientos de su pueblo se desarrollan en un área organizada y determinada es *su tierra*, y ella acoge benéficamente al hombre, y en ella se siente éste seguro y al amparo frente a la hostilidad del espacio indeterminado, desconocido, que se extiende más allá de sus fronteras³³. De esta tierra natal dice Gaston Bachelard que «(...) sans elle l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme»³⁴.

En este espacio tribal se constituyen puntos privilegiados y especialmente intensos de concentración de fuerzas sagradas, y tales puntos forman los centros vitales del grupo (*caverna, templo, ciudad, árbol cósmico*). En el interior de ellos, o a su amparo, el hombre trasciende este mundo y entra en contacto con la Energía Primordial, con el mundo de los dioses. Estos lugares forman lo que se ha llamado *Centro* u *Ombliigo del Mundo*, «punto de encuentro de las tres regiones cósmicas, cielo, tierra, infierno, alrededor de las cuales se extiende la totalidad de la tierra habitable»³⁵.

Esta concepción espacial es prácticamente universal: por un lado, la dimensión horizontal, asimilada al área organizada y habitable; por otro, la vertical, expresada a través de la imagen del *Centro del Mundo*, abierta al espacio cósmico por un eje cuyo extremo superior une con el cielo, identificándose el inferior con el reino de los muertos, con el Mal. Horizontalmente, se extiende el espacio cosmificado, cerrado, interior, protegido, en que desarrollan la vida individual y las relaciones sociales. La dimensión vertical representa el espacio abierto, que permite al hombre escapar a su condición y establecer relaciones con la divinidad.

2. Cada una de las tres partes del mundo medieval conocido tiende –siglos XI y XII, en particular– a clasificarse según un criterio religioso: Europa, la cristiana; Africa, la pagano-musulmana; Asia, la pagano-mitológica. El centro de ese mundo era Jerusalén³⁶. El cosmos estaba, además, formado por esferas concéntricas, siendo la exterior el cielo de

33. M. Eliade: *Le Sacré et le profane*, p. 28.

34. *La Poétique de l'espace*, p. 26, P.U.F., 1974. Vd. también B. Malinowski: *Magia, ciencia, religión*, p. 143.

35. M. Eliade: *Tratado de historia de las religiones*, p. 335.

36. J. Le Goff: *La Civilisation de l'Occident Médiéval*, cap. VI.

la Santa Trinidad, y el centro de la interior, el infierno. El esquema es, por tanto, análogo al visto en sociedades más primitivas:

- *plano horizontal*: Tierra cristiana/Tierra pagana, que equivale a la oposición Cosmos/Caos;

- *plano vertical*: alto/bajo, con una evidente valoración positiva de lo alto y ascendente.

El espacio real es percibido a través de abstracciones místicas y pseudocientíficas, basadas en viejos mitos paganos cristianizados. Largo camino tendrá que recorrer aún el hombre hasta llegar a una percepción más objetiva de la naturaleza.

Del cantar sólo nos van a interesar determinados puntos geográficos que poseen valor simbólico y orientador. Por eso, de las ciudades mencionadas en el poema, no retendremos más que Aquisgrán y Zaragoza, centros del mundo de signo opuesto, de dos mundos. Luego, nos ocuparemos de *Francia* y del *árbol*.

La descripción en el poema es siempre muy esquemática, al igual que la obra del escultor románico, más interesado en la abstracción de la realidad y en su transcendencia. Se trata de visiones internas, no nacidas de la experiencia sensible.

A) Aquisgrán y Zaragoza

Y así sucede, pese a quien pese, que Aquisgrán y Zaragoza están situadas en una *montaña*³⁷, como señalan los versos 6 y 3873. Dos montañas invertidas una respecto a otra, podríamos decir, de las cuales una, la de Aquisgrán, comunica con el cielo; la otra, de Zaragoza, con el infierno.

Ambas tienen también sus aguas: el Ebro, río de la muerte en que perecen los paganos en su huida; los baños de Aix, que Dios creara para Carlomagno, aguas de salvación y de bautismo en las que renace la reina Bramimonda.

Todas las castas y estamentos, así como sus lugares arquetípicos, están presentes en ambas ciudades: el *templo*, símbolo de los que oran; la *ciudadela*, símbolo de la casta militar; la *plaza*, ámbito de los que trabajan. Y, naturalmente, el palacio real:

- «la citet est devant le paleis» (v. 3736).
- «cez musters» (v. 3861) y la tan repetida *capele*.
- Carlomagno «fait porter. III. bancs en la place» (v. 3853).
- «le paleis halçur» (v. 3698).

Aquisgrán es, por eso, el centro del mundo, el punto de orientación existencial de los Francos. Pero también Zaragoza es centro, aunque polo negativo de Aquisgrán, abierto al infierno, y tiene iguales elementos:

- la ciudadela (v. 3652), con sus torres grandes y pequeñas (v.v. 3655-6).
- sinagogas y mezquitas (v. 3662), con sus clérigos y canónigos (v.v. 3636-9).
- «les rues u li burgeis estunt» (v. 2691).
- y el palacio de Marsilio, citado unas cuantas veces.

Ambas ciudades tienen idéntica organización y paisaje, idénticos centros, pero su signo es opuesto. Carlos dirá en Aquisgrán, durante el proceso de Ganelón: «E! Deus (...) le dreit en esclargiez» (v. 3891), porque está cierto de que Dios se ha de manifestar en esa ciudad por medio de la ordalía. Por el contrario, Marsilio, al conocer su derrota, «l'anme de lui as vifs diables dUNET» (v. 3647).

37. No importa que Zaragoza esté en un llano, ni la apreciación de A. Burger según la cual la fortaleza de Zaragoza o Aljafería estaría sobre un leve promontorio (*Tuold, poète de la fidélité*, p. 106). Tuoldo, en este caso, no parece aplicar a su descripción un saber geográfico, sino un esquema mental, imaginario.

B) *Dulce Francia*

Dulce Francia es el espacio privilegiado de la afectividad, de la vida segura y protegida. En ella se quedaron las madres, las esposas y novias, los honores, los feudos. Esta relación sentimental, mística, del hombre con su tierra natal va más allá de la veneración por el lugar de los antepasados: es una solidaridad enraizada en lo más hondo y arcaico del ser humano. No pertenece la tierra al hombre, sino a la inversa: la madre tierra da a luz a todos los seres, y a ella se acogen todos en la muerte. La maternidad es quizá la más primitiva de las hierofanías de la tierra. Esta valoración maternal responde a algo más íntimo que el significado cristiano de penitencia, humillación o desprecio de lo corporal³⁸. Todavía puede decir Villon:

«Item, ordeno y deajo mi cuerpo
A nuestra gran madre la tierra,
(.....)
Que le sea entregado de inmediato:
De tierra vino, torne a la tierra»³⁹.

Es muy significativo a este respecto y conmovedor el hecho de que Job, al arrojarse en *tierra* tras la primera prueba, se acuerde precisamente de su *madre*: «Levantóse entonces Job, rasgó sus vestiduras, rapó su cabeza y, echándose en tierra, adoró diciendo: “Desnudo salí del vientre de mi madre y desnudo tornaré a él”⁴⁰.

Al acercársele la muerte, Oliveros se acuesta en el suelo, «todo su cuerpo con la tierra se junta» (v. 2020), «la cara contra tierra, boca abajo tendido» (v. 2025). Roldán, en el mismo trance, «sobre la hierba verde boca abajo se acuesta» (v. 2358). Parece que ambos, en su último acto, recuerden su origen de la Madre Tierra y, en un deseo de reintegrarse en su seno, se acuestan en el suelo, de bruces.

El juglar, tan parco en descripciones del paisaje patrio, hace un cuadro del espacio extranjero que, aunque austero, es sobrecogedor: es la *terre deserte* (v. 2489), donde

Halt sunt li pui e tenebrus e grant,
Li val parfunt e les ewes curant (1830-1).

Tal es el espacio caótico y pavoroso que se extiende más allá del país conocido y amado, de la *dulce Francia*.

C) *El árbol*

En contraste con la horizontalidad de *France la bele* y del vasto espacio hostil de los paganos, se alza la silueta del *árbol*. La verticalidad –tratada ya en la idea de *centro*– juega un papel primordial en todas las mitologías y elaboraciones de la imaginación. En el cantar, la presencia del árbol es constante. Bajo su copa se reúnen los grandes personajes: Carlos (v.v. 114-21), Marsilio (v.v. 407-10), Baligant (v.v. 2651-5); bajo ellos se fragua la traición (v.v. 366-9), se refugia Roldán al sentirse cercano a la muerte (v.v. 2355-7), y se ahorca al linaje de Ganelón (v.v. 3953-8).

38. *Génesis*, III, 19.

39. *El Testamento*, v.v. 841-6 (F. Villon: *Obras*, ed. y trad. de R. Ruiz Capellán, Bosch, Col. Erasmo, Barcelona, 1981).

40. *Job*, I, 20-1.

Los árboles del cantar no tienen el aspecto maravilloso de los árboles míticos, como el Manzano de las Hespérides, el Abeto del Ida, el Haoma iranio o el Iggdrasill germánico. Su función, en cambio, parece ser la misma en el poema: eje del mundo, relacionado con la imagen de centro. En efecto, es curioso observar cómo los árboles del cantar se hallan siempre fuera de Francia (quince o más veces); pero, desde el verso 3705, con que comienza el juicio de Ganelón, el árbol desaparece para ser mencionado una sola vez más, aunque ahora como lugar de castigo (v. 3958). ¿Por qué esta diferencia? Precisamente porque en tierra extranjera y hostil el árbol es un lugar protegido y un eje que permite acceder al nivel superior: Roldán se pone bajo su amparo al sentirse morir, y, justamente a través de él

Deus tramist sun angle Cherubin
E seint Michel del Peril;
Ensembl'od els sent Gabriel i vint.
L'anme del cunte portent en pareïs (2393-6).

A través de él abandona este mundo horizontal y asciende al cielo el alma de Roldán.

En cambio, en Aquisgrán, situada en tierra conocida y ciudad de lo alto, el árbol parece ser inútil como protección y como eje de ascenso y, por eso, sólo sirve para acceder al mundo infernal: es el árbol de «mal fust» (v. 3953), el árbol maldito en que son ajusticiados los parientes del traidor.

Por medio de elementos corrientes y sencillos del paisaje (ciudad, tierra, árbol), el juglar ha establecido una configuración arquetípica del espacio al transformar estos elementos en categorías orientadoras de la mente humana, comunes a las más variadas culturas:

- concepción horizontal de la tierra, que considera el espacio tribal o patrio como área cosmificada, opuesta al espacio caótico exterior: *Dulce Francia* frente al *Val Tenebrus*;
- concepción vertical del mundo, con sus polos superior e inferior (cielo, tierra, infierno), esto es, Aquisgrán y Zaragoza.

IV. LA RELACION FAMILIAR

«L'en ne poet estre plus traiz
Que par privez et par nurriz»⁴¹

Ejemplificaciones del violento drama de Edipo existen en abundancia, pero si este conflicto es universalmente conocido con este nombre, es porque las letras griegas dieron de él la más sobrecogedora, hermosa y desnuda versión. Versión, sin embargo, no del todo desnuda ni exenta de adherencias, escamoteos y reiteraciones: adherencias como la de la Esfinge, posible desdoblamiento de ciertos aspectos del padre y pretexto que sirve de justificación a los desposorios del héroe con su propia madre; escamoteo, como el de

41. «No cabe peor traición que la de amigos y allegados» (Thomas: *Tristan*, ms. Douce, v.v. 182-3). C. Astier se expresa así: «Seul le prochain par le sang peut être mon ennemi. Seul le prochain par le lien d'affection qui devrait nous unir sait me faire souffrir: il n'est de pire mal que celui qui me touche de plus près» (*Le Mythe d'Oedipe*, p. 31, A. Colin, París, 1974). Marguerite Duras observa que los dos hermanos «sont doués de la même faculté de colère, de ces colères noires, meurtrières, qu'on n'a jamais vues ailleurs que chez les frères, les soeurs, les mères» (*L'Amant*, p. 75, Les Editions de Minuit, 1984).

presentar a un Edipo ignorante de la identidad de Layo y de Yocasta; reiteraciones, como la que constituye la narración de las relaciones de Layo con Lábdaco o las de Edipo ciego con sus hijas, que son variantes, con otros protagonistas, del drama central.

Si cabe decir esto del prototipo, no ha de extrañar que el encubrimiento se vea enormemente incrementado en obras literarias muy alejadas, en principio, de ese problema humano. A las múltiples adherencias culturales que padece todo mito según época y lugar es preciso añadir que el tema del *Edipo* impone, por las características propias de su contenido, una reserva mucho mayor y una ocultación más celosa. Es de esperar, entonces, que el *Roldán* sólo albergue una dimensión edípica –que está por ver– tergiversada, ignorada sin duda por el propio autor y por su público, complicada trama de personajes cuyos caracteres y conductas se diferencian y asemejan al mismo tiempo, cruzándose sin cesar y haciendo muy laborioso y arriesgado su rastreo.

Partiendo del triángulo familiar mínimo padre-madre-hijo⁴² es posible, en efecto, encontrar y crear numerosas variantes substitutorias, en las que la función paterna puede ser representada, además de por el padre, por tíos, hermanos mayores u otros personajes caracterizados con rasgos propios de la paternidad y de la autoridad. La madre puede escamotearse bajo la figura de la amante del padre, la tía, u otra mujer cualquiera objeto de deseo⁴³. Otro tanto cabe afirmarse del hijo, cuyos disfraces se crean en correspondencia a los de los otros personajes. Resulta, pues, que alguna función –o alguno de sus rasgos– puede estar representada simultáneamente por más de un actor, aunque uno de ellos la encarne con más evidencia.

Por otro lado, los diversos personajes, aparte de ejercer una función primordialmente, pueden desempeñar otras a escala menor o como en sordina. Será necesario, por tanto, despojar a los héroes de adherencias no pertinentes a nuestro objeto y reducirlos, sin descarnarlos, a lo esencial, pero cuidando de no olvidar sus polivalencias. Queremos decir que será más útil y sencillo establecer los protagonistas arquetípicos de este drama e ir luego señalando qué personajes del poema se adaptan a uno u otro modelo y en qué medida.

A) *El padre*

Tratándose de uno de los elementos constitutivos del triángulo familiar mínimo, la figura del padre es, desde luego, indispensable, de forma que si en determinado relato llegara a faltar, habría que inventarla o suponerla. Otro tanto cabe decir de los otros dos componentes de la triple relación. No obstante, cuando aquí se habla de *padre* no siempre quiere decirse progenitor: la filiación es uno de los criterios que definen la figura paterna, pero, salvo en el orden de la biología, no es el único. La autoridad, el poder, las funciones protectora, nutricia y educativa, etc., forman parte también de lo que se entiende por *padre*, y a este concepto más amplio debemos atenernos.

42. De la multitud de personajes del mito de Circe dice O. Rank: «Las parejas paternas intermedias son dobles de los padres» y «todos los participantes no son sino otras tantas repeticiones de las personalidades de los padres y del hijo» (*El Mito del nacimiento del héroe*, p. 104, Paidós, Buenos Aires, 1961). Y añade: «este complicado mito, con su promiscuo despliegue de personajes, se ejemplifica, así, reduciéndose a tres actores, vale decir, el héroe y sus padres» (p. 106).

43. Lo cierto en el drama es la rivalidad padre-hijo. Que su fuente mane del deseo sexual incestuoso (Freud) o brote de una «rebelión del hijo contra la autoridad del padre en la familia patriarcal» (E. Fromm: *El Lenguaje olvidado*, p. 152, Hachette, Buenos Aires, 1972) es una cuestión no central en nuestro caso. De cualquier forma, la rivalidad entre dos requiere un objeto en torno al cual surge, ya sea mujer, tierra u otro.

1. *El progenitor*

Si se hace el recuento de las figuras del *Cantar de Roldán* que cabe situar bajo este epígrafe, encontramos a Baligant, Marsilio, Blancandrin, por el lado de los sarracenos, y a Carlomagno y Ganelón, como padres respectivos de Luis y Balduino, por el lado cristiano. Habida cuenta de la traición de Ganelón, puede considerarse a éste, al menos provisionalmente, como integrado en el mundo de los enemigos de los francos. De modo que se da el caso sorprendente de que Carlos es el único progenitor en el campo cristiano, y ni siquiera un personaje como Naimón, al que hay que suponer bien entrado en años, posee ese rasgo. Resulta de ello que la paternidad es un atributo que identifica a Carlomagno con sarracenos y traidores.

La identificación que acaba de formularse es de importancia, aunque de inmediato sea necesario añadir que el papel del progenitor es de muy escasa relevancia en el poema y, como consecuencia, también el del hijo. En efecto, Luis y Balduino, hijos de Carlos y de Ganelón, apenas son mencionados una sola vez y no participan para nada en la acción, de la que, por otra parte, están ausentes; Malpramis, hijo de Baligant, y Jurfaleu, hijo de Marsilio, si participan, no sobresalen particularmente; el hijo de Blancandrin sólo aparece en boca de su padre, en una mención, como Luis y Balduino.

Los progenitores del cantar, por otra parte, rara vez expresan sus sentimientos por los hijos, salvo Ganelón, que tiene para el suyo un recuerdo enternecido ante el riesgo de no volver a verlo, y Blancandrin, quien, por el contrario, está cínicamente dispuesto a entregarlo a la muerte como rehén de Carlos, si con ello salva el pellejo propio. En cuanto a Marsilio, sólo contempla la muerte de su hijo como parte de su propia desgracia (v.v. 2742-45). Hay en todas estas actitudes, cuando menos, una ambigüedad afectiva bastante patente de padres a hijos. Procede recordar aquí el absoluto silencio del cantar en torno al padre de Roldán, detalle tanto más significativo cuanto que son mencionados los progenitores de personajes de mucho menor relieve.

2. *El padrastro*

Al margen de su papel legal y efectivo de segundo esposo de la madre –o, acaso, por ello mismo–, el padrastro tiene enorme importancia en la vida de la fantasía y de la ficción, para las que con frecuencia es la figuración del padre postizo y usurpador y, más aún, de aspectos temidos del padre mismo, al igual que la madrastra lo es, más a menudo, de la madre. «Son frecuentes las oportunidades en las cuales el niño es menospreciado o en que por lo menos se siente menospreciado, en las cuales siente (sic) que no recibe el pleno amor de sus padres o, principalmente, lamenta tenerlo que compartir con hermanos y hermanas. La sensación de que su propio afecto no es plenamente retribuido se desahoga entonces en la idea, a menudo conscientemente recordada desde la más temprana infancia, de ser un hijastro o un hijo adoptivo. Numerosas personas (...) recuerdan a menudo ocasiones de esta especie, en las cuales (...) interpretaron así las actitudes hostiles de los padres y reaccionaron en consecuencia»⁴⁴. Aplicado al caso que nos ocupa, Roldán no tiene padre, sino *padrastro*.

Más adelante habrá ocasión de comprobar hasta qué punto Ganelón puede llegar a identificarse con Carlomagno, cumpliendo su misión a rajatabla y dando la cara por él en un arriesgado gesto (v.v. 309, 375-6, 532-6, etc.).

44. S. Freud: «La novela familiar del neurótico», en *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, p. 46, Alianza Editorial, 1979. Vd. O. Rank: *El Mito del nacimiento del héroe*, pp. 82-3. En otras ocasiones, el pequeño puede fantasear con la idea de ser hijo bastardo.

3. El tío

Se ha dejado constancia del escaso desarrollo de la relación paterno-filial en el poema rolandiano. Todo lo contrario hay que decir del lazo avuncular, incomparablemente más estrecho en todo el cantar o buena parte de él, sobre todo porque afecta a los protagonistas, Carlos y Roldán. Pero hay algunas otras parejas importantes, en especial la de Marganice-Marsilio, y de menor interés, como la de Marsilio-Aelroth. Ambas, como en otros muchos aspectos del poema, reproducen en el campo pagano estructuras o esquemas del mundo cristiano, en el cual todavía se encuentran otros dobles de tío-sobrino: Guinemer-Ganelón, Droon-Gualter.

Numerosas historias, leyendas y cuentos, medievales y de otras épocas, realzan fuertemente el lazo *tío-sobrino* en detrimento de la relación de filiación, y de un rápido análisis se obtienen datos como los que siguen:

- Los héroes, generalmente, no tienen padre: o bien no se le menciona, o bien ha muerto o tiene muy escaso relieve. En una de las tres situaciones se hallan los padres respectivos de Roldán en la versión de Oxford, de Vivien y de otros sobrinos de Guillermo, así como los de Raúl de Cambrai, Tristán, Gauvain, Orestes, Hamlet, etc.

- Cuando vive el padre, lo matan los hijos o lo intentan. Es el caso de Layo y Edipo, Arturo y Mordret en la *Mort le Roi Artu*, de Fiodor Paulovitch y el trío fraterno Iván-Dimitri-Smerdiakof, por no mencionar parejas de divinidades, como Urano-Cronos y Cronos-Zeus, etc.

- El padre trata o trató de eliminar al hijo en el momento de nacer y aun antes de que saliera del claustro materno. Así lo muestran las versiones de Edipo, la mitología grecolatina, los relatos medievales de *Macaire*, *Parise la Duchesse*, *Le Roman du Comte d'Anjou*, *Le Chevalier au Cygne* (aquí, a través de la abuela paterna). La habilidad, la compasión de un tercero o el destierro y algún acontecimiento imprevisto frustran siempre el infanticidio.

- Con la muerte del progenitor o en su ausencia, y cualquiera que hay sido la causa de la desaparición de éste, los tíos ocupan el lugar vacante, siendo objeto, por parte de los sobrinos, de sentimientos más o menos positivos: de afecto, de odio y temor, o más ambiguos. Como ejemplos tenemos a los famosos tíos Guillermo en los cantares de su ciclo, Carlos en el *Cantar de Roldán*, Guerri y el rey Luis en el *Raoul*, Marco en *Tristán*, Arturo en la *Mort le Roi Artu* y otras novelas del ciclo bretón, Egisto en la tragedia de *Orestes*, Claudio en *Hamlet* y una larga lista.

- En ciertos relatos, al igual que sucediera en el caso de padres e hijos, el sobrino intenta matar o perjudicar al tío (Egisto, Claudio, Arturo, etc.).

- Pero, también el tío atenta contra la vida del sobrino exponiéndolo a peligros mortales, dejándolo sólo en circunstancias de grave riesgo: Vivien, Roldán, Raúl, Tristán,...

En algunas de las historias que estamos mencionando se observan también ciertos rasgos relativos a las mujeres que merece destacar:

- La esposa o la amante del padre es deseada por el hijo (Yocasta, Ginebra, Khrutchenka). Amar a la madrastra o a la amante paterna debe considerarse, razonablemente, como una eufemización de la relación incestuosa del hijo y de la madre⁴⁵.

- Resulta verdaderamente curioso observar que las esposas de los tíos no tienen hijos propios, dedicando todo su afecto a los sobrinos de sus maridos, que también las aman más o menos encubiertamente (Iseo, Ginebra, Guibourc, etc.). Ello puede ser debido, de nuevo, a un proceso de encubrimiento o eufemización del incesto con la madre.

45. En ciertos casos puede tratarse no tanto de encubrimiento cuanto de hacer más verosímil el relato: es más «natural» enamorarse de mujeres de su edad, como pueden serlo la madrastra, la tía, la hermana, que de la madre.

• Por el contrario, la amante, novia o esposa del hijo o sobrino raramente llega a constituirse como esposa en toda la extensión del término, sino que permanece en estado de soltería (Katia), llegando incluso a morir de abandono y aflicción (Alda, Ofelia) o contrayendo un matrimonio que no se consuma (Iseo de las Manos Blancas). Esto hace sospechar que si los héroes no se interesan por ellas, es porque su centro afectivo está ya ocupado por otra mujer: la esposa o amante del padre o del tío; en suma, y en el fondo, la madre.

De lo expuesto se deduce que cuando el padre no existe, situación muy generalizada, es cuando precisamente aparece el tío ejerciendo la autoridad paterna, y, cuando la madre no se da, surge la esposa del tío en escena. Otras veces, se presenta una situación mixta: viven la madre y el tío (*Roldán* del ms. de Oxford, *Raoul*, *Orestes*, *Hamlet*). Lo que por lo general no hallamos al mismo tiempo es la relación filial y la avuncular: pueden darse en el mismo relato, pero sucesivamente. Así pues, o bien tenemos el triángulo familiar prototípico padre-madre-hijo, o bien estamos ante versiones más o menos atenuadas del esquema precedente, como tío-tía-sobrino.

Ciertos casos extremos muestran hasta qué punto la figura del padre se identifica a (o es sustituida por) la del tío y el padrastro: al suplantarse Egisto y Claudio a sus hermanos en el lecho conyugal, se convierten en esposos de sus cuñadas y, sin dejar de ser tíos, en padrastros de los hijos de sus difuntos hermanos; Clitemnestra y Gertrudis, sin dejar de ser madres, se transforman en tías de sus propios hijos, Orestes y Hamlet.

Si de la literatura y el mito pasamos a la antropología y la historia, comprobamos que la relación avuncular, sobre todo entre tío materno y sobrino, es un lazo de parentesco privilegiado también en numerosas culturas y épocas. A.R. Radcliffe-Brown ve en el lazo avuncular dos sistemas de actitudes:

- A a) El tío materno representa la autoridad, es temido y obedecido, y ejerce derechos sobre el sobrino;
- b) o, por el contrario, es éste el que ejerce los suyos sobre el tío, que puede llegar a convertirse en víctima.
- B a) Si la relación padre-hijo es amistosa y familiar, la relación tío-sobrino es rigurosa, disciplinada.
- b) E, inversamente, donde el padre es severo, el tío es tratado con cordialidad y desenvoltura.

Las alternativas dependen –siguiendo al citado autor– de que funcione o no el criterio de filiación. Así, en el régimen patrilineal, donde el padre representa y ejerce la autoridad tradicional, el tío materno es una especie de «madre masculina». En cambio, en el matrilineal el tío constituye la fuente de autoridad y de derecho, orientándose el afecto de la prole hacia el padre-amigo y su parentela⁴⁶.

C. Lévi-Strauss ve en la estructura avuncular cuatro términos de relación (hermano, hermana, cuñado, sobrino), cuya combinación da cuatro relaciones binarias (hermano-hermana, marido-mujer, padre-hijo y tío materno-hijo de la hermana) que pueden adoptar una disposición, digamos, proporcional:

$$\frac{\text{marido-esposa}}{\text{hermano-hermana}} \sim \frac{\text{padre-hijo}}{\text{tío-sobrino}} \quad \text{o} \quad \frac{\text{tío materno-sobrino}}{\text{hermano-hermana}} \sim \frac{\text{padre-hijo}}{\text{marido-esposa}}$$

46. Expuesto por C. Lévi-Strauss en *Antropología estructural*, pp. 39-40, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1968.

Esta relación avuncular es posible, continúa C. Lévi-Strauss, por la prohibición del incesto, es decir, porque en sociedad un hombre no puede tomar una mujer si no es de manos de otro hombre, quien la cede en forma de hija o de hermana^{46 bis}.

En la Edad Media era de uso corriente la costumbre de confiar la educación del hijo a su tío. Refiriéndose al hijo de la nobleza dice Georges Duby: «D'ordinaire, l'objet de sa convoitise, en même temps que son initiatrice, est une femme mariée, l'épouse de son seigneur, lequel est souvent son oncle. L'amour naît en effet au coeur même de cette promiscuité domestique (...), propice aux adultères, aux incestes. Le héros célibataire a quitté la maison de son père. Les jeunes normalement entrent en apprentissage dans une autre maison, et c'est souvent celle du frère de leur mère (...). Les neveux le servent comme des fils, mais ils désirent son épouse (...). Celle-ci tient dans leur coeur la place de la mère dont l'exil de la maison natale les a très tôt séparés»⁴⁷.

Cuando, a pesar de la ley o la costumbre, se comete la infracción con la hija o la hermana, sólo queda ocultarlo, y esconder también el natural resultado o endosárselo a un tercero, pasando así uno por abuelo o tío de su propio hijo. De las relaciones de los hermanos Conchobar y Dechtere nace el héroe irlandés Cu Chulain. Posteriormente, Dechtere contrae matrimonio, con lo que Conchobar será sólo tío de su hijo. En una de las versiones del origen de Roldán (*Berta e Milone*) el héroe nos es presentado como hijo de Berta, hermana de Carlomagno, y de Milón, hombre de escaso relieve. Pero este relato podría ser la mitigación de una leyenda más pertinaz narrada en la *Vita Sancti Aegidii*, del siglo X, en la *Karlamagnus Saga*, en el *Ronzasvals* provenzal, según la cual Roldán es hijo de Carlos y de una hermana. Esta es la confesión personal del pecado de Carlos a su sobrino en la versión occitana:

«Bels neps, yeu vos ac per lo mien peccat gran
De ma seror e per mon falhiment,
Qu'ieu soy tos payres, tos oncles eyssament,
E vos, car senher, mon neps e mon enfant» (v.v. 1322-26)⁴⁸.

Si todo ello se aplica a la versión oxoniense del cantar, habrá que concluir que también en ella, aunque no se declare, Carlos es el padre de su sobrino, y Ganelón el disfraz bajo el que se oculta el verdadero padre: es seguro que Turolfo y su público no ignoraban la leyenda del incesto.

Para los aficionados a los números y a sorprendentes coincidencias, y porque acaso sirva para añadir un detalle más a la identidad padre-tío, diremos que, salvo error, hay

46 bis. *Antropología estructural*, pp. 45 y 49.

47. *Le Chevalier, la femme et le prêtre*, pp. 234-5, Hachette, 1981. Sobre estas cuestiones en la Edad Media se ocupan también C. Lévi-Strauss, o. c. y en «La Famille», artículo del libro-homenaje *Claude Lévi-Strauss*, Gallimard, Idées, 1979, además de L. Gautier, *La Chevalerie*, París, 1980; F.B. Gummere, «The sister's son» en *An English Miscellany presented to Dr. Furnivall*, Londres, 1901; W.O. Farnworth, *Uncle and nephew in the old French Chanson de geste*, Nueva York, Columbia University Press, 1979; R. Bezzola, *Les Neveux*, in *Mélanges offerts à Jean Frappier*, I, p. 89 ss., Ginebra, 1970.

48. «Querido sobrino, yo os tuve, por mi gran pecado
y por mi culpa, de mi hermana:
así que soy tu padre y tu tío al mismo tiempo,
y vos, querido señor, mi sobrino y mi hijo».

en el cantar un total de cinco parejas de padre-hijo y otras cinco de tío-sobrino⁴⁹. Hasta ese punto cuida el matiz la versión de Oxford, creando incluso parejas cuya única operatividad parece ser la coincidencia y la simetría.

4. *Los reyes*

Los reyes representan con mucha frecuencia, en el mundo de la imaginación y de lo onírico, figuras paternas, en cuanto que éstas son para el hijo, en algún momento de su existencia, la suma de todo poder, la única autoridad, la fuente de toda fe y de todo bien. «La interpretación (de los sueños) enseña que, incluso en años avanzados, cuando en un sueño aparecen las figuras encumbradas del emperador y de la emperatriz, ellas representan siempre al padre y a la madre del soñante»⁵⁰. Otro tanto sucede en numerosos mitos, fábulas y leyendas. Si la interpretación es válida para el poema que estamos estudiando, Carlomagno, por emperador, es también padre del héroe. Y lo mismo cabe decir de los reyes sarracenos, Marsilio, sobre todo, y Baligant, con la particularidad de que éstos, siendo paganos y extranjeros, han de simbolizar el papel negativo del padre, su lado amenazador, al igual que Zaragoza es el polo opuesto de Aquisgrán.

Resumiendo en pocas palabras, lo dicho hasta ahora permite afirmar que Carlos, Ganelón y los reyes paganos tienen en común los rasgos de la paternidad, que tras tantos personajes se enmascara el padre único en sus ambivalencias. Oliveros, incluso, posee una vertiente paterna que señalaremos oportunamente.

5. *Las flaquezas de Carlomagno*

No vamos a explicar lo que el cantar da por evidente, y la evidencia es que la muerte de Roldán ha sido cuidadosamente calculada por Ganelón: los regalos y besos que éste recibe de los infieles (v.v. 520-1, 601-6, 616, 633, 1148, 1528-31, 1569-70), su traición lo identifican con los enemigos de los francos, los enemigos de Roldán. Las intenciones de uno y otros son idénticas en el drama: la muerte del conde de Bretaña. Debemos hablar de lo ambiguo, que aquí es Carlos. Por derroteros ajenos a los que señalan las pistas del cantar (la imaginación, el mito, la leyenda, el psicoanálisis, la antropología y la historia) se han mostrado las relaciones de intercambio o identidad que pueden establecerse entre las figuras del progenitor, del padrastro, del tío, del rey. Pero vayamos ahora al poema y veamos lo que en él se dice y se sugiere sobre el complejo personaje de Carlomagno.

Una primera lectura de esta gesta ofrece un retrato realzado y claramente positivo del emperador. Subsiguientes lecturas no llegan quizá a alterar substancialmente las primeras impresiones, pero de trecho en trecho van perfilándose zonas negras que empañan el esplendor de la primera imagen e introducen la ambigüedad en un retrato que creíamos hecho de una sola pieza.

49.	PADRE	HIJO	TIO	SOBRINO
	Carlos	Luis	Carlos	Roldán
	Baligant	Malpramis	Marganice	Marsilio
	Ganelón	Balduino	Marsilio	Aelroth
	Marsilio	Jurfaleu	Guinemer	Ganelón
	Reiner	Oliveros	Droon	Gualter

Según la nota Emilianense, Carlos «tenía en aquellos días, doce sobrinos».

50. S. Freud: «La novela familiar del neurótico», en *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, p. 50. Vd. O. Rank: *El Mito del nacimiento del héroe*, p. 98 ss.

El aspecto más negativo de Carlos, el que más dudas suscita en torno a su figura, es la pasividad que muestra en los más importantes asuntos durante toda la primera parte del cantar, esto es, hasta que muere Roldán. De poco sirve aducir argumentos históricos para justificar su conducta, ni aun basándose en la idea de que se trata de un asunto privado entre dos de sus vasallos, porque el asunto no es ciertamente privado: el rey sabe a la perfección que está en juego la misma Francia, el imperio:

«Si grant doel ai ne puis muer nel pleigne.
Par Guenelun serat destruite France» (834-5).

Una de sus escasas decisiones en esta primera parte del poema es la que rechaza las candidaturas de Roldán, Oliveros, Turpín y Naimón como embajadores a Marsilio. Acepta, en cambio, a Ganelón para el cometido. Apenas puede dudarse, en el terreno en que nos movemos, que todo embajador es un desdoblamiento de quien lo envía, un *alter ego*, y Ganelón recibe justo para esta misión los atributos de su soberano: bastón y guante. Cuando, al dejar caer sus «credenciales», Ganelón da indicios de no ser el más idóneo, Carlos, haciendo caso omiso de la advertencia le da la absolución y lo bendice (v.v. 339-41). ¿Cabe mayor identificación? Ni ante Blancandrin ni ante Marsilio hace Ganelón el más ligero reproche contra Carlos.

Urdida ya la traición en la corte de Zaragoza y una vez Ganelón de vuelta, el rey sigue el criterio del traidor destinando a su sobrino a la cubierta de la retaguardia. Carlos no ignora nada, ha sondeado todo el alcance de la malquerencia profunda del padrastro, a cuyo oído musita, afligido:

(...) «Vos estes vifs diables.
El cors vos est entree mortel rage» (746-7).

Pero no mueve ni un dedo para impedirlo.

Ya antes, algunos parientes y amigos de Ganelón diríase que predicen la inhibición de Carlos, cuando afirman que Roldán

«Par Charlemagne n'ert guariz ne tensez» (354).

El conde de Bretaña, tras unas patéticas palabras llenas de desafío contra su padrastro, acepta la misión de mandar la retaguardia, ante lo cual

«Li empereres en tint sun chef embrunc,
Si duist sa barbe e detoerst sun gernun,
Ne poet muer que des oilz ne plurt» (771-3).

Pero sigue sin hacer nada para evitarlo, aunque luego comente el juglar de nuevo:

«Sur tuz les altres est Carles anguissus:
As porz d'Espaigne ad lesset sun nevoid.
Pitet l'en prent, ne poet muer n'en plurt» (823-5).

A estas alturas del cantar no puede fácilmente sostenerse la idea de G. Moignet según la cual nadie puede aún pensar que Ganelón haya cometido traición⁵¹, ni la de Pauphilet,

51. «Personne ne peut supçonner que Ganelon ait trahi» (*La Chanson de Roland*, en notacomentario, p. 77, Bordas, 1969).

para quien los avisos recibidos por Carlos son sólo «avertissements obscurs» y «demi-prévisions trop peu précises pour suggérer un acte». Si así fuera, ¿cómo es que tan tempranamente, en el verso 335⁵², tras la caída del guante y del bastón, los francos prevén la traición?, ¿y qué origen atribuir a tantas lágrimas de Carlos, si aún no hay por qué dolerse, si aún tiene a Roldán a su lado, si puede revocar la designación que lo destina a la retaguardia, si falta tanto aún para que Roldán esté en peligro, si, en suma, no hay indicios de peligro? Es más, ¿no ha tenido el rey dos sueños antes de decidir el mando de la retaguardia?

Vayamos al primer sueño del emperador. Justo en la estrofa siguiente a la última citada, en la LXVII, Carlomagno mismo interpreta uno de los sueños que tuviera antes y que viene a decir: «Es de noche. Carlos duerme. Sueña estar sosteniendo entre sus manos una lanza de fresno: Ganelón se la arrebató y la blandió con tal violencia que la quiebra, haciendo volar sus astillas por los aires. Carlos no despierta» (v.v. 717-24). Este primer sueño habla sin ambages ni simbolismos, su contenido es transparente⁵³, pues Carlos está viendo a Ganelón, y no a otro, y lo ve directamente, y no a través de animales u otros velos, como sucede en los demás sueños del poema. Tan claro lo ha visto Carlos, que no puede equivocarse sobre su sentido, y así se lo confía a Naimón, que le ha preguntado el porqué de su pesar:

Carles respunt: «Tort fait kil me demandet!
Si grant doel ai ne puis muer nel pleigne.
Par Guenelun serat destruite France⁵⁴.
Enoit m'avint un'avisiun d'angele,
Que entre mes puinz me depeçout ma hanste;
Chi ad juget mis nés a reregarde!
Jo l'ai lesset en une estrange marche» (833-9).

Ni aun así pasa Carlos a la acción. Tampoco Naimón, tan prudente consejero, se decide a avisar a Roldán, que aún es tiempo⁵⁵. G. Moignet observa acertadamente la inhibición del emperador, pero, aparte de que se compadece mal con la idea que expresara anteriormente, la interpreta, a juicio nuestro, erróneamente. Dice que «l'on a pu s'étonner que la lucidité de Charlemagne s'accompagne d'une parfaite inertie: il ne fait rien pour empêcher le cours des événements qu'il pressent, et cette acceptation de l'inévitable n'est pas sans rapprocher à l'attitude du Christ dans sa Passion»⁵⁶. En nuestra opinión, si Roldán y Carlos tienen algo que ver con la Trinidad, si algo recuerda la pasividad de Carlos es justamente el silencio de Dios Padre ante el Hijo que exclama, sin recibir respuesta: «¡Padre, si es posible, pase de mí este cáliz!»; y, precisamente, ese silencio, esa pasividad son los que luego hacen gritar a Cristo en su agonía: «¡Padre! ¿por qué me has abandonado?». Análogo sentimiento de abandono experimenta Roldán y alguno de sus compañeros. El mismo Carlos reconoce haber dejado solo a su sobrino,

52. No nos satisface del todo la traducción del *message* de este verso por «mensaje», como hace Moignet, sino por «mensajero», acepción bien frecuente en la lengua medieval y que es empleado por el mismo Moignet en el v. 3773.

53. Pueden apreciarse otros sentidos, pero interesa ahora ante todo destacar el mensaje que transmite al rey y la forma en que éste lo interpreta. Luego podrá intentarse otra interpretación.

54. Este verso desmiente la idea de que «les songes qui visitent le sommeil de Charlemagne restent-ils mystérieux» (P. Le Gentil: *La Chanson de Roland*, pp. 147-8, Hatier, 1967).

55. Naimón, en la penumbra, es un apéndice del padre, otra de sus figuras: en el consejo de Pares entiende que Ganelón es hombre sabio (v. 234) y adecuado para la embajada, y que su consejo es acertado, esto es, llegar a un acuerdo con Marsilio (v.v. 239-42).

56. O.c., p. 83. También P. Le Gentil reconoce la inercia del rey (o.c., p. 141).

como estamos viendo, y, en concreto, en el verso 839 de la cita precedente y, antes, en un comentario del juglar (v. 824).

La ambigüedad –¿o no?– del rey es grande y su conformidad tácita con los pérfidos designios de Ganelón y de los zaragozanos se perfila cada vez con más claridad: como el mismo emperador afirma, Ganelón «ha destinado a mi sobrino a la retaguardia», pero «yo lo he abandonado en tierra extraña» (v.v. 838-9).

Sigamos el hilo del relato, deteniéndose en los pasajes en que aparece el rey o en los comentarios que suscita su conducta. Son significativas las palabras de Aelroth, no sólo por lo que en sí dicen, sino porque, como sobrino de Marsilio, es en cierta medida un doble del otro sobrino, Roldán; el juglar no osa ponerlas en boca del paladín de Bretaña, pero le pertenecen en el fondo, con un ligero retoque:

«Feluns Franceis (...),
Traït vos ad ki a garder vos out.
Fols est li reis ki vos laissat as porz» (1191-3).

En el curso de la refriega de Roncesvalles van sucumbiendo los francos. Carlomagno, ausente del sangriento escenario, «llora y se lamenta» (v. 1404) una vez más, y el juglar comenta: «¿Y a quién importa? No habrá quien los socorra» (v. 1405). En el verso 1697 es el mismo Roldán quien echa de menos la presencia de su tío:

«E! reis, amis, que vos ici nen estes!»,

honda exclamación de soledad y abandono, idéntica a la recién recordada de Cristo en la cruz.

Cuando, finalmente, Roldán decide tocar el olifante y llegan sus sonos hasta la vanguardia, Naimón delata públicamente al traidor, aunque éste trata de quitarle importancia, y Carlos desanda perezosamente el camino con sus tropas, y de nuevo interviene el juglar: «¿Y a quién importa? Han tardado demasiado» (v. 1806). Luego añade:

«¿Qué importa ya, si de nada les vale?
En exceso se atrasan, no llegarán a tiempo» (1840-1).

Aunque sin eludir su responsabilidad personal en la muerte de los francos, Roldán parece proferir otra velada acusación contra su tío, cuando encomienda a sus hombres a Dios con la esperanza de que sea mejor padre que el rey para las víctimas:

«Seignors barons, de vos ait Deus mercit!
.....
Li empereres tant mare vos nurrít!» (1854-60).

El último verso es, cuando menos, bastante equívoco. Una versión literal entendería simplemente: «¡En cuán mala hora os crió el emperador!», pero acaso no fuera descaminado traducir: «¡Para desgracia vuestra os crió el emperador!»⁵⁷.

Los cuerpos de los francos yacen desparramados, ya rindió el conde el último suspiro. Carlos busca entre los muertos a su sobrino y privados. ¿Es aflicción pura y sincera lo que el rey siente? Sin duda, y bastante más: cólera, deseos de venganza, y una

57. Esta versión puede parecer abusiva. No lo es más, aunque justo por lo contrario, que las de Bédier, Moignet («pour son malheur») y Cortés («para él»), que entienden que la desgracia es para el rey. La discrepancia procede del particular enfoque del drama.

profunda depresión. Como hemos observado, Carlos ha sucumbido a la tentación de pasividad, ha dejado hacer a Ganelón –o ha actuado a través de él–, ha desoído certeras amonestaciones, inequívocos presagios de lo alto; encontrar muerto a Roldán, ¿es realmente una sorpresa para él, después de haber llorado tanto por su muerte cuando aún estaba a tiempo de evitarla? No hay sorpresa: hay aflicción y remordimiento, porque hay culpa, y no sólo de omisión acaso. Por eso, se nos hace difícil admitir la sinceridad de preguntas como

(.....) «U estes vos, bels niés?» (2402).

Sin insistir más en sus copiosos lamentos, indaguemos si puede probarse que hay remordimiento:

«Deus dist li reis, tant me pois esmaier
Que jo ne fui a l'estur cumencer!» (2412-3).

Sin embargo, al consejo de Naimón de perseguir a los sarracenos que aún se divisan entre la polvareda de la huida, Carlos reacciona cansino: «¡Dios mio! ¡Están tan lejos ya!» (v. 2429). A la exclamación de los v.v. 2412-3 cabe responder, como a otros, que así lo dispuso y quiso –o consintió– su real gana. Hay reconocimiento de culpa cuando dice:

«Ami Rollant (.....
.....)
Cum en Espaigne venis a mal seignur!
Ja mais n'ert jurn de tei n'aie dulur!» (2898-901)

También es posible ver en los sentimientos del tío una buena porción de egoísmo –interpretable, acaso, como razón de estado–, pues sólo parece temer, en la muerte de Roldán, por su estabilidad, por su futuro (v.v. 2890, 2902-5, 2914, 2925-8, 2935, etc.).

Los deseos de muerte pueden nacer de la aflicción sentida por la pérdida de seres queridos, pero también del reconocimiento de culpa, es decir, de la necesidad de autocastigo o penitencia, sin olvidar que el deseo de la muerte propia puede enmascarar tendencias homicidas⁵⁸. De cualquier modo, Carlos expresa ese sentimiento unas cuantas veces:

«Si grant doel ai que jo ne vuldreie estre!» (v. 2929),
«Si grant dol ai que ne voldreie vivre,
De ma maisnee, ki pur mei est ocise!»⁵⁹
Ço duinset Deus, le filz seinte Marie,
Einz que jo vienge as maistres porz de Sirie,
L'anme del cors me seit oi departie» (2936-40).

Hacer pagar a toda la retaguardía, como hace Ganelón, las consecuencias del reto lanzado sólo contra Roldán, es extralimitarse, y lo habría sido incluso atacar solamente a Roldán en un momento en que, como dirá Thierry, estaba al servicio de Carlos (v.v. 3827-8). Pero no le falta razón a Ganelón al utilizar en defensa propia lo que constituye

58. S. Freud: *El malestar en la cultura*, p. 225, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

59. *Pur mei* del v. 2937 es muy ambiguo: permite entender tanto «por defender mi causa» o «a

una de las más graves y probadas acusaciones que pueda hacerse a Carlomagno: «el reto que lancé a Roldán fue público y notorio», viene a decir el padraastro, pues

«Carles l'oid e si nobilie baron» (3777).

Bastante después de muerto Roldán, en el episodio de Baligant, Ugiero el Danés se alarma ante las numerosas bajas del campo franco y tiene que increpar agriamente al rey:

«Veez paien cum ocient voz humes!
Ja Deu ne placet qu'el chef portez corone,
S'or n'i ferez pur venger vostre huntel!» (3537-9).

Carlos no manifiesta diligencia alguna en castigar a los culpables de la muerte del sobrino, como si ello equivaliera a su propio castigo. Cuando se decida a hacerlo, aún necesitará Dios y ayuda para acabar con el soberano del Islam:

«Carles cancellet, por poi qu'il n'est caüt,
Mais Deus ne volt qu'il seit mort ne vencut» (3608-9).

Y tiene que intervenir san Gabriel para sacarle del sopor: «¡Pero, gran rey!, ¿qué estáis haciendo?» (v. 3611).

Pocos versos tan ilustrativos de la identidad de propósitos entre Carlos, Ganelón y Marsilio como aquellos en que Roldán confía a Oliveros:

«Sire cumpainz, mult ben le saviez,
Que Guenelun nos ad tuz espiez.
Pris en ad or e aveir e deners.
Li emperere nos devreit ben venger.
Li reis Marsilie de nos ad fait marchet» (1146-50).

Los nombres de los tres brotan unidos en la mente de Roldán.

Un detalle más a considerar en lo que valga: muertos los paladines, Carlos procede a nombrar a los sustitutos, en concreto a Rabel y Guinemán, continuadores respectivos de Oliveros y Roldán; obsérvese que será Baligant (una de las figuras del padre negativo) quien mate, precisamente, a Guinemán, el doble heredero de Roldán (v.v. 3463-8), mientras que de Rabel no se dice que muera.

Sin acudir ya a las identificaciones efectuadas entre los diversos personajes a partir de los testimonios míticos, legendarios, literarios y antropológicos, en el cantar mismo se acumulan en buen número detalles, gestos, palabras, omisiones, comportamientos de Carlos, u otros personajes del poema, que denuncian una actitud equívoca en el emperador.

En cualquier caso, el padre del drama es uno, representado esencialmente, por simplificar, en las figuras de Carlos y de Ganelón: es un ser, pues, doble y ambiguo, como cualquier hombre. El aspecto Carlos figuraría, en general, el lado bueno, el *super-yo*, la conciencia moral del personaje, pero conciencia escasamente desarrollada, débil e indecisa, llena de flaquezas ante el poder arrollador de su otro aspecto, Ganelón, que simboliza el mal, la pasión destructiva y el odio que dominan la primera parte del cantar. La muerte de Roldán, precedida de la catástrofe de sus tropas, conmueve la conciencia moral del doble personaje, que va despertándose de su letargo, aunque lenta y cansinamente, e imponiéndose paso a paso: tras la conmoción Carlos procede a la destrucción y castigo de sus bajos instintos, esto es, de los paganos, de Marsilio, de Baligant;

venciendo a todos ellos, Carlos obtiene una victoria sobre sí mismo. Pero queda una parte de su ser que se resiste a desaparecer: Ganelón y, por extensión, su parentela. Ese Carlos bueno que se afana por vencer al Carlos malo = Ganelón es débil aun frente a la magnitud del mal, desequilibrio claramente simbolizado por la oposición entre su campeón Thierry, hombre de valor pero de constitución poco robusta (v.v. 3818-22), y el enorme Pinabel, garante de Ganelón (v.v. 3838-9). Esa desproporción de fuerzas es la que hace tanto más meritoria y rotunda la victoria de Carlos-Thierry: los parientes del traidor son colgados del árbol maldito (v.v. 3953-8), y él es descuartizado por cuatro caballos que tiran de sus miembros hasta despedazarlo (v.v. 3964-72).

No terminan aquí los trabajos de Carlos. Se ha vencido a sí mismo, ha lavado su pecado, pero ha de sufrir aún larga expiación. La estrofa final del poema, tan denostada por algunos como escasamente épica e indigna del heroísmo guerrero, es, a juicio nuestro, de un realismo sin par y de belleza sobrecogedora, que descubre a un Carlos profundamente humano, abrumado, agotado. Puede que traicione el espíritu épico, pero la exclamación «¡Dios, cuán penosa es mi vida!» (v. 4000) es más que un rechazo de la guerra y una postura antiheroica, es terrible agonía y soledad ante la imposibilidad de escapar a las órdenes de su destino. Aquí, sí, puede verse en él al Cristo de la Pasión, tal como desea G. Moignet. Al igual que Sísifo, condenado a una tarea sin fin, el Carlos de los últimos versos ilustra lo precario y absurdo de la condición humana: tan pronto acaba, debe reemprender la tarea. «El emperador ir allí no quería» (v. 3999), advierte el juglar, pero su oposición no le sirve de nada: le están negados el descanso y la libre elección. Obedece al mandato divino, pero, hombre al fin y al cabo, acongojado y rabioso de impotencia.

«Llora de los sus ojos, mesa su blanca barba».

B) *El hijo*

El hijo, sin cuya presencia es imposible el mito familiar, constituye el elemento esencial del triángulo. Por su causa puede surgir la inestabilidad de la pareja, que, en el mejor de los casos, debe encontrar un nuevo equilibrio: es el tercero en discordia. Es un ser indefenso, sin edad ni experiencia y, por lo mismo, sin cesar amenazado. Su corta edad, su natural debilidad, la ignorancia de los medios defensivos y su situación de extremada dependencia hacen que sea poco capaz de decidir, de actuar, de enfrentarse y afirmarse al estilo de los adultos. Posee, en cambio, en grado superlativo la facultad de percibir el más mínimo desplazamiento del afecto, de detectar en una actitud o gesto ajenos lo que pueda haber de amistoso u hostil hacia él. Puede o no analizar y enjuiciar conscientemente, pero obra en consonancia con el principio de «conmigo o contra mí», que rige todo su comportamiento y las creaciones de su portentosa fantasía.

¿En quién está el origen de ese sentimiento? ¿Es real la hostilidad del padre contra el hijo, o sólo un producto de la imaginación desbordada y del temor del pequeño? El mito cuenta que Edipo, antes de nacer, amenzaba ya a su padre: tal fue el vaticinio del oráculo. El padre, en consecuencia, lo envía recién nacido a la muerte, de la que lo salva la conmiseración del verdugo. A su vez, el hijo asesina al padre, andando el tiempo, y así se cumple la profecía. El psicoanálisis, sin embargo, rara vez analiza los sentimientos de los padres por los hijos, centrándose en los de éstos hacia sus progenitores. No le falta razón al psicoanálisis al obrar así, en el sentido de que el pequeño héroe es el creador del mito o novela familiar, si bien es muy cierto que la realidad cotidiana muestra también cuán a menudo es mutua la aversión y puede llevar al enfrentamiento abierto, al asesinato. Organizaciones familiares en que los hijos, adultos ya, se ven reducidos a la

condición de asalariados de un patriarca apegado al patrimonio son foco de frecuentes conflictos de este orden. El mundo rural tradicional, por no hablar de los innumerables litigios dinásticos entre príncipes y nobles, ha sido fértil en situaciones que hicieron deseable la muerte del padre para heredarle y librarse de su tutela. «Cuanto más ilimitado era el poder del padre en la antigua familia, tanto más había de considerar a su hijo y sucesor como un enemigo, y mayor habría de ser la impaciencia del hijo por alcanzar el poder a la muerte de su progenitor»⁶⁰. Las fricciones existen; que pasen o no a violento enfrentamiento depende de variados factores, tales como el orden moral del momento, los rasgos sociales y de la familia, el temperamento y conducta de las partes, el grado de tiranía, etc. La violencia sufrida, la sensación objetiva o fantaseada de verse amenazado, el deseo y la ambición desmedidos de una de las partes son motivos suficientes para desencadenar, por separado, la latente rivalidad.

Las características de la infancia arriba señaladas hacen de esta etapa de la vida un período en que las tensiones se dan con una virulencia y acritud difícilmente igualables en la vida adulta. En efecto, si, por un lado, nunca un ser necesita tanto de sus progenitores como en la niñez, nunca tampoco tendrá que realizar tantos esfuerzos para mantener a flote su identidad, para que ésta no quede subsumida y anegada en el patrón familiar. Por ello y porque el padre no debe abdicar de ejercer la autoridad y de preparar a su prole para la vida adulta, porque el padre es el educador necesario –bueno o malo, con gusto o a su pesar–, todo padre, hasta el más benévolo, es abusivo⁶¹: es el obstáculo o dique que se opone al desbordamiento. Pero, por el contrario, todo hijo en cuyo futuro esté constituirse como persona adulta y desarrollada no debe renunciar a la rebeldía. Sin padre no habría prole, pero sin la muerte del padre no habría historia. ¿No es ser padre el destino de todo hijo?

1. *Entre la admiración y el miedo*

La ambivalencia de sentimientos es mucho más tajante en la prole que en los progenitores, y es perfectamente explicable. Hay un momento en el desarrollo del individuo en que, como indicábamos al referirnos a la figura del rey, los padres son para el niño la suma de todo bien y el más alto ideal de perfección. Cuando experiencias posteriores y un conocimiento más objetivo de los padres le muestran que no hay tal, el niño, que por un lado parece renegar de sus padres, seguirá en su fantasía aferrado a la primitiva imagen ensalzada que de ellos tuvo. O, como dice S. Freud: «Todo ese esfuerzo por reemplazar al padre real con uno superior es sólo la expresión de la añoranza que el niño siente por aquel feliz tiempo pasado, cuando su padre le parecía el más noble y fuerte de los hombres, y su madre, la más amorosa y bella mujer. Del padre que ahora conoce se aparta hacia aquel en quién creyó durante los primeros años de su infancia; su fantasía no es, en el fondo, sino la expresión de su pesar por haber perdido esos días tan felices»⁶². Así que el niño percibe al padre como un ser hasta cierto punto imprevisible, que ora se comporta como fuente de bien, ora como obstáculo a eliminar o como amenaza y competidor.

60. S. Freud: *La interpretación de los sueños*, II, p. 100, Alianza Editorial, Madrid, 1969.

61. «El padre es el intruso original en la paraíso del niño con su madre, es el enemigo arquetipo, [...] todos los enemigos son símbolos (para el inconsciente) del padre» (J. Campbell: *El héroe de las mil caras*, pp. 144-5, Fondo de Cultura Económica, México, 1959).

62. «La novela familiar del neurótico», en *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, p. 49.

2. *Patrem insequitur proles*

El adagio no expresa sólo el reconocimiento de una realidad trivial, la del transcurrir del tiempo y del carácter sucesivo de las generaciones, sino que manifiesta una relación de necesidad y un valor arquetípico. El progreso se monta sobre los logros anteriores, la supervivencia de las generaciones subsiguientes se fundamenta en la conservación y aprovechamiento de un legado y en la imitación del pasado, que es experiencia. El padre es, por eso mismo, un modelo necesario para el hijo, que un día ejercerá de padre. En una sociedad conservadora este adagio es el mayor elogio que cabe hacerse de un hijo: «el que a los suyos se parece honra merece».

Pero esta expresión latina ¿no oculta al mismo tiempo el pensamiento de que «el hijo persigue al padre»? Las generaciones no sólo se suceden; entre jóvenes y adultos no sólo hay una relación de transmisión, de «tradicición» o entrega, sino de oposición⁶³, y en esa dialéctica simultánea de conservación-innovación se incardina la existencia de cada generación. Cada generación vive de lo heredado, pero, a menos de condenarse a ser una fiel y servil copia del pasado, habrá de hacer valer sus propias peculiaridades y montar sus subsistencia como generación en la innovación, en la rebeldía o eliminación más o menos amplia del pasado. «Undam superat unda»: ese es el destino de las olas y de todas las «nouvelles vagues». A escala individual sucede lo propio: el hijo no sólo debe acomodarse al modelo paterno, sino superarlo, eliminarlo. De ahí que tantos héroes sean huérfanos, o hijos de ignorado padre, o procedan posteriormente a la eliminación del progenitor. Los jóvenes entierran a los viejos.

3. *La agresividad de Roldán*

No nos ocuparemos de las relaciones que puedan considerarse positivas entre Roldán y la compleja figura que hemos identificado como al padre, porque son harto evidentes, porque es harto conocido que Roldán es el ejecutor de los deseos del emperador o, como dice el cantar, su brazo derecho. Preferimos poner de manifiesto los actos, gestos o palabras en los que el héroe se autoafirma frente o contra la autoridad del padre, a quien se esfuerza por suplantar. Carlos, Ganelón, los reyes sarracenos son figuras del padre, ya lo hemos dicho; recíprocamente, las tropas de la retaguardia, los Doce Pares y, sobre todo, Roldán son representaciones del hijo, sin perjuicio de que alguno cumpla otras funciones también.

Es bien sabido que Roldán es partidario, frente a los prudentes, de la guerra contra Marsilio:

(.....) «Ja mar crezez Marsilie!
(.....)
Li reis Marsilie i fist mult que traïte
(.....)
Faites la guer cum vos l'avez enprise,
En Sarraguce menez vostre ost banie,
Metez le sege a tute vostre vie» (196-212).

Ganelón responde insultante a su hijastro, lo acusa de loco y de andar buscando la perdición de todos:

63. ¿Hará falta recordar que *tradicición* y *traición* son originariamente una misma palabra?

(.....) «Ja mar crezez bricun,
(.....)
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!» (220-28).

Roldán ha sido el primero en intervenir en el consejo, pero Ganelón el primero en proferir insultos. ¿Por qué, si aún no hay motivo? ¿Por qué teme el padraastro que la muerte vaya a venirle de Roldán? Porque la rivalidad viene de lejos, de lo hondo, y Ganelón sospecha las razones íntimas de su hijastro. Y, en efecto, una vez ofendido, Roldán responde a requerimiento del emperador, proponiendo:

(.....) «Que vaya Ganelón, mi padraastro» (277).

Es una misión de alto riesgo: otros, antes, han muerto en su cumplimiento (v.v. 329-30). La cólera de Ganelón se desborda, y la escena que sigue es toda ella sobrecogedora:

(.....) «Insensato, ¿qué furor te domina?
Bien saben todos que yo soy tu padraastro
Y, pese a ello, has propuesto que a Marsil sea enviado» (286-8).

Ganelón no cae en que el germen de la hostilidad de Roldán está justamente en ese verso 287. Seguidamente, profiere la terrible amenaza, pero Roldán, altivo, le replica:

«Ço set hom ben, n'ai cure de manace» (293).

y, en clara acusación de cobardía contra el padraastro, de cuyas iras se mofa (v.v. 302-5), se ofrece él mismo a cumplir la embajada en su lugar (v. 295).

El primer brote de la rivalidad, el primer insulto surgen de repente en el poema, sin que sean claramente explicados. No hay motivos, en principio, para esa explosión de cólera de Ganelón en los versos 220-9: sólo la relación familiar, previa, por así decir, al cantar, puede dar cuenta de ella. El rencor estaba latente. ¿Hay malicia en Roldán al proponer al padraastro? La designación podría obedecer, en rigor, a cualidades objetivas de Ganelón, que Naimón mismo reconoce luego, pero los insultos propinados a Roldán por el padraastro nos inclinan a pensar que Roldán es irónico en sus elogios y que, al proponerlo, obra arrastrado por el resentimiento⁶⁴. Sea como sea, lo que no ofrece duda es que Ganelón se siente enviado a la muerte, temor que expresa en varias ocasiones, obsesivamente:

«En Sarraguce sai ben qu'aler m'estoet.
Hom ki la vait repairer ne s'en poet» (310-1).

64. En efecto, Roldán no ha olvidado el aciago final de Basilio y Basán (v.v. 208-9) (Vd. I. Siciliano: *Les Chansons de geste et l'épopée*, p. 354, nota 1). También a Ganelón le asalta el trágico recuerdo.

Incluso en el plano formal, por medio de un quiasmo, tiene el autor buen cuidado en oponer a Ganelón y a Roldán: el primero se deja llevar por el arrebato, luego se calma; el segundo, tras un momento de sangre fría, es presa de la indignación.

De seguido, se acuerda de su hijo Balduino y encomienda a Carlos su tutela:

«Tomadlo a cargo vuestro, no lo verán mis ojos» (316)
«Mejor es que yo muera que tanto buen caballero» (359).

Poco antes, citando una malograda embajada anterior, se quejaba en los versos 329-30:

«Jo i puis aler, mais n'i avrai guarant:
Nu l'out Basilies ne sis freres Basant».

Ganelón ve en Roldán al culpable de todo cuanto ocurre y de todos los males que puedan acontecer (v.v. 381-91), y su rencor pronto se hace extensivo a todos los Pares (v.v. 543-9, 557-62).

El enfrentamiento entre los dos no amaina al regreso del padraastro de la corte de Marsilio (v.v. 761-70). En el momento de su proceso, Ganelón argumentará que

«Rollant sis niés me coillit en haür,
Si me jugat a mort e a dulur» (3771-2).

Ganelón es firme en el sentimiento, real u obsesivo, de que la muerte ha de venirle de Roldán: si es sincero, no puede negarse que él cree estar actuando en legítima defensa.

En el consejo Roldán se manifestó partidario de destruir a Marsilio; en la batalla, le amputa la mano derecha (v. 1903). Pero no es una mano; es eufemismo o metonimia, porque sabemos que el rey de Zaragoza muere a consecuencia del tajo de Roldán (v.v. 2700-1, 2743, 2781), aunque el relato retrase su muerte hasta la derrota de Baligant (v.v. 3644-7).

La agresividad de Roldán contra el padre se expresa, pues, contra Ganelón y Marsilio, pero hace acusaciones veladas contra Carlos, como hemos señalado. Hay además, una cuestión importante que se relaciona con lo que venimos diciendo: es la oposición de Roldán y Oliveros. Poseen muchos rasgos que los hacen equiparables; otros, que los diferencian. Puede pensarse que son hermanos o dos aspectos de la misma personalidad: pasión/razón, desmesura/prudencia, ceguera/lucidez y, en términos psicoanalíticos, subconsciencia/consciencia, ego/superego, instinto/moral, oposiciones análogas en parte a las señaladas entre Ganelón y Carlos. En este sentido, Oliveros representaría el respeto del padre y su mundo, y Roldán, la pulsión individual de medirse con él, de oponérsele⁶⁵. Por eso, cuando el paladín de la marca de Bretaña, orgulloso, hace caso omiso de los consejos de su prudente camarada, en realidad está desoyendo –desafiando– la voz del padre. En el umbral de la muerte, aún surgen poderosos en Roldán brotes de su arraigado narcisismo, como cuando rememora sus hazañas del pasado, llegando a sostener que jamás se dará en Francia espada igual a la suya (v. 2311), que es tanto como decir que nadie sería capaz de equipararse a su propietario. En realidad, Roldán viene a afirmar categóricamente que Carlos es lo que es gracias sólo a esa espada y al brazo que la empuña.

4. *Los ojos y la espada de Roldán*

La leyenda y la literatura cuentan que Edipo, al conocer el alcance de sus crímenes, se mutiló los ojos, quedando sin luz hasta el final de sus días. Aunque sin pretender darle

65. Insistiremos en esta faceta de Oliveros.

más importancia de la debida, no queremos pasar por alto la notable coincidencia de este destino con el de Roldán. Dice el verso 2297:

«Ço sent Rollant la veüe ad perdue».

Ciertamente, el poema no afirma que el célebre sobrino se arranque voluntariamente los ojos. Puede, incluso, objetarse que es una expresión estereotipada del género épico⁶⁶, y es, por supuesto, natural que se pierda la vista tras tanta sangre vertida y estando la muerte tan cercana. Pero el análisis enseña que no todo lo que en un texto se califica de involuntario lo es en el contenido latente. En todo caso, no deja de sorprender esa coincidencia. En *Edipo* es un autocastigo, que el psicoanálisis interpreta como autocastración, porque así lo permiten los valores simbólicos e imaginarios del ojo⁶⁷. En el *Roldán* sólo podemos reseñar la presencia del detalle, teniendo que concluir con más cautela, al menos de momento.

Otros hechos parecen reforzar nuestra suposición. Entre los muchos significados que la imaginación simbólica ha creado en torno a la espada, está el de ser una imagen fálica⁶⁸, y, según ello, los esfuerzos de Roldán por inutilizar su espada Durandarte golpeándola contra las peñas podrían significar un segundo gesto de automutilación (v.v. 2300-54), aunque quepa interpretarlo a la inversa, esto es, como un acto de violencia, de posesión de la madre tierra⁶⁹.

El cuerno u olifante, posee una semántica parcialmente coincidente con la de la espada⁷⁰: Roldán, en los instantes que preceden a su muerte, se tumba de bruces en tierra colocando bajo su cuerpo –es su lugar natural– la espada y el olifante (v. 2359), olifante quebrado, por otro lado, como señala el verso 2295. Pero esta postura de Roldán podría tomarse aquí como gesto –otro– que simboliza el retorno, el contacto con la madre, o sea, el incesto⁷¹.

Hay un breve episodio, al que corresponde el verso recién mencionado, que es altamente significativo, a juicio nuestro, y que tiene lugar un poco antes de la escena que estamos analizando. En él se cuenta que «un sarraceno hermoso, fuerte y de gran

66. De Vivien moribundo dice la *Chançon de Willame*: «Grant fu l'anguisse, les oilz li sunt troblez» (v. 867). Del mismo personaje y en circunstancias idénticas comenta *Aliscans*: «Li oil li torblent, si commence a meller» (v. 862). En el *Roldán* mismo, Oliveros saca los ojos a Malsarón (v. 1355) y luego pierde la visión por la sangre derramada (v.v. 1991, 2011-2).

67. Dice Freud: «[...] amenaza al niño con el castigo de castrarle o el sustituto de arrancarle los ojos» (*Tótem y tabú*, p. 170). En *Essais de psychanalyse appliquée* repite: «Temer por los ojos, el miedo a volverse cielo, es un sustituto del miedo a la castración» (p. 181). En la *Interpretación de los sueños*, II, p. 278, nota 63, Freud menciona estudios de Rank, Eder, Ferenczi y Reitler sobre «sueños oculares» y comenta: «la privación violenta de este órgano simboliza, tanto en la leyenda de Edipo como en otros lugares, la castración». Vd. Max Milner: *Freud et l'interprétation de la littérature*, p. 259, SEDES, París, 1980.

68. Y no sólo porque a cada uno corresponda su vaina. Para R. Desoille (*L'Expression de l'activité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*, p. 76), la acepción fálica de la espada sería secundaria, primando la de justicia. G. Durand replica: «Toutefois, il nous semble que le symbolisme diaïrétique, bien loin d'exclure l'allusion sexuelle ne fait que la renforcer» (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 179). Esta asociación es bien conocida de Villón (*Lais*, v. 84; *Testament*, v. 1025), en quien la palabra *brant* tiene el doble sentido apuntado, más un tercero precedente de la homonimia, «excremento».

69. Estos valores de la espada no anulan en modo alguno la asociación del arma con la luz, la transcendencia, como en la escena en que Roldán se extasia en su contemplación (Vd. G. Durand: o.c., p. 179).

70. El cuerno representa «la puissance virile», según M. Bonaparte (G. Durand: o.c., p. 159). El *Dictionnaire des symboles*, de Chevalier-Gheerbrant, dice s.u. *corne* que «en argot italien le pénis s'appelle *cornu*». La copla popular canta: «A la maritere/ la ha pillado el toro/ le ha metido el asta/ hasta el chirimbolo».

71. Nadie tiene más títulos que la tierra al derecho de llamarse madre.

valentía», viendo en tierra a Roldán, intenta arrebatarle la espada. El conde, moribundo, se apercibe, agarra su olifante, «que jamás quiso perder» (v. 2287), se incorpora como puede y golpea con tal violencia al infiel que

«Amsdous les oilz del chef li ad mis fors» (2290).

El comportamiento del joven sarraceno puede representar el de Roldán o el del padre vindicativo. Esto lleva a pensar en un *heautontimoroumenos*⁷² o «el que se castiga a sí mismo», con lo cual habría que entender que, si «Roldán siente que ha perdido la vista», es porque «los ojos de la cara fuera le sacó» (se sacó). Roldán es víctima de su propio super-ego, de su doble disfrazado de joven sarraceno⁷³. El sobrino de Carlos pierde los ojos, ha intentado en vano mellar su espada, y logra dejar gravemente dañado su olifante, y así se lamenta:

«Fenduz en est mis olifans el gros,
Caiuz en est li cristals e li ors» (2295-6),

Estas dos breves escenas de la muerte de Roldán están llenas de guiños y reflejos, y dejan escuchar, a poca atención que se les preste, resonancias edípicas.

5. *Nuevos rostros*

El héroe tiene mil caras, la cara tiene mil héroes. Al comienzo del análisis advertíamos que los personajes principales del poema ejercían simultáneamente funciones distintas dentro del esquema mítico. Hemos resaltado las principales y más marcadas según nuestro particular punto de partida, pero los protagonistas son lo bastante ambiguos y polivalentes como para concluir que se hayan agotado las posibilidades de profundizar en ellos. Por otro lado, si las funciones que consideramos son tres, hay multitud de personajes para ejercerlas.

a) Aunque se haya insistido ante todo en sus rasgos negativos, Carlos los posee positivos en gran medida, y nadie discute la grandeza, profundidad angustiada y lúcida soledad del personaje, como también hemos hecho constar. Este Carlos, a quien hemos considerado como figura de la paternidad –y es uno de sus rasgos más sobresalientes en el poema– deja traslucir en los sueños sus obsesiones y temores de hijo «amenazado». En efecto, más allá del valor profético que el sueño tiene en la Antigüedad, en la Edad Media⁷⁴ y en épocas posteriores, y que hemos tomado en consideración para el análisis del poema, los sueños de Carlomagno poseen, además, un contenido latente importante que emana de su propio subconsciente. En el sueño ya visto (v.v. 717-24, 833-40) puede apreciarse en Ganelón, previa una ligera transposición, a la figura del padre amenazador,

72. Empleamos el término en su acepción etimológica, y no en la que se desprende de la comedia del mismo título, de Terencio.

73. El retrato del sarraceno es favorable (es hermoso, fuerte, de gran valentía), es osado y orgulloso, desmesurado (v. 2279): muy semejante, pues, a Roldán. Pero se embadurna de sangre, se disfraza y es infiel, lo cual puede simbolizar el miedo subconsciente del paladín cristiano. Enseguida aludiremos al gesto homicida de Oliveros contra Roldán.

Entre los muchos paralelismos del cantar, hay uno que, aunque ya señalado al final de la nota 66, importa volver a repetir aquí: de igual modo que Roldán saca los ojos al «joven sarraceno» pero es él quien pierde la vista, Oliveros hace lo propio con Malsarón y es él el que se queda ciego.

74. R. Ruiz Capellán: «El animal en el sueño medieval», en *THÉLÈME*, n.º 1, 1980, pp. 81-108.

que arrebató a Carlos *su venablo* violentamente de las manos: el gesto está cargado de significación y sugerencia. En los otros tres sueños (v.v. 725-36, 2526-54, 2555-67) Carlos –o sus sustitutos en el poema– es objeto también de violencia, de una violencia que procede de agentes diversos, preferentemente animales salvajes reales o fabulosos. Verse perseguido por animales furiosos y amenazado por cuchillos, puñales y lanzas es habitual en sueños «de los individuos que padecen angustia»⁷⁵, y Carlos la padece, con toda evidencia⁷⁶. Pero desde el punto de vista que ahora nos ocupa, esta angustia de Carlos no tendría, propiamente, que ver con el destino de Francia, de su sobrino-hijo o de sus hombres, sino con el suyo propio, escrito en los lejanos días de su infancia.

«La elaboración onírica simboliza generalmente con *animales salvajes* los instintos apasionados –del soñador o de otras personas– que infunden temor al sujeto, o sea, con un mínimo desplazamiento, las personas mismas a que dichos instintos corresponden. De ahí a la representación del temido *padre* por animales feroces, perros o caballos salvajes [...] no hay más que un paso. Pudiera decirse que los animales salvajes sirven para representar la *libido* temida por el *yo* y combatida por la represión»⁷⁷.

b) Oliveros, por ser hijo, por ser «par» y «hermano» de Roldán –o su doble y contrario–, porque muere, ocupa el lugar de las víctimas al lado de su amigo. Pero por sus virtudes y actuaciones más sobresalientes, ejerce la función de monitor prudente, de *super-yo*, siendo, por tanto, la voz del padre que advierte y amonesta: recordemos, a este respecto, la descalificación que hace de la candidatura de Roldán para la misión ante Marsilio (v.v. 255-7), sus prudentes advertencias de tocar el olifante en los momentos previos a la batalla. De su identificación con el padre es muy ilustrativo el momento en que disculpa o justifica la ausencia de Carlos de la refriega de Roncesvalles (v.v. 1173-4), y aquel otro en que observa cuán diferente habría sido el resultado, si el emperador los hubiera ayudado. Pero, comenta,

«Quant jel vos dis, cumpainz, vos ne deignastes» (1716).

Aunque deba tomarse con toda la cautela que se crea necesaria y se trate de una de las escenas más entrañables y conmovedoras del cantar –de ésas en que teme uno adentrarse, al igual que en un límpido manantial, por miedo a enturbiar la transparencia–, acaso pueda considerarse como un acto fallido ese intento «involuntario» de Oliveros –ha perdido la vista– de matar a Roldán (v.v. 1989-2006). Cuando hablemos de Alda, un poco más adelante, volverá a apreciarse en Oliveros esa función paterna que aquí, y antes ya, hemos advertido⁷⁸.

c) En Roldán no todo se opone al padre, ni mucho menos: en buena medida, no es más que su prolongación, como todo hijo respecto al padre, o «su brazo derecho»; para él conquistó Roldán todas las tierras que se mencionan en los *regrets* de Durandarte o en los versos 198-200, y Ganelón y los zaragozanos sabían perfectamente que, sólo muerto Roldán, podría doblegarse Carlos. Finalmente, tocar el olifante, desdeñarse, reconocer su culpa suponen en Roldán la aceptación sumisa del padre necesario. Su muerte y alguno

75. S. Freud: *La interpretación de los sueños*, II, p. 230.

76. Vd., por ejemplo, el v. 2548, en que el rey, que está soñando, quiere socorrer a los suyos, pero se ve impedido, paralizado, tal cual acontece en numerosas pesadillas.

77. S. Freud: *La interpretación de los sueños*, II, pp. 243-4. Vd. *Tótem y tabú*, pp. 166-7.

78. En análogo sentido se expresa A. Burger, para quien Oliveros ciego encarnaría a «la Justice aux yeux couverts d'un bandeau» (*Turolde, poète de la fidélité*, p. 143, Droz, Ginebra, 1977).

de sus gestos previos al fatal desenlace pueden también, interpretarse en igual sentido. Quizás de Roldán sólo haya muerto lo que en él había de desmesura y arrogancia, y, dando un paso más, acaso pueda aplicársele las palabras de A.K. Coomaraswamy: «Ninguna criatura puede alcanzar un más alto grado de naturaleza sin dejar de existir»⁷⁹.

d) Ganelón parece más complicado. Ha sido suficientemente analizado como concreción de las pulsiones destructivas de Carlos-padre, y, como padrastro, era el padre amenazador y temido. Pero Ganelón posee rasgos que lo hacen analizable como hijo: es vasallo de Carlos y, transmutando el esquema avuncular en patrilineal, queda convertido en su yerno o *hijo político*⁸⁰; es enviado a la muerte que supone ir a la corte de Zaragoza con el beneplácito de Carlos, quien, para mayor vergüenza de su pariente, ha rechazado previamente las candidaturas de Naimón, Roldán, Oliveros y Turpín y la de cualquiera de sus Pares (v.v. 244-73); ya al final del cantar, muere también, ajusticiado, en contra del parecer de la asamblea de los francos, de entre los cuales sólo Thierry osa erigirse en campeón de los derechos del rey. Sería, pues, hasta cierto punto, un Edipo que asume la perdición del padre y de todo lo que representa (Roldán, los Pares, el honor de Francia y de la Cristiandad: Carlos, en suma) y que considera justificada su rebeldía, como no se cansará de repetir en el proceso de Aquisgrán. Insistiremos sobre el personaje y completaremos esta bipolaridad del padrastro al ocuparnos de Berta.

En cuanto a los personajes sarracenos, bastante menos matizados, en general, a lo largo del poema, mantienen parentescos y relaciones análogos a los de los cristianos: tíos, sobrinos, padres, hijos, etc.; poseen, en algún caso, sus mismas virtudes, pero su paganismo los condena a la representación de lo obscuro, lo infernal, lo subconsciente, esto es, son dobles negativos de los personajes del campo franco.

Damos a continuación un breve esquema de lo que podría ser la pauta de un análisis, más minucioso y en profundidad, de la complejidad de los personajes:

GANELON: – como padre ~ Carlos, Marsilio, Baligant, Blancandrin⁸¹.
– como embajador ~ Carlos.
– como renegado y traidor ~ Paganos, Marsilio, etc.
– como padrastro ~ padre represor, enemigo de Roldán.
– como vasallo, rebelde y víctima ~ Roldán.
– como sobrino (de Guinemer) ~ Roldán, Marsilio, etc.

ROLDAN: – como «brazo derecho» de Carlos ~ Carlos.
– como hijastro ~ hijo, enemigo de Ganelón.
– como sobrino ~ Ganelón, Marsilio, etc.
– como vasallo, hijo, rebelde, víctima ~ Ganelón.

MARSILIO: – como padre y rey ~ Carlos, Ganelón, etc.
– como tío ~ Carlos.
– como sobrino (de Marganice) ~ Roldán, Ganelón.
– como vasallo (de Baligant) ~ Roldán, Ganelón, etc.
– como pagano ~ Blancandrin, Baligant, etc., Ganelón.

Estos caracteres podrían aún multiplicarse y hacerse extensivos a cada uno de los personajes principales del cantar. Su combinación daría una tupida red de relaciones que mostraría toda la complejidad del poema, una complejidad nada ficticia, que emana de

79. «Akimcanna: Self-Naughting», p. 6, nota 14, en *New Indian Antiquary*, vol. III, Bombay, 1940.

80. Carlos ha concedido la mano de su hermana a Ganelón como el padre entrega la hija al novio: así, la pareja suegro-yerno en un sistema se transforma en cuñado-cuñado en el otro, y viceversa.

81. Con el signo ~ queremos indicar identidad o analogía, rasgo común o equiparable, etc.

la profunda ambigüedad y riqueza de algunos de los héroes, las continuas interferencias de sus rasgos, el incesante juego de reflejos, su pertenencia a más de uno de los ángulos del triángulo. Si para ilustrar la figura del hijo se ha dado preferencia al personaje de Roldán, es porque manifiesta con más evidencia que otros en el modelo filial, pero no porque sea el único en representarlo, según se ha podido apreciar al tratar de la vertiente filial de Ganelón y Carlos.

C) *La mujer discreta*

En una versión del mito edípico más evidente que la que ofrece el cantar rolandiano, la presencia de la mujer sería determinante, y su función, esencial. Pero en el poema de Oxford, como en la mayoría de los cantares de gesta y, en particular, en los del *ciclo del rey*, la mujer tiene escasa entidad: es el ciclo del padre, y la gesta, el género de los valores masculinos; la madre está en la penumbra, si no en la total tiniebla⁸². No hay más que tres mujeres en el cantar, de las cuales una aparece sólo por alusiones: la esposa de Ganelón, hermana de Carlos, y a la que daremos el nombre de Berta por seguir una de las tradiciones y facilitar, así, su identificación; otra es Bramidonia o Bramimonda, esposa de Marsilio; la tercera es Alda, hermana de Oliveros, prometida de Roldán.

«Algunos mitos dan la impresión de que la relación amorosa con la madre hubiera sido eliminada por resultar demasiado objetable a los ojos de ciertos pueblos o durante determinados períodos históricos.

Las huellas de esta eliminación son evidentes todavía si se comparan los distintos mitos o las distintas versiones del mismo mito (...)»⁸³.

Nos remitimos de nuevo a los disfraces y eufemizaciones de la madre a las que hicimos referencias en las páginas dedicadas al *tío*: es posible que en el *Roldán* estemos ante una operación de ocultamiento similar; no obstante, la breve presencia de la mujer en el cantar impone proceder con cautela a fin de no distorsionarlo llegando a conclusiones delirantes.

1. *Berta*

Es notable que no haya un leve recuerdo para la esposa de Carlomagno. El juglar del manuscrito de Oxford silencia, igualmente, la tradición de la relación incestuosa del emperador con su hermana, de la cual dimos la confesión propia de Carlos en el texto provenzal del *Ronzasvals*. Si combinamos los datos de la versión oxoniense y los de la leyenda del incesto, pueden darse tres combinaciones triangulares:

<i>Hermana, esposa y madre</i>	<i>Tío, padrastro o padre</i>	<i>Sobrino, hijo, hijastro o yerno</i>
Berta	Carlos	Ganelón ⁸⁴
Berta	Carlos	Roldán
Berta	Ganelón	Roldán

82. En el *ciclo de Guillermo* su situación mejora (Guibourc, por ejemplo), y esto es más cierto en el *ciclo de rebeldes* (Alais, madre de Raúl, la esposa de Bernier, la de Girart de Roussillon, la de Renaud de Montauban) y, por supuesto, más aún en la novela.

83. O. Rank: o.c., p. 94. nota 75.

84. Hay que tener en cuenta simultáneamente los sistemas avuncular y filial (vd. nota 80 y el texto a que hace referencia).

La complejidad procede, en buena parte, de que Berta es a la vez hermana y amante de Carlos, esposa de Ganelón y madre de Roldán. El primer triángulo explicaría la rivalidad Carlos-Ganelón; el segundo, la rivalidad Carlos-Roldán; el tercero, la de Ganelón-Roldán. Habría, pues, en torno a Berta un conflicto edípico triplemente ejemplificado, que sigue líneas distintas, pero continuamente interferidas entre sí, de las cuales la más visible es la última.

El único personaje que hace alusiones a Berta es Ganelón, que en la segunda de ellas (v. 361) manda a su esposa lo que para él es el postrer saludo. Pero, la primera es más interesante: seguro de morir en la misión de Zaragoza, Ganelón quiere recordar a Carlos el parentesco que los une:

«En Sarraguce sai ben qu'aler m'estoet.
Hom ki la vait repairer ne s'en poet.
Ensurquetut si ai jo vostre soer
Sin ai un filz (.....) (310-3).

Pretendiendo probablemente despertar la clemencia y consideración del rey, Ganelón recuerda con ingenuidad lo que acaso sea el motivo de la animadversión regia contra él, esto es, ser el esposo de su hermana, haber tenido un hijo de ella. Si es así, se explica perfectamente no sólo que Carlos haga oídos sordos al ruego del cuñado de que cuide a su hijo Balduino, sino que, encima, le reproche su *excesivo afecto y ternura*; glacial, Carlos reitera la orden terminante, sin contemplar vínculos familiares:

(.....) «Tro avez tendre coer.
Puis quel comant, aler vus en estoet» (317-8).

La escena sugiere que Berta es el *enjeu*, y ello recordaría la rivalidad de David contra Urías, a cuya esposa Betsabé desea, y por lo cual manda el rey al marido a las primeras líneas de combate, donde muere. Pero, aunque con diferencias, el símil es aplicable también a Roldán, dejado solo en Roncesvalles. Sean Roldán o Ganelón las víctimas, Carlos siempre ocupa el ángulo del padre, salvo en el caso excepcional de sus sueños.

2. Alda

Con mayor presencia en el poema, Alda es, sin embargo, más discreta que Berta, en el sentido de que no constituye un núcleo afectivo tan poderoso como el de ésta, si bien no hay que descartar un análisis más profundo. Nos conmueve la escena patética de su muerte⁸⁵, pero nos interesa más la mención que de ella hace su hermano Oliveros en la discusión con Roldán, en el campo de batalla: el primero está furioso por la terquedad orgullosa y ciega de su camarada, y éste está, a su vez, abrumado a la vista de las graves consecuencias de sus actos. En ese momento, exclama Oliveros, lleno de coraje:

(.....) «Par ceste meie barbe,
Se puis veer ma gente sorur Alde,
Ne jerreiez ja mais entre sa brace!» (1719-21).

85. Sospechamos que tras ella se oculta algo muy hondo, en cuyo estudio tememos adentrarnos por parecernos de problemática viabilidad. Pero, en efecto, ¿qué pueden esconder, aparte su contenido literal, las promesas de Carlos a Alda que le ofrecen, en compensación por la pérdida de Roldán, «un molt esforcet eschange», esto es, casarla con su hijo Luis, heredero del trono, «superior» al paladín desaparecido? ¿Qué fibra sensible han herido en la *bele damisele* para que llegue a proferir esa hermosa expresión de extrañeza y muera en el trance? (v.v. 3714-21).

lo que, sin dejar de ser una amenaza, pronto se verá que encierra una profecía, consumada antes de lo que Oliveros pudiera sospechar. Es el lenguaje del padre al hijo incestuoso. Obsérvese que la misma relación existe entre Carlos y Ganelón respecto a Berta que entre Oliveros y Roldán respecto a Alda. De todas formas, Roldán olvida, en su respuesta, a Alda, y este detalle puede relativizar el alcance de nuestra interpretación. Acaso una fijación materna de Roldán ha reservado a Alda el secundario papel de Ofelia –¿no se parecen?– o de Iseo Manos Blancas. Aunque menos perfilado y sólo sugerido, estamos, por consiguiente, ante otro trío: Alda-Oliveros-Roldán.

3. *Bramimonda*

Es la más activa y nombrada de las tres mujeres. Recibe afectuosamente a Ganelón y le entrega regalos para su esposa (v.v. 634-41), llora a Marsilio, herido de muerte (v.v. 2576-7, 2595-6, etc.), maldice a los dioses de su religión. En sus palabras y comportamiento se aprecia alguna ambigüedad, compagina la estima por su esposo con una admiración por Carlos que va más allá de lo que el marido desearía:

«Li emperere od la barbe flurie
Vasselage ad e mult grant estultie;
S'il ad bataille, il ne s'en fuirat mie» (2605-7).

Poco más adelante, se muestra más preocupada por su inseguro porvenir que por el marido moribundo:

«Que devendrai, duluruse, caitive?» (2722),

y, enseguida, reitera sus elogios a Carlos en tono aún más ferviente ante los embajadores de Baligant:

«Li emperere est ber e cumbatant;
Meilz voel murir que ja fuiet de camp;
Suz ciel n'ad rei qu'il prist a un enfant.
Carles ne creint nuls hom ki seit vivant» (2737-40).

No sólo es un elogio de Carlos, sino un menosprecio de su esposo el rey y de Baligant. Molesto Marsilio por tanto entusiasmo, le corta la palabra: «¡Dejad ya eso!» (v. 2741), y, como queriendo recuperar su protagonismo y hacer ver que aún no ha muerto, indica a los mensajeros:

(.....) «Seignurs, parlez a mei» (2742).

Si no fuera por lo serio de la situación, creería uno estar ante una de esas escenas conyugales que tanto se prodigarán en el *fabliau* y en la *farsa*.

Cuando aniquiladas las tropas de Baligant, entra el emperador en Zaragoza, la reina sarracena le hace entrega de la fortaleza:

«Fiers est li reis a la barbe canue,
E Bramidonie les turs li ad rendues:
Les dis sunt grandes, les cinquante menues» (3654-6).

Es muy vieja, además de evidente, la identidad imaginaria de la ciudadela o fortaleza y de la mujer: Zaragoza es Bramimonda. En este sentido, la entrega de la ciudadela a Carlos puede simbolizar la entrega que la reina pagana le hace de sí, y el verso 3.653,

«Par poëstet icele noit i jurent»,

podría leerse en clave erótica. Otras expresiones del juglar pueden contener también un sentido doble, como cuando se afirma que

«Ço voelt li reis par amur cunvertisset» (3674),
«(...) n'ad talent que li facet se bien nun» (3681).

El bautismo, sin perder ninguna de sus características religiosas, podría acaso interpretarse, en el caso que nos ocupa, como una recuperación, rescate o con-versión y regreso de la mujer al padre, a Carlos. Porque, ¿qué fue de Bramimonda después de su bautismo en Aquisgrán? Habría bastado al juglar cantar un solo verso más en la estrofa CCLXXXIX para anunciarnos el retorno de la reina de España a su tierra, pero prefirió dejarnos en suspenso. En todo caso, insinuación de un último triángulo: Bramimonda-Carlos-Marsilio.

La mujer –ya se ha dicho– puede estar ausente o escasamente representada, puede ocultarse bajo disfraces o expresarse por medio de sustitutos: la calidad fortificada –como el jardín o el *fons signatus* bíblico–, Zaragoza, es uno de ellos, tras el cual hemos adivinado el rostro de Bramimonda. Pero la rivalidad padre-hijo puede aparecer en los relatos planteada en otros términos: existe, por ejemplo, una profunda relación simbólica entre la posesión de la madre y la posesión de la tierra natal y el acceso al trono⁸⁶, que en *Edipo* se dan simultáneamente. No habría que destacar, en la interpretación del *Roldán*, una rivalidad por el poder⁸⁷.

D) *La inversión*

Si Roldán ha muerto, tiene derecho a matar al padre. En el relato de *Edipo* y otros muchos, el hijo es, o se cree, amenazado de muerte por el padre, y es precisamente esta amenaza, objetiva o imaginaria, la que justifica la réplica del hijo, matando al padre. Procede, pues, operar una inversión de los resultados del cantar y ver justamente lo contrario: la muerte del padre a manos del hijo. El hijo atribuye sus propios instintos destructivos a su padre, quedando así justificados sus deseos y actos como casos de legítima defensa. Terminaremos con una cita relativa al fenómeno de la *proyección*:

«El hecho de que esa rebelión infantil contra el padre sea aparentemente provocada (...) por la conducta hostil del padre, se debe a una inversión de la relación, que conocemos en psicología con el nombre de proyección (...). El motor propulsor de esa proyección de la actitud del héroe hacia su padre no es

86. M. Delcourt: *Oedipe ou la légende du conquérant*, Droz, 1944. Vd. también nuestra nota 71.

Del cuerpo de la mujer como territorio a invadir y poseer, Marguerite Duras describe al *hermano mayor* respecto a su hermana como un joven «en proie à la passion saoulante d'occuper le territoire adorable du corps de l'enfant (hermana), des corps des moins forts» (*L'Amant*, p. 78).

87. Vd. nota 43.

otro que el deseo de justificarse, proveniente de la perturbadora comprensión de esos sentimientos contra el padre»⁸⁸.

Llegados al final, tenemos reparo en concluir que el *Cantar de Roldán* contenga una versión del mito edípico. En el supuesto de que realmente lo contuviera, el miedo es «libre» y, en nuestro caso, podría tener su origen en una cierta pusilanimidad que nos impide formular conclusiones tajantes, o en impericia para evidenciar la existencia del mito en el poema. Con todo, esperamos haber logrado que se admita la posibilidad de leer «edípicamente» ciertos parentescos y relaciones, ciertos pasajes, conductas y omisiones del poema. Para compensar la timidez de este final, haremos una sugerencia audaz: aún en el caso de que las páginas que preceden sólo hayan sido un devaneo, más inútil cuanto más prolijo, acaso pueda ser cierto, entonces, que Edipo está presente en el *Roldán*, porque, leyendo esta gesta, a alguien le vino el recuerdo de aquel ciego rey de Tebas.

COROLARIO

Los resultados de este estudio –si se excluye la operación final de la proyección– pueden dejarse interpretar, desde el punto de vista histórico y sociológico, como expresión de la monarquía francesa de fines del siglo XI, encarnada aquí en la figura del emperador, de suprimir o domesticar a la nobleza, de hacer de los Pares un cuerpo más sumiso. Así, cobraría otra dimensión la pasividad inicial de Carlos, cuyos intereses se ven favorecidos por los intestinos odios y enfrentamientos de sus vasallos, que los llevan a la mutua destrucción: el rey se niega a participar en una contienda decidida por Roldán y Ganelón. Cuando se decida a hacer la guerra, será su propia guerra, la que él mismo haya elegido, y, para ello, nombrará previamente a *otros* Doce Pares que, menos díscolos, ocupen las vacantes de los muertos, de Roldán y Oliveros, en particular. Ya señalamos antes el curioso detalle de que en la batalla contra Baligant sólo muera, de los dos, Guinemán, el sucesor de Roldán, el desmesurado: ¿quiere dar a entender que es llegada la hora de la sustitución de lo irreflexivo y particular por la moderación y el interés general bajo el cetro respetado del monarca? La renovación explicitada en el cantar, entendido como variante del mito del *eterno retorno*, apunta en el mismo sentido.

La intencionalidad del cantar –una de ellas– parece ir dirigida a demostrar las ventajas de una monarquía fuerte, y a demostrarlo por el escarmiento; es como si se pretendiera hacer decir a Carlos: «Sin mí, el caos. A descalabros como el de Roncesvalles es a lo que os exponéis situándoos al margen de mi autoridad y dejándoos llevar del orgullo y del interés privados. Y la prueba está en que, conmigo al frente, hemos vencido no sólo a las tropas de Marsilio, sino al mayor soberano del mundo infiel».

De hecho, como es bien sabido, una de las líneas de permanente enfrentamiento –soterrada o abiertamente, según la circunstancia– en la Edad Media, y aun bastante después, es la que separa y opone a realeza y nobleza, enfrentamiento prolongado y fecundo en altibajos y vicisitudes para cada bando, que se salda finalmente (?) con el advenimiento de la monarquía absoluta. Una nobleza domesticada, fundada en la *loialté* y la *feulté* entre señor y vasallos: eso era, más o menos, el feudalismo «sobre el papel». En la práctica, muchos vasallos fueron considerablemente más poderosos que sus soberanos y actuaban como auténticos monarcas. Tal es la situación, justamente, contra la que combate la monarquía y, creemos, el cantar rolandiano.

88. O. Rank: *El mito del nacimiento del héroe*, pp. 94 y 95.

