

LA INTERSECCIÓN DE GÉNEROS EN EL PROCESO DIVULGATIVO DEL CANTAR DE GESTA *TARDÍO*¹

Antonia Martínez Pérez

Universidad de Murcia*

Resumen: En la interconexión de géneros presente en gran parte de los cantares de gesta tardíos, podríamos destacar un objetivo un tanto «divulgador», en el sentido de utilización de registros conocidos y popularizados que propiciaban una mayor difusión de la obra que los asumía, tal y como mostramos en este estudio, centrado de forma especial en el cantar de *Parise la Duchesse*.

Palabras clave: épica, novela, relato folclórico, cantar de gesta tardío, relato femenino-sentimental, interferencia de géneros, conexión intertextual.

Resumée: Dans l'interconnexion des genres, évidente dans la plupart des chansons de geste tardives, on pourrait mettre en relief un objectif divulgateur, en ce sens de l'utilisation des registres connus et popularisés qui rapportaient une diffusion plus large à l'œuvre qui les assumait, de tel sorte que on le montre dans cet étude sur *Parise la Duchesse*.

Mots clefs: épique, roman, récit folklorique, chanson de geste tardive, récit féminin-sentimental, interférence des genres, interconnexion intertextuelle.

En la historiografía literaria la interconexión genérica ha mostrado la necesidad de valorar desde ángulos diferentes las delimitaciones de géneros y especialmente sus vinculaciones, a tenor de los resultados que después se obtienen. En este proceso de intersección genérica las conclusiones evidentemente se diversifican, atendiendo a los parámetros previos establecidos.

* **Dirección para correspondencia:** Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe, Facultad de Letras, C/ Santo Cristo, nº 1, 30001-Murcia. E-mail: antonmar@um.es.

¹ Este trabajo está integrado en el desarrollo de un Proyecto de Investigación, «La Interconexión Genérica en la Tradición Narrativa» (FFI2008-03188/FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y los Fondos FEDER.

En este sentido la vinculación general de narrativa y lírica ha sido profusamente analizada, pero no ocurre así en cuanto a otros grandes «géneros», como el épico o el dramático. Respecto a los primeros, Poirion ponía de manifiesto un acercamiento entre el *roman* y la poesía lírica², y en los últimos años han aumentado notoriamente los trabajos que abordan la interrelación narratividad / lirismo, desde la oposición más general *relato / no-relato*, o de las inserciones líricas concretas en obras narrativas o la «narratividad» de textos poéticos; así como el carácter y alcance de su integración, a qué nivel se producen y su funcionalidad³. Los resultados han sido hasta cierto punto transformadores de una nueva concepción de género en algunos casos, como la que propone F. Carmona en su *roman* lírico medieval⁴, con el traspaso al espacio caballeresco y a la escritura del *roman* del sistema de valores y la estructuración formal sobre la que se funda la lírica occitana, con lo que se obtiene una «narrativa lírica» peculiar, que no sólo armoniza ambos registros sino que ofrece un *roman* nuevo en su concepción y función social, con unos fines distintos y un contexto de público diferente⁵. Entre ellos, podríamos destacar un objetivo un tanto «divulgador», en el sentido de utilización de registros conocidos y popularizados que propiciaban una mayor difusión de la obra que los asumía.

Este mismo proceso, evidentemente con sus connotaciones peculiares, es también efectivo a otros niveles de género, especialmente entre el épico y el novelesco, y que, sin embargo, no ha sido tenido en cuenta desde esta perspectiva concreta, la de la profunda transformación que la interconexión de género efectúa en el texto en aras de una mayor divulgación o difusión. Este hecho es constatable de forma notoria en lo que se ha denominado cantares de gesta tardíos, cuyos rasgos tipológicos ya se consideran un tanto diluidos o «degradados», justamente en proporción al aumento de los elementos novelescos cada vez más en boga, conduciendo a la hipótesis general de una desintegración de la epopeya en su estructuración modélica⁶. Como ocurre en la obra objeto de nuestro análisis, *Parise la Duchesse*, que hasta

2 *Le Poète et le Prince*, Paris, PUF, 1965, pp. 170, 239 y ss.

3 Vid. entre otros, A. Deyermond «Lyric Traditions in Non-Lyrical Genres», *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies*, 1975, pp. 39-52; A. Limentani, «Enchâssement narratif de textes lyriques: les cas du roman de «Flamenc», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 1978, vol. 16:2, pp. 343-352; P. Zhumthor, «Les narrativités latentes dans le discours lyrique médiéval», *The nature of medieval narrative*, Kentucky, French forum Pub., 1980, pp. 39-55; P. Catedra, «El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV», *Journal of Hispanic Research*, 1993-94, pp. 323-54; F. Mora-Lebrun, «Marie de France héritière de la lyrique des troubadours: l'exemple du *Chaitivel*», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 1986, vol. 24:2, pp. 9-30.

4 Vid. F. Carmona, *El Roman lírico medieval*, Murcia, PPU, 1988.

5 Los grupos textuales en este sentido han sido abundantes especialmente en el contexto medieval francés, y más recientemente se han presentado algunos ejemplos respecto a los textos castellanos. En el primero, *Guillaume de Dole* parece ser pionero en la introducción de inserciones líricas en los textos narrativos, constituyéndose este hecho en un recurso literario común tras su introducción en el *Roman de la Rose*. A partir de ahí habrá un largo etcétera con el *Roman de la Violette*, *Cleomadés*, *Méliacin*, el *Chatelain de Coucy*, la *Chatelaine de Saint Giles*, los *Tournois de Chauvenci*; el *Jeu de Robin et Marion*, el *Lai d'Aristote*, la *Poire*, *Renard le Nouvel*, por atenernos tan sólo al s. XIII en la larga enumeración de títulos que ofrece D.L. Buffum, *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers par Gerbert de Montreuil*, Paris, 1928, p. LXXXIII, n. 1. El equivalente en los *romans* castellanos del «entramado de la narratividad», como señala Pedro Catedra, lo encontraríamos en el *Libro de Alexandre*, el *Caballero Zifar* y la *Historia Troyana polimétrica*, op. cit., pp. 323-54.

6 Vid. C. Cazanave, (Ed.). *L'épique médiévale et le mélange des genres*, Franche-Comté, PUFC, 2005; y Cl. Roussel, «Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives», *Les Chansons de Geste. Actes du XVI Congrès International de la Société Rencesvals, pour l'étude des Épopées Romanes*, Granada, 2005, págs. 64-85.

cierto punto ha sido considerada una obra épica menor, al margen de sus no grandes aciertos literarios, especialmente por la encrucijada de conexiones genéricas que se han volcado sobre ella y que, en líneas generales, vienen a coincidir con las asignadas a las canciones de gesta llamadas tardías, en cuya premisa de caracterización tipológica estaría la mezcla intrínseca de su carácter épico, novelesco y aventurero, tal y como aparecen determinadas en los últimos trabajos al respecto⁷. Y como aquéllas, *Parise* ha sufrido el ataque purista de quienes vieron en estas canciones de gesta, ante una ausencia de los rasgos tipológicos puros del género épico y una pretendida contaminación de elementos ajenos o exteriores, una degradación del mismo. Recordemos entre otras muchas opiniones la de J. Ch. Payen, «le XIV siècle sera désastreux pour la pauvre chanson de geste abâtardie en roman de chevalerie»⁸; y desde esta consideración lógicamente obras como *Parise* soportarían una cierta postergación. Sin embargo, estaríamos ante una consideración sesgada, y un análisis general de la obra, y el papel desarrollado por su carácter «divulgador», puede arrojar otras consideraciones sobre el mismo, especialmente si, liberados de consideraciones puristas, partimos de la evolución de un género, intrínseca al hecho literario, y no de una degradación desastrosa del mismo. De hecho, *Parise* ha sufrido un fuerte cambio en su consideración de género, e incluso hasta estos momentos su determinación como tal ha experimentado numerosas fluctuaciones. Su trayectoria desde la primera edición de Martonne en 1832 así lo muestra. Este autor, más interesado por la primera publicación de estos textos medievales, que el denomina de forma generalizada «poèmes chevaleresques» (xvij), que por la determinación genérica, hablará de sus rasgos como los comunes a «toutes les chansons de geste rédigées au douzième siècle» (xij), con una ambigüedad, que presupone al menos una despreocupación por la exactitud de género. Y la intitula *Li Romans de Parise la Duchesse*, dentro del epígrafe de los «Romans des Douze Pairs de France»⁹.

En los tomos de Bédier sobre *Les Légendes épiques*, quedaría encuadrada, aunque no lo hace este autor directamente, en «La geste de Blaye et la geste de Saint-Gilles»¹⁰, en la que sí se integra, como su sucesora, *Tristan de Nanteuil*, aquí mencionada. La preocupación, según Bédier, que se da en estos cantares por complacer a estas grandes familias feudales¹¹ a las que están dedicados, dirigen estas obras hacia el plano un tanto familiar, que, como veremos más adelante, las insertan en un círculo más afectivo (novelesco) que bélico (épico). Y Martín de Riquer, en *Los cantares de gesta franceses*¹², avanza en este sentido al subrayar para su agrupación dos rasgos no eminentemente épicos, el de su carácter familiar y novelesco, encuadrándolas en el apartado sobre los **Cantares sobre temas diversos**. Queda incluida *Parise* en el subapartado de *Los cantares de la gesta de Nanteuil*, caracterizados por ser «completamente novelescos...»; y en *Parise* continúan «las rencillas y luchas de esta familia contra la de Ganelón», que tendrían a su vez una prolongación en el de *Tristan de Nanteuil*¹³.

7 Ibid.

8 *Le Moyen Âge*. T.I: *Des origines à 1300*, Paris, Arthaud, 1970, p. 135.

9 *Li romans de Parise la Duchesse*. (*Romans des douze Pairs de France*, IV), Paris, Techener, 1836, (reimpresión Genève, Slatkine Reprints, 1969), p. IV.

10 *Les Légendes Épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste* (3ª ed.), Paris, Champion, 1966, T. III, pp. 176-177.

11 Op. cit., p. 178.

12 Madrid, E. Gredos, 1952, pp. 323 y ss.

13 Op. cit, pp. 327-328.

Pero un paso importante en la caracterización genérica de la obra, por su carácter un tanto «transgresor», se dio en el intento de desconexión de la épica y su acercamiento al *roman d'aventures*. Procedente de la denominación de Wallensköld, W. Kibler consolidaba el concepto de *Chansons d'aventures*¹⁴, que ejemplificaba justamente con *Parise la Duchesse*, en una nueva consideración de género o subgénero épico con estos cantares en los que se planteaba un auténtico problema genérico al aumentar en tal cantidad los elementos novelescos que del poema épico no quedaría más que el armazón¹⁵ y, por lo tanto, estarían desvinculados de los cantares épicos por antonomasia (*La Chanson de Roland, Gormont et Isembart*, o *Chanson de Guillaume*), o los que mantienen el cuadro épico a pesar de los elementos novelescos (como *la Prise d'Orange* o *le Charroi de Nîmes*). Se considera que se sigue conservando, efectivamente, el cuadro épico estructural con su presentación oral, aunque cada vez más debilitado, junto a la pronta entrada de elementos diferenciadores, especialmente en la temática, con la introducción del protagonismo femenino, sus penas y sufrimientos y la consideración de que, más que las luchas ancestrales entre el linaje de los buenos y malos, se da una sucesión de aventuras de Parise y Hugo hasta el encuentro final con Raymond, en una trama cada vez más novelesca.

Puntos en los que se ha seguido incidiendo en los estudios posteriores, como el más exhaustivo en este sentido, el de la edición de M. Plouzeau¹⁶. En estos trabajos se muestra el mantenimiento de la *laisse* épica en versos alejandrinos, aunque tan deteriorada en su enorme alargamiento que va perdiendo su «lirismo» en pro de una mayor narratividad, de acuerdo con la fórmula de Rychner¹⁷. Alargamiento del que da cifras Kibler, señalando que en *Parise* con una longitud de 3107 versos, tan sólo se dan 20 *laises*, con una media de 155 versos, superior incluso a la que suelen presentar estos cantares épicos tardíos¹⁸, en esta extensión quedaría diluida la unidad temática de la *laisse* para convertirse en puramente narrativa. En esta misma ejemplificación señala el autor la asonancia en /e/ de 2705 versos en el total de 3107; con lo que el cambio es mínimo, sólo efectuado en momentos clave para ponerlos de relieve como la *laisse* X, que contiene una súplica apasionada de la heroína, expulsada de su país y a punto de dar a luz a su hijo Hugo (vv. 803-822).

En la trama evidentemente es donde se manifiestan más contundentemente estas diferencias, por la enorme entrada de elementos heterogéneos esencialmente ajenos a la tradición épica y más vinculados con la tradición folclórica, novelesca, etc. De manera que no partimos de un núcleo central épico, en que las luchas entre el linaje de los «buenos y malos» estructura la acción, sino que las peripecias de una mujer embarazada falsamente acusada y, repudiada por su esposo, es echada de sus tierras, y a la que además le es arrebatado su hijo recién nacido, que finalmente será el que descubra a los traidores y restituya la unión

14 «La Chanson d'aventures», *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXème Congrès International de la Société Rencesvals pour des Epopées Romanes*, Padua-Venecia, 1982, T. II, pp. 509-515.

15 Op. cit., p. 510.

16 *Parise la Duchesse*, Aix-en-Provence, Sénéfiace, CUERMA, 1986, 2 vols. Todos los textos citados de la obra están tomados de esta edición.

17 J. Rychner, J. *La Chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, pp. 68-125.

18 Op. cit., p. 512.

familiar, tal entramado ha dado evidentemente lugar a las más diversas catalogaciones y no precisamente épicas.

Tanto la mujer falsamente acusada, como el niño robado que finalmente recupera su procedencia ilustre y se casa con la hija del rey, tenían una clara procedencia folclórica puesta de relieve por los analistas. Centrado en una versión femenino-maternal, el núcleo temático está vinculado a dos cuentos, el de la *Esposa Calumniada* (motivo K2110.1)¹⁹, y finalmente vindicada; y el del héroe, *niño expuesto* (S142)²⁰, que supera la prueba de elevada cuna, y finalmente es restablecido en su posición y se casa con la hija del rey. Núcleo que queda completado con una serie de motivos secundarios, tanto folclóricos como literarios extensamente analizados por M. Plouzeau, que además ha subrayado su presencia y conexiones con otros cantares de gesta tardíos próximos a la obra²¹, y con otras obras literarias francesas principalmente. Pero en este punto cabría subrayar la intencionalidad y el carácter extremadamente divulgativo de este núcleo temático y el uso extremadamente profuso que se hace de él en los cantares de gesta tardíos, como veremos más adelante.

Tal diversidad de aventuras y peripecias es la que había propiciado este concepto de *cantar de aventuras*, que últimamente ha sido bastante cuestionado, especialmente en la consideración que presupone de géneros impuros, cuando se produce una interconexión de elementos novelescos o no estrictamente épicos. En este sentido es notoria la oposición de F. Suard, quien en un artículo con un título altamente evocador «Impure, en su début même, la chanson de geste...»²², en el que sostiene justamente la «contaminación» genérica incluso en los tres primeros cantares de gesta por antonomasia considerados como «puros», *Chanson de Roland*, *Chanson de Guillaume*, *Gormont e Insebart*. Pone de manifiesto cómo, entre otros muchos rasgos, el de los vínculos de parentesco, imprescindible en el cantar de aventuras puesto que no se puede disociar de este tema, forman parte de los primeros poemas épicos como en la *Chanson de Roland*, en *Guillaume*, etc.²³. E incluso cómo a nivel temático, motivos del cuento popular forman parte de los cantares épicos por antonomasia, exceptuando apenas la *Chanson de Roland*²⁴. Recurre para su ejemplificación a *Gormont e Isebart*, en el que en la vida del segundo, obligado al exilio y puesto al servicio de un príncipe extranjero, se cruza la estructura narrativa de muchos relatos de infancias procedentes del relato folclórico²⁵. Por lo tanto, muchos motivos del cuento popular, que tendrán un desarrollo inusitado en los cantares de gesta tardíos objeto de nuestro análisis, están ya presentes en los textos épicos más antiguos²⁶.

En estos cantares tardíos podemos, en efecto, evidenciar tal profusión de elementos procedentes de la temática familiar, que, sin que se soslaye totalmente el concepto de *cantar de aventuras*, sí se ha ido dirigiendo la caracterización de una gran parte de éstos, así como

19 Aarne y Thompson, *Los Tipos del cuento folclórico. Una clasificación*, (trad. de F. Peñalosa), Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995, p. 145.

20 Ibid.

21 Op. cit., pp. 125-159.

22 Cazanave, op. cit., pp. 27-46.

23 Op. cit., pp. 35-36.

24 Op. cit., p. 38.

25 Op. cit., p. 39.

26 Op. cit., p. 45.

el de *Parise*, hacia un acercamiento a la «novela familiar» en el sentido que le dan Freud y Marthe Robert al término, con los reiterados motivos de las madres separadas de sus hijos, de los niños robados, el niño expósito, del bastardo, etc., y en la que el héroe, normalmente hijo en posición familiar desafortunada, tiene que superarse a sí mismo para llegar un reconocimiento social y en este sentido conectaría con la temática épica del enfrentamiento bélico del hijo para recuperar un patrimonio ilícitamente arrebatado. El conflicto que desencadena la acción afecta, pues, directamente a un núcleo familiar estrecho, fuera de la ampliación primitiva del linaje, del mismo modo que la resolución del mismo es llevada a cabo por ésta o un miembro directo, que finalmente consigue su unificación. No faltan en *Parise* elementos en este sentido, en los primeros versos se anuncia la traición que afectará a Raymond y Parise y a su hijo Hugo. El asesinato se efectúa sobre el cuñado de Parise, y al mismo tiempo su hijo será robado. Ya la misma sustitución del Héroe-Sobrino tradicional por el Héroe-Hijo, van estrechando la vinculación familiar y subrayando el conflicto en el núcleo de la misma. Si además, como sucedió con el *roman* de aventuras, nos atenemos a las consideraciones señaladas por M. Robert sobre la novela familiar, la obra quedaría impregnada por una superación personal del héroe en su necesidad irresistible de elevarse, que, según esta autora, tiene precisamente sus precedentes en estos «*feuilletons* épiques ou populaires»²⁷.

Este punto es fundamental para nuestro análisis, puesto que nos pone en el camino del carácter divulgador que va adquiriendo el cantar de gesta tardío a base de recoger los distintos motivos divulgativos provenientes de los textos más diversos. Y la conexión temática que adquiere la obra con uno de los motivos literarios más comunes. En este sentido es interesante señalar cómo E. Real, aprovechando el concepto de *chanson d'aventures*, pero dirigiéndolo hacia un tipo de entramado familiar, integra a *Parise* en el capítulo sobre la esposa calumniada y los de la familia separada, junto a *Berte aus grans pies*, *La reine Sebile*, *Doon de la Roche*, y *Doon de Mayence*²⁸, poniendo de relieve su conexión con una problemática familiar y su resolución²⁹. Y si generalizamos la temática con el de la *Esposa perseguida*, estaríamos vinculados a los cantares tardíos que multiplican su trama de aventuras, como *Florence de Rome* (1228-1231) y *La Belle Hélène de Constantinople*. En el análisis que efectúa Cl. Rousset sobre las variantes épicas del tema de la esposa falsamente acusada Berthe, Florence y Hélène, pone de relieve la permanencia del modelo épico y su capacidad de adaptabilidad a otras formas nuevas, desarrollando una versión «femenina» de las mismas:

«La profonde parenté relevée à divers niveaux textuels entre les trois oeuvres illustre à la fois les permanences du modèle épique médiéval et sa remarquable adaptabilité. Sans renier ses valeurs éprouvées, la chanson de geste absorbe avec aisance des apports culturels étrangers à son cadre mental primitif, témoignant ainsi avec éclat de cette tendance holistique sur laquelle (...). En se déclinant au féminin, elle déplace en partie ses enjeux, renouvelle son inspiration, mais ne se renie pas»³⁰.

27 *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 362.

28 *Épica medieval francesa*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 252.

29 «...la reunión final de una familia injustamente desposeída y separada por las maquinaciones de un traidor del linaje de Ganelón», Op. cit., p. 250.

30 «Berthe, Florence, Hélène: trois variations Épiques sur le theme de l'Épouse persecute», *Littérales*, 22-1988, p. 59.

Es cierto que en pro, diríamos, de una mayor divulgación, se amplía notoriamente el factor *femenino-sentimental* del cantar, y que las críticas más acentuadas se efectúan en esta dirección. No obstante, similar consideración debería aplicarse prácticamente a todos los cantares temáticamente afines, puesto que el núcleo central de los mismos consiste en el tratamiento ampuloso y melodramático de las desgracias que se vuelcan sobre la heroína, con una expectación increíble de injusticias y sufrimientos. Tal vez por ello, ante tanto sentimentalismo hiperbólico, Kibler anunciaba el error de poner la etiqueta de cantar de gesta a esta literatura «francamente popular»³¹. O M. Plouzeau considerara, no sólo a *Parise* sino a otras obras afines en su dimensión femenina como *Aye* o *Gaydon*, como «simples romans romanesques, mais jetés dans le moule épique»³², sin mayor interés que la sucesión de acontecimientos que relata. E incluso en el caso de *Parise* se ha subrayado su dimensión «folletinesca» y su asociación a lo que actualmente se ha calificado de «novela rosa». Esta misma autora aproxima lo aquí narrado a las historias de condes y condesas, de reyes y reinas tal y como actualmente se cuentan en revistas como *Jours de France*³³, con el mismo sentimentalismo simple. Y Marthe Robert utilizaba el término *folletin* épico³⁴; o Cl. Roussel habla de libros populares y fascículos de divulgación³⁵, etc.

Sin lugar a dudas, el autor de *Parise* es ante todo un gran «divulgador», que muestra una excelente habilidad para la innovación en pro de la *popularización* de su obra y la fácil transmisión de la misma. Y que sin ningún tipo de prejuicios, derivados de purismos literarios, recurrirá a una encrucijada de estructuras, temas, motivos, procedentes de especímenes narrativos diferentes, desde el propio cantar de gesta, el cuento folclórico, la novela de aventuras, la novela familiar, etc., para el enriquecimiento de la misma y su fácil transmisión. Mantiene el «formato épico» anunciado en los primeros versos, tratará «de l'ost Charlemaigne, le noble baron» (v.4). Sabe del arraigo literario de esta tradición, cuya aureola de dignidad, ligada a un rico pasado, a un tiempo antiguo «carolingio», transmite un halo de prestigio del que no quiere privar a su cantar. No prescinde pues de la «heroicidad viril-bélica» que la misma transmite y su obra cuenta con los entramados bélicos, combates cuerpo a cuerpo, duelos judiciales, castigo de los traidores, etc., propios del género. Pero incluso en estos episodios de tan marcado carácter épico hay que subrayar la gran habilidad del autor para la innovación en pro de una popularización de su obra y una fácil transmisión de la misma; y en este sentido es de destacar el papel concedido al alcalde y los burgueses de la ciudad de Saint-Giles. El protagonismo innovador asignado a una nueva clase social, a una «municipalidad» emergente, halagándola al hacerla intervenir directamente en los combates épicos. Su intervención no es en ningún caso anecdótica, sino que se les asigna una capacidad de decisión significativa, como el rechazo del alcalde Richer y los burgueses de Saint-Giles a ayudar al duque Raymond contra Clerebaut porque la consideran injusta, a pesar de que aquél fuese su señor (vv.2027-2053). El duque tiene que admitir que la razón está de su parte emitiendo la frase «**Li borjois ont bien droit**, por sainte charité»(v. 2050), en una perfecta conjunción

31 Op. cit., p. 515.

32 Op. cit., p. 160.

33 Op. cit., p. 161.

34 Op. cit., p. 362.

35 «Berthe...», op. cit., p. 60.

de términos épicos–feudales con el nombre de una nueva clase en ascensión, poniéndose en evidencia su perfecta adaptabilidad.

El autor ya se posiciona ante una heroína bien «arropada» en la tradición épica y literaria, partiendo, pues, de una buena perspectiva de aceptación y popularidad. *Parise la Duchesse*, hija de Garnier de Nanteuil (vv.1515-16) se sitúa dentro de una importante estirpe nobiliaria y en un linaje de abigarrada tradición épica, el del ciclo Mayence-Nanteuil. Y de manera inmediata Parise se vincula directamente con otro cantar de nombre femenino *Aye d'Avignon*, que es la esposa de Garnier de Nanteuil, y por lo tanto ambos padres de Parise³⁶. Y al mismo tiempo conecta con *Tristan de Nanteuil* que tiene que conocer bien el cantar de *Parise*, puesto que aquí aparece como la hija de Honorée de Rochebrune y de Garnier de «Valvenise», y Raymond es el bisnieto de *Aye d'Avignon* e hijo de *Tristan de Nanteuil*. El hecho de que *Aye d'Avignon* (inicios s.XIII), esté tan conexcionada, como hemos señalado, con el ciclo Mayence-Nanteuil y que cuente asimismo con un cantar con su nombre, aunque sin conexión literaria directa, posiciona todavía más a *Parise*, puesto que el ciclo no sólo tiene resonancia en en tierras francesas, sino más allá de los pirineos³⁷.

Y del mismo modo no duda en entrar en la amalgama de esposas falsamente acusadas y vindicadas en la mayoría de los casos por sus hijos, posteriormente grandes héroes, en un abigarrado intertexto literario de enorme difusión, que él también ayuda a popularizar. Pero este tema, procedente de la literatura oriental, había sido profusamente tratado en la literatura europea y en los géneros literarios más diversos. Forma parte de un un abigarrado intertexto literario, vinculado al motivo del folclore universal de la *Esposa Calumniada* señalado con anterioridad³⁸. Entre otros muchos especímenes literarios, se encuentra en los milagros marianos desde Gautier de Coinci o las cantigas de Alfonso X³⁹. En efecto, el autor se había decantado por un núcleo temático de gran calado divulgativo, frecuente en los cantares de gesta tardíos: las esposas calumniadas suelen completar la estirpe del héroe, su función normalmente está dirigida al encumbramiento heroico del protagonista, los cantares de gesta afines responden a este linaje noble: Aye, Sebile, Florence, Berthe, Hélène...⁴⁰. Porque efec-

36 Como ella misma confiesa con orgullo en el cantar:

‘..... mon pere, dan Garnier l’alósé:

‘Sire fu de Nantuel, s’ert de grant loiauté,

‘Et si soi fillë Aie, la belle ou le vis cler,

‘La dame d’Avignon, qui tant ot de bonté. (vv.1515-18).

37 Para su ampliación, vid. mi trabajo, actualmente en prensa, sobre «La heroicidad femenina en la versión sentimental de la épica: El Cantar de Parise», presentado en el XIII Congreso de la AHLM, Valladolid, septiembre 2009.

38 Vid. supra, n. 18 y 19.

39 En éstos, en una versión más de carácter religioso-milagroso contaríamos con el de emperatrices, que nos hacen remitir a *Les Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci, con el título «De l’empeeris qui garda sa chasteé contre mout de temptations» (Ed. de V. Frederic Koenig, Genève, Droz, 1966, T. III, pp. 309-459); y que aparece igualmente en la las Cantigas de Santa María, la nº 5 «Esta é como Santa Maria ajudou a Emperadriz de Roma a sofre-las grandes coitas per que passou.» (Ed. de W. Mettmann, Madrid, Clásicos Castalia, 1986, T.I, pp. 66-72).

40 *Aye d'Avignon* (inicios siglo XIII), *Parise la Duchesse* (segundo cuarto del siglo XIII), *Reine Sebile* (finales o principios siglo XIII), *Florence de Rome* (1228 y 1231), *Berte aus grans pies* (Adenet le roi (1274-1278), la *Belle Hélène de Constantinople* (mediados siglo XIV).

tivamente, aunque el tema tiene precedentes en la literatura universal de todos los tiempos, la épica francesa lo desarrolla de forma específica, traspasándolo en ocasiones de manera incluso directa a través de traducciones a la literatura hispánica (Ysonberta, Florencia, la santa Emperatriz, Sevilla)⁴¹ y a otras literaturas europeas⁴².

Pero a través del cantar de *Parise* se pone de manifiesto todo un proceso divulgador en un extendido camino de «feminización» y «divulgación» desde los cantares de gesta hasta la novela caballerescas y la narrativa posterior. En él hasta la brevedad empleada remite a una intención de aligerar y simplificar las largas tiradas épicas, y de exponer con esquematismo y simplicidad una historia dotada de unos ingredientes novelescos enormemente sugestivos, para que llegara con rapidez y eficacia a un público que se verá atraído por un tema ampliamente extendido y de gran atractivo popular. El cantar constituye un pilar básico en este proceso, al presentar una transición entre el entramado épico, y a la vez ampliar lo que considero su dimensión «divulgativa», o si se quiere «folletinesca», que, como hemos puesto de relieve, es finalmente el camino que se siguió desde la épica a la literatura caballerescas, en las que las aventuras amorosas del héroe se despliegan a la par de las bélicas. Su autor indica de manera justificativa que se propone hablar «de l'ost Charlemaigne, le nobile baron» (v.4), pero en la especificación seguida sitúa a Parise, casada con el duque Raymond, sus desgracias y aventuras, como protagonistas de la acción:

Huimais porrez oïr del riche dux Raimont,
Qui fu dus de San Gile et fu mout gentilz hom.
.....
Li dus prist une fâmmie qui Parise avoit non;
Il n'ot si belle fame deci qu'am pré Noiron;
Fille fu duc Garnier, le nobile baron.
Dex lor dona .i. fil qu'an apella Hugon,
Qui soffri tante poine, onques tant n'en ot on,
Com vos porrés hoïr es vers de la chançon. (vv. 5-6; 9-14).

La trama, pues, a pesar de estas referencias a Carlomagno, o las consabidas fórmulas y ripios épicos; y las *laisses* en versos alejandrinos –aunque modificadas como hemos analizado anteriormente–, responde a una nueva configuración narrativa, en la que confluyen al mismo tiempo interconexiones genéricas de lo épico, de lo novelesco y de la narrativa tradicional, produciéndose una profunda modificación. La profusión de «Tante poine» nos remite directamente a las continuas desgracias y peripecias de Parise, calumniada y expulsada de sus tierras, como hemos visto, y a punto de dar a luz un niño que le sería inmediatamente robado, adoptado por el rey de Hungría, y quien finalmente sería el que lograría, tras un emotivo reencuentro, la recuperación de su madre, la unión familiar. Las «hazañas» de una mujer

41 *El cavallero del Çisne* (1295); *Otas de Roma* (1er cuarto siglo XIV); *Una santa Emperatriz* (1er cuarto siglo XIV); *Carlos Maines* (1er cuarto siglo XIV). Estas tres últimas prácticamente traducciones de las obras francesas. Vid. J. M. Viña Liste. *Textos medievales de caballerías*, Madrid Cátedra, 1993, págs. 244; 264 y 278.

42 Vid. «La heroicidad femenina...», op. cit.

determinan por tanto la obra, en las dos facetas más relevantes, como mujer y como madre. Si como esposa será calumniada y expulsada, como madre recibirá la recompensa de ser salvada por su propio hijo. La suma a esta trama del hijo robado, proporciona más elementos de intriga «sentimental» a la misma. El cantar de gesta, pues, se hace enormemente divulgativo, si se quiere atípico hasta en su longitud. Toda una serie de temas y motivos del entramado novelesco y folclórico van dotando a la obra de este emotivo carácter femenino-sentimental, que va a ejercer sin lugar a dudas una gran atracción popular, como la acusación infame de Parise, la estrategia de las manzanas envenenadas, sus súplicas de perdón y de debilidad femenina. Asimismo, el alumbramiento de Parise en el bosque, el robo de su hijo, su entrada como nodriza del hijo del duque de Colonia, que remiten a la versión novelesca o femenina de la obra y continua en las aventuras paralelas de su hijo Hugo, educado cortésmente por el rey de Hungría, y superando una serie de pruebas que lo rediman de su estigma de niño expósito, hecho que provoca su huída y encuentro emotivo con su madre. Y finalmente la pesadez bélica, procedente de los combates, queda contrarrestada por los apoteósicos finales felices de la obra, de dichosos casamientos, Raymond y Parise otra vez, Hugo con la hija del rey de Hungría, reencuentros emotivos, la reunificación afectiva y familiar, y la recompensa del reino de Hungría para Hugo y para mayor felicidad el poema dice que también heredará la tierra de su padre, Vauvenice. No se ha privado el autor en dejar suelto ninguno de los sucesos finales que muestran la perfecta armonía y felicidad con la que concluye el relato.

De manera que el modelo de «proezas» responde a una versión femenino-sentimental de la misma, al quedar las hazañas bélico-viriles reservadas a los protagonistas masculinos. En ningún momento se pueden emprender actuaciones activas, como en ocasiones nos encontraremos más tarde en la literatura cabaleresca. Tampoco la descripción detallada de la belleza femenina, los procesos amorosos, los monólogos reflexivos, etc., propios del *roman courtois* tendrán cabida aquí. Se aplica el precepto de la narrativa oral-tradicional de la simplicidad⁴³. Aun así, es evidente que en estos versos se tiende a enfatizar los efectos dramáticos que de alguna manera ya estaban presentes en los milagros de corte mariano. Se produce todo un reclamo para conseguir una participación emotiva en la identificación de los receptores con la protagonista, proceso que se corresponde en cierta manera con la tendencia hacia la «novelización» del texto, y por lo tanto hacia su entramado femenino-sentimental. Ya el sentimentalismo maternal-filial, desarrollado más adelante en el imprevisto encuentro madre-hijo, estará presente desde el inicio de la obra como elemento de coacción ante la súplica de Parise por su vida. Antes y después del Juicio de Dios, aludirá a su embarazo como elemento coercitivo para su punición, puesto que si ella muere, el hijo primogénito del duque también. Se intensifica, pues, el efecto dramático al enviar a la muerte a una mujer embarazada de siete meses (v. 177), que alcanza su imagen más compasiva cuando se describe la apreciación, a través de su indumentaria, de los movimientos del niño en el vientre materno, porque tal movimiento nos evoca directamente la muerte del mismo:

43 Vid. Olrik, A., *Principles for oral narrative Research*, por Wolf, K. y J. Jensen, J., Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1992.

An pure sa chemise est li suens cors remés.
Qui donc veïst l'anfant par son ventre trambler,
Dont elle estoit accincte bien a .vii. mois pazez, (vv. 647-649).

La misma intensificación de sentimientos se produce en torno a la afectividad conyugal. Raymond en un tono un tanto «shakesperiano» se atormenta con la duda sobre la muerte de su hermano, efectuando un dramático interrogatorio a su esposa sobre la suerte del mismo, con la mortificación interior de Parise que ha escondido su cuerpo:

'Dame, por Deu, Bevon si ne veïstes mie?
Et elle li respont: "Nenil certes, beau sire;
.....
Le cors ann ont porté a la maitre abaïe.
Come li dus le voit, an pou n'enrage d'ire;
Paumez chaï a terre, ne se puet tenir mie.
Quant il se redreça, a aute voiz s'escrie:
'Haï! quant mal i fustes, frans chevaliers nobiles!
.....
'Qui mon frere m'a mort mes amis n'ere mie.
'Ja nen iert si auz hom, se je l'ai en baillie,
'Qu'il ne soit ars an feu n'en chaudeire bolie. (vv. 146-47; 151-55; 164-66).

A pesar de sus dudas, la temprana edad de Parise lo enternecen, apenas tiene quince años, él la bendice, e incluso, si no tuviera una responsabilidad pública, la perdonaría. Ella ha emitido un amplio *plantus* lírico en pro de su inocencia y denunciando su falsa acusación. Con afectión, se relata la preocupación que embarga a Raymond por la fatalidad de su esposa, dispuesto a hacer una ofrenda para su salvación.

Dolor, dramatismo y expectación mantenidos a lo largo de todo el *Juicio de Dios*. Ella confiesa públicamente su inocencia (vv. 657 y ss.), es una falsa acusación, en la que interviene incluso el obispo, del linaje de Milón. Todos le tienen envidia a Parise (v. 678), interviene en su defensa Guillermo de Lausana, «Beneoite soit l'oure que il fu engenrez!». El obispo es quemado en la hoguera, actuación primitiva e inmediata, en la que es ajusticiado por utilizar el secreto de confesión. Todo acontece a un ritmo vertiginoso. Narración fluida y rápida. Raymond le transmite su perdón a Parise, no la condenará a muerte, pero deberá exiliarse de sus tierras inmediatamente. Sin embargo, Parise, aun arriesgando su vida, decide despedirse del duque, en un acto de coraje y amor. No escucha las voces que se lo desaconsejan. Con sigilo consigue esquivar la guardia, el duque está agotado por el dolor y el llanto, no se percata de su presencia. Con toda devoción y ternura lo besa suavemente y lo persigna deseándole la mayor bendición. El destino los ha separado en contra de su voluntad, ambos manifiestan el mismo sufrimiento ante su irremediable separación (vv.760 y ss.).

El autor maneja, pues, con una habilidad extrema la expectación dramática y consigue identificar a su heroína con un público subyugado por sus «desgracias», y en estos episodios

de entramado familiar-sentimental es donde se le reconocen los mayores aciertos⁴⁴, no dudando en desarrollarlos remitiendo la obra hacia su «novelización». Pero al mismo tiempo *Parise* cuenta con el esquematismo y la simplicidad propios del relato tradicional⁴⁵, ya señalados. Su misma brevedad muestra una intencionalidad de «aligerar» la largas tiradas épicas, y de exponer con brevedad y sencillez una historia, dotaba de todos estos ingredientes novelescos y bélicos enormemente sugestivos, pero ante todo se nos confirma la moldeabilidad del cantar de gesta capacitado para la integración de intertextos inscritos tipológicamente en registros literarios diversos, adaptándose a esta evolución estética y al gusto de la época, y acogiendo y desarrollando estos temas nuevos en aras de una divulgación asegurada. Y en pro de ella es evidente que se sigue una organización no excesivamente intelectualizada, en ocasiones con un estilo un tanto rústico y cierta simplicidad, pero dotada de una expresión primaria e intensa de las emociones que la convierten en una lectura agradable, con una ingenuidad en la expresión de sentimientos nobles y delicados. La intensidad de los mismos le proporcionan una aceptación y transmisión rápida y penetrante con un público tal vez menos elevado que demandaba esta literatura, si se quiere espontánea o popular. En el cantar de gesta tardío, pues, en la medida en que se va debilitando la férrea ideología que lo sustentaba, al menos en sus inicios, se va introduciendo toda una serie de registros conocidos y popularizados que le van propiciando una mayor difusión, y, en pro de ella, se van insertando nuevas corrientes intertextuales cada vez más en boga, asumiéndolas con una enorme adaptabilidad para una mayor divulgación.

44 Plouzeau, op. cit., p. 160.

45 Vid. Olrik, op. cit.