

# CUERPOS EN GUERRA: LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN *LA CHANSON DE ROLAND*

Facundo Nieto

Universidad Nacional de General Sarmiento

El manuscrito que lleva el número 23 en el fondo Digby de la Biblioteca Bodleyana de Oxford –más conocido como “el manuscrito de Oxford”– contiene la versión de *La Chanson de Roland* que conocemos como la más antigua y fidedigna, probablemente transcrita en el siglo XI o XII por un monje normando llamado Turolodus. Llamativamente, de manera casi contemporánea, hacia el 1100, otro monje normando redactaba una serie de tratados en los que desarrollaba algunas ideas de carácter político y teológico acerca del cuerpo “geminado” del rey, que probablemente Turolodus o bien conociera, o bien hubiera compartido.

En efecto, en su obra *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, el historiador alemán Ernst Kantorowicz estudia los orígenes de la teoría político-filosófica del cuerpo del rey como naturaleza doble desarrollada por los juristas de la Inglaterra de los Tudor, según la cual el cuerpo del monarca es un “cuerpo geminado”. Los *Informes* de Edmund Plowden, jurista del colegio de abogados londinense de Middle Temple en la Inglaterra isabelina (citado por Kantorowicz), reproducen un fallo en relación con una cesión de territorios del ducado de Lancaster realizado por Eduardo VI durante su minoría de edad; un páñaje de ese fallo sostiene que

...el Rey tiene en sí dos Cuerpos, (...) un Cuerpo natural, y un Cuerpo político. Su cuerpo natural (considerado en sí mismo) es un Cuerpo mortal y está sujeto a todas las Dolencias que provienen de la Naturaleza y el Azar, a las Debilidades propias de la Infancia o la Vejez, y todas aquellas Flaquezas a las que están expuestos los Cuerpos naturales de los otros hombres. Pero su cuerpo político es un Cuerpo invisible e intangible, formado por la Política y el Gobierno, y constituido para Dirigir al Pueblo y para la Administración del bien común, y en este Cuerpo no cabe ni la Infancia ni la Vejez ni

---

ningún otro Defecto ni Flaqueza natural a los que el Cuerpo natural está sujeto... (Kantorowicz, 1985 [1957], pp. 19-20)

Kantorowicz rastrea la tradición de esta “ficción mística” o “ficción fisiológica abstracta” de Los Dos Cuerpos del Rey (tal es el modo en que las denomina) hacia atrás en el tiempo, antes de los juristas Tudor, y se encuentra entonces con los tratados políticos y teológicos del autor anónimo normando en los que aparece el concepto de “persona mixta” del obispo y del rey. Ejemplos claros de esa concepción dual de los cuerpos son el caso de Odón de Bayeux, quien pasó cinco años (1082-1087) entre rejas como conde y todas sus posesiones en Inglaterra se reintegraron como patrimonio de la Corona, pero a quien durante todo ese tiempo no se le retiró su puesto como obispo de Bayeux; o el caso, mencionado también por Kantorowicz, de un obispo francés que aseguraba guardar el celibato más estricto como obispo mientras que como barón estaba legalmente casado.

En este marco, es posible pensar la representación del cuerpo del rey en la literatura épica medieval, en particular en *La Chanson de Roland*, desde las ideas del anónimo normando y de los juristas Tudor, como un *cuerpo geminado*, es decir, como un cuerpo de naturaleza doble: por una parte, un cuerpo natural, mortal y semejante al de otros hombres y, por otro lado, un cuerpo intangible, divino y místico. Así, la literatura épica puede pensarse como uno de los géneros privilegiados para la puesta en escena de los cuerpos. En efecto, en tanto el núcleo de la materia épica reside en la narración de hazañas militares, los cuerpos de los combatientes en el momento de la lucha ocupan el primer plano de la narración y exhiben sus destrezas físicas como actualmente ocurre en un espectáculo deportivo televisado. Quizás allí residiera gran parte del interés popular por la materia épica: precisamente en la contemplación de habilidades que sólo cuerpos excepcionales podían poner en práctica, aun destruyéndose y despedazándose. Y quizás haya residido parte del interés popular por el género también en la contemplación del despedazamiento de los cuerpos, en la escucha atenta de los detalles que el juglar exponía acerca del modo en que los combatientes perdían la vida. Dice Tuoldus:

Los franceses combaten con vigor y coraje. Cortan puños, costados, espaldas, desgarran las ropas hasta la carne viva y chorrea la sangre en claros hilos sobre la hierba verde;<sup>a</sup>

Maravillosa y grande es la batalla [...]. ¡Hubieseis visto tanto dolor, tantos hombres muertos, heridos, ensangrentados! (CXXVI, p. 81); ¡Cuán bello habría sido ver a Rolando y a Oliveros asestar tajantes mandobles con sus espadas! (CXXVII, p. 82).

En la literatura épica hay una estetización de la muerte, un interés explícito en encontrar belleza en la descripción detallada de miembros que se desprenden de los cuerpos o, para decirlo en términos de Hauser, “un gusto juglaresco más popular y tendente hacia lo picante” (Hauser, [1994] 1951, p. 211). Se trata, además, del placer de *contar* muertes (*contar*, en los dos sentidos: narrar pero también sacar cuentas): De los doce pares, diez hallaron la muerte; ya sólo quedan vivos dos (CII, p. 67). En un punto, la narración de las muertes durante las batallas se vuelve previsible: el juglar no economiza en detalles, pero sí en estructuras retóricas cuando, de las veintitrés luchas cuerpo a cuerpo, decide utilizar el mismo esquema narrativo:

- a) el combatiente siempre rompe el escudo del adversario,
- b) le destroza la cota,
- c) le hunde en el cuerpo la lanza,
- d) empuja la lanza sacudiéndola en (y atravesando) las carnes del enemigo y
- e) finalmente, con el asta derriba a su contrincante.

Esta es, básicamente, la secuencia narrativa que sigue el relato de cada uno de los veintitrés enfrentamientos cuerpo a cuerpo de *La Chanson de Roland*: desde el primero, el que da comienzo a la primera batalla (Roland versus Aelrot, sobrino de Marsil) hasta el último (Carlomagno versus Baligán). A esta secuencia de núcleos constantes, en algunos casos, el juglar añade leves modificaciones o agregados: una mayor precisión en el lugar del cuerpo en que se clava la lanza –“le hace saltar los dos ojos y se le derraman los sesos hasta los pies” (CVI, p. 69), por ejemplo– o alguna breve diatriba final del triunfador a su enemigo ya muerto. Pero más allá de las cuestiones de detalle, las muertes son todas iguales porque, en definitiva, se está hablando de la muerte de cualquier caballero en combate con una finalidad estética. De ahí que, así como no existen diferencias esenciales entre las vidas de cristianos y sarracenos<sup>b</sup>, no existan diferencias significativas tampoco entre las muertes de unos y otros: todos –franceses y enemigos– forman parte de una clase común: son héroes de la caballería o, mejor aún, cuerpos de caballeros en combate. Es cierto que, formando parte de un colectivo que los excede, los enemigos son portadores de cuerpos tan exóticos como sus lugares de procedencia:

...el número de caballeros es asombroso: el menor escuadrón cuenta con cincuenta mil. Forman el primero los de Butrinto, y el segundo los de Misnia, de grandes cabezas; les crecen en el espinazo, a lo largo de la espalda, cerdas como tienen los puercos (CCXXXII, p. 145);

---

Organizan después otros diez escuadrones de combate. Está compuesto el primero de feos cananeos [...] y el décimo los de Occián la Desierta: componen una turba que jamás sirvió a Dios. Nunca oiréis hablar de peores felones. Tienen la piel tan dura como el hierro, y por eso no necesitan loriga ni yelmo (CCXXXIII, p. 145-146).

Pero en el momento del combate cuerpo a cuerpo, las diferencias –aun aquellas tan significativas como las colas de cerdos de los combatientes de Misnia– desaparecen por completo: la belleza del enfrentamiento que desemboca inexorablemente en el despedazamiento de los cuerpos elimina cualquier distinción étnica. La única diferencia se da, precisamente, en relación con el cuerpo del rey.

Carlomagno tiene, por momentos, un cuerpo natural, es decir, un cuerpo expuesto a los efectos del dolor y de la vejez. Esto es lo que pueden observar en él sus enemigos: tiene doscientos años –dicen– y es viejo, ha llevado su cuerpo por muchas tierras, ha recibido tajos y golpes penetrantes de lanzas, ya debe de estar cansado de guerrear y chochea. Dice Ganelón al mismo Carlos:

Sois ya viejo, vuestras sienes están blancas y floridas, por vuestras palabras parecéis un niño (CXXXIV, p. 86).

También tiene un cuerpo natural, humano, cuando se ve sobrepasado por las pasiones: ante la muerte de Roldán, “con ambas manos se arranca los cabellos de la cabeza” (CCVIII, p. 132). Pero es posible ver una descripción más detallada y, si se quiere, más naturalista del cuerpo de Carlos en el momento en que se enfrenta con el emir Baligán:

El emir es de gran vigor. Hierde a Carlomagno sobre su yelmo de acero oscuro, lo quiebra sobre su cabeza y lo hiende. La hoja penetra hasta la cabellera y corta un palmo entero de carne, o más; el hueso queda al descubierto. Carlos se tambalea y por poco cae a tierra (CCLXI, p. 161).

Este es el punto de naturalismo más extremo al que llega el texto en la representación del cuerpo de Carlomagno, y allí se detiene. Cuando el hueso de un rey queda al descubierto, el texto ha tocado un límite político y teológico, porque se está hablando de un cuerpo geminado. En efecto, una vez rozado ese extremo en la representación del cuerpo del rey, sólo queda la posibilidad de recordar su geminación; la divinidad impide que se avance en esa dirección:

Carlos se tambalea y por poco cae a tierra. Pero Dios no quiere que sea muerto ni vencido. San Gabriel retorna hacia él... (CCLXI, p. 161).

Esto no ocurre con el resto de los personajes. Por el contrario, Turolde no ha escatimado detalles en las descripciones de caducidad física: el rey Marsil pierde la mano derecha, "por los oídos se le derraman los sesos" a Rolando (CLXVIII, p. 106) y en cuanto al mismo arzobispo, Rolando "ve derramarse por el suelo sus entrañas, fuera del cuerpo, y gotear sus sesos por la frente" (CLXVII, p. 106). El cuerpo natural de los otros personajes aparece representado sin mayores reparos en cuanto a su deterioro, producto de los enfrentamientos armados; menos reparos aún se muestran en relación con el cuerpo de Ganelón, cuerpo sobre el que cae toda la fuerza de la justicia poética a través del verdadero espectáculo patibulario que castiga la traición y la muerte de Roldán:

Se traen cuatro corceles, y a ellos se atan los pies y manos de Ganelón. Los caballos son veloces y briosos. Ante ellos, cuatro sargentos los azuzan hacia un arroyo que atraviesa el campo. Ganelón ha llegado a su perdición. Todos sus nervios se distienden, todos los miembros de su cuerpo se desgarran; sobre la hierba verde se derrama clara su sangre (CCLXXXIX, p. 176).

La diferencia en Carlomagno reside en su naturaleza doble. A lo largo de la Edad Media, señala Kantorowicz, "el gobernante cristiano se convirtió en el *Christomimetes*—literalmente, el "actor" o "personificador" de Cristo—que representaba en la escena terrena la imagen viviente del Dios con dos naturalezas" (Kantorowicz, p. 57). Y dice el anónimo normando:

Debemos [...] reconocer [en el rey] una persona geminada, una proveniente de la naturaleza geminada, y otra de la gracia... Una por la cual, en virtud de la naturaleza, se asemejaba a los otros hombres; y otra por la cual, en virtud de la eminencia de [su] deificación y por el poder de sacramento [de la consagración], superaba a todos los demás. En lo que concierne a una de las personalidades, era, por naturaleza, un hombre individual; en lo que concierne a su otra personalidad, era, por la gracia, un Christus, esto es, un Dios-hombre (citado por Kantorowicz, *ibid.*, p. 57).

En efecto, salvo en las situaciones mencionadas más arriba, en las que se observa la representación de su cuerpo individual y natural, Carlomagno es un *Christomimetes*, un actor que personifica a Cristo. Su cuerpo es

---

hermoso, se dice, y su barba y sienes blancas refuerzan, no la vejez que ven sus enemigos, sino el “porte altivo” que subraya el narrador. Portador de un halo que lo distingue del resto de los seres humanos, “no hay necesidad de señalarlo al que lo busque” (VIII, p. 15). Sus movimientos son pausados, *rallentados* y cuidadosos: cuando se muestra triste o pensativo, todo lo que hace su cuerpo consiste en alisar su barba y retorcer su mostacho, inclinar la cabeza y mantenerse erguido. De ahí que se diga de él:

Su cuerpo es noble, gallarda y airosa su apostura. Tiene el rostro claro y sereno (CCXXVI, p. 141);  
...es un barón de elevada estatura, cuya prestancia es propia de un paladín; tiene la barba blanca como flor de abril (CCLIII, p. 157).

Pero el momento en que la mimesis de Cristo se observa de manera más clara se produce en la escena en que literalmente Carlomagno bendice a Ganelón antes de su partida hacia la entrevista con los sarracenos:

—Señor —prosigue Ganelón—, dadme vuestra venia para partir. Ya que debo marchar, nada ha de retardarme.  
Y responde el rey:  
—¡Id en nombre de Jesús y con mi venia!  
Lo absuelve con su mano diestra y traza sobre él el signo de la cruz (XXVI, p. 25).

Carlomagno tiene el poder de bendecir porque, para decirlo en los términos del anónimo normando, “el poder del rey es el poder de Dios”. Y así como bendice, también se prosterna, como Cristo ante Dios, para recibir la bendición antes de la batalla:

El emperador baja de su caballo. Sobre la hierba se prosterna, la faz contra la tierra. Vuévela luego hacia el sol naciente e invoca a Dios de todo corazón:

—¡Padre Verdadero! Defiéndeme en este día, Tú que salvaste a Jonás del vientre [cuerpo (*cors*)] de la ballena, Tú que perdonaste al rey de Nínive y libraste a Daniel del horrible suplicio en la fosa de los leones, Tú que protegiste a los tres niños en el horno ardiente. ¡Válgame tu amor en este día! ¡Si te place, concédeme por tu gracia que pueda vengar a mi sobrino Rolando!  
Terminada su oración, yérguese Carlos y traza sobre su frente el signo que fortalece (CCXXVI, p. 140).

En síntesis, el rey en *La Chanson de Roland* está dotado de un rasgo

de excepcionalidad: es portador de un cuerpo geminado. Síntesis de lo natural y de lo trascendente, la naturaleza divina le permite al rey escapar de las formas de la muerte y del deterioro físico al que están expuestos los otros personajes. En cuanto el cuerpo geminado del monarca se halla en peligro, en cuanto una espada amenaza con ir más allá de un hueso que ha quedado al descubierto, entonces se hace necesaria la aparición de un ser celestial que detiene la destrucción física. Es por eso que el rey escapa a la belleza grotesca que sí caracteriza al resto de los cuerpos en el poema, que sí sufren los avatares de las batallas y cuyas cicatrices se exhiben de manera impúdica. El cuerpo del monarca responde más bien al modo en que se representa la figura del sabio en la literatura clásica y religiosa: muchos años de edad, larga barba blanca, movimientos *rallentados*. Probablemente la épica medieval sea el último testimonio en que el cuerpo del rey se mantenga apartado de la caducidad que regula el comportamiento de los otros cuerpos: a medida que el realismo grotesco avanza, los reyes van a caer tan estrepitosamente como les ocurre ya en las representaciones populares durante las festividades del carnaval en la baja Edad Media.

---

## Notas

- a Anónimo, *La canción de Rolando*, Buenos Aires, Hachette, [1956] 1970, traducción al castellano de Enriqueta Muñiz realizada sobre el texto “Publicado según el manuscrito de Oxford y vertido [al francés moderno] por Joseph Bédier”, p. 81. En adelante, al final de cada cita, se indica entre paréntesis el número de *laisse* y página correspondiente a esta edición.
- b Dice Erich Auerbach: “...la vida del caballero pagano, si exceptuamos la diferencia en la invocación de Dios, apenas si es distinta de la del cristiano. Muy a menudo se representa a aquéllos, en parte fantástica y simbólicamente, como depravados y terribles, y, sin embargo, son también caballeros, y la estructura social parece ser la misma en ellos que en los cristianos”. En *Mimesis*, México, FCE, [1942] 1996.

## Fuentes bibliográficas

### ANÓNIMO

*La canción de Rolando*, Buenos Aires, Hachette, [1956] 1970, traducción al castellano de Enriqueta Muñiz realizada sobre el texto “Publicado según el manuscrito de Oxford y vertido [al francés moderno] por Joseph Bédier”.

### AUERBACH, Erich

*Mimesis*, México, FCE, [1942] 1996.

### HAUSER, Arnold

*Historia social de la literatura y del arte (I)*, Colombia, Labor, [1951] 1994.

### KANTOROWICZ, Ernst

*Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985 [1957].

## Fuentes electrónicas

### ANÓNIMO

*La Chanson de Roland*, en *Biblioteca Augustana*: [http://www.fh-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/11siecle/Roland/rol\\_ch00.html](http://www.fh-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/11siecle/Roland/rol_ch00.html)