

EL TRATAMIENTO HUMORÍSTICO DEL MOTIVO DE LA SARRACENA ENAMORADA EN LA ÉPICA FRANCESA DE LOS SIGLOS XII Y XIII

Elena Real Ramos
Universidad de Valencia

RESUMEN

El presente trabajo pretende estudiar el tratamiento humorístico del motivo épico de la sarracena enamorada en algunos cantares de gesta franceses de los siglos XII y XIII. A pesar de que se trata de una secuencia narrativa fuertemente estereotipada y que se repite con escasas variantes desde mediados del siglo XII, algunos poetas se complacen en deformarla jocosamente, dando variedad y originalidad a un episodio teóricamente inamovible. Mostraremos que los mecanismos utilizados para producir un efecto humorístico en el motivo son principalmente la inversión total o parcial de los roles protocolarios de la secuencia, como sucede en *Prise d'Orange*, *Fierabras* y *Huon de Bordeaux*, o bien la inclusión de figuras cómicas que se añaden al esquema original, tales como el viejo enamorado, el marido burlado o el rival despedido, que aparecen en *Anseïs de Cartage*, en *Saisnes* y en *Siège de Barbastre*.

PALABRAS CLAVE: épica francesa, motivo épico sarracena enamorada, humor.

ABSTRACT

The present work intends to study the humoristic treatment of the epic motif of the enamoured Saracen in some French epic poems of the 12th and 13th centuries. Despite being regarded as a highly stereotyped narrative sequence and almost unvaryingly repeated from the middle of the 12th century, some poets take pleasure in distorting it comically, proving variety and originality to an episode theoretically immovable or fixed. We will show that the mechanisms used to produce a humoristic effect in the motif are, mainly, the total or partial inversion of the established roles of the sequence, as it happens in *Prise d'Orange*, *Fierabras* and *Huon de Bordeaux*, or the inclusion of comical figures added to the original sketch, such as the lovesick old man, the mocked husband, or the spiteful rival, that appear in *Anseïs de Cartage*, in *Saisnes* and in *Siège de Barbastre*.

KEY WORDS: French epics, epic motif enamoured Saracen, humour.

Si exceptuamos *La Chanson de Roland*, que con su perfecto hieratismo y su tono constantemente dramático y heroico escapa a la regla, todos los demás cantares de gesta que se conservan —aproximadamente un centenar— alternan lo cómi-

co y lo dramático, utilizando elementos o secuencias jocosas que distienden la fuerza trágica de los episodios heroicos. Así, *La Chanson de Guillaume*, contemporánea o casi del *Roland*, presenta, junto a escenas claramente trágicas como la batalla de los cristianos en Aliscamps, la muerte de Vivien sobrino de Guillermo —comparable por su hondo dramatismo a la de Roldán—, o la primera derrota de Guillermo, otros episodios francamente cómicos, tales como la vergonzosa huida de los cobardes Teobaldo y Esturmi, la entrada en la batalla del pequeño Guido, sobrino de Guillermo, cuyo tamaño contrasta lúdicamente con el del caballo y las armas que maneja y, sobre todo, ya en la segunda parte, todas las escenas relacionadas con el gigante Rainouart, luchando a mazazos contra los sarracenos y dando la victoria a los cristianos gracias a su fuerza colosal. Lo mismo sucede en *Gormont et Isembart*, fechada en la misma época que *La Chanson de Guillaume*, donde, a pesar de no conservarse más que la última parte del poema —unos seiscientos versos—, se hace referencia a situaciones cómicas anteriores.

A partir de estos primeros poemas el gusto por lo cómico y lo heroico burlesco permanece constante a lo largo de toda la producción épica, más acentuado es verdad en unos cantares que en otros, pero siempre presente, variando el ritmo y el tono del relato que va alternando escenas de fuerte dramatismo heroico con episodios más risibles, frecuentemente por su desmedida truculencia.

Vaya por delante que tomamos el término «humor» en un sentido amplio y que no pretendemos aquí entrar en sutiles distinciones terminológicas que probablemente nos llevarían a complejas disquisiciones teóricas. En el ingente y extraordinario trabajo de Philippe Ménard *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, publicado en 1969 y obligada referencia para el tema que nos ocupa¹, el crítico francés señala en el prólogo que no pretende reflexionar sobre la esencia de la risa ni la naturaleza del humor, sino analizar las distintas formas de la risa y de la sonrisa en la novela cortés: «Il s'agit d'embrasser toutes les formes du rire et du sourire, tous les aspects plaisants du roman courtois: le comique, le burlesque, la satire, la parodie, le badinage, l'ironie, l'humour. Point n'est besoin de méditer sur les causes philosophiques du rire pour percevoir dans nos textes la présence de ces réalités et en étudier l'expression»². Siguiendo el ejemplo de Ménard, considera-

¹ Philippe MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Ginebra, Droz, 1969. En este trabajo de minuciosa recopilación y análisis, que abarca cien años de literatura —1150-1250—, Ménard estudia exhaustivamente la producción narrativa cortés de toda esta época, deteniéndose en los temas, motivos y lenguaje capaces de provocar efectos cómicos. Viene precedido este amplio estudio por un capítulo previo centrado en la producción épica medieval del siglo XII. En este recorrido, forzosamente rápido, por la comicidad en los cantares de gesta de este periodo, Ménard insiste sobre todo, como es lógico, en los efectos lúdicos y burlescos asociados a la temática bélica, pero también dedica ocho páginas al humor relacionado con la mujer y el amor (pp. 86-94). Nuestro estudio pretende completar y matizar el de Ménard, circunscribiéndose únicamente al motivo de la sarracena enamorada, analizando las distintas modalidades de su tratamiento humorístico en los siglos XII y XIII, y viendo el significado que tienen estas distorsiones jocosas.

² MÉNARD, *op. cit.*, p. 11

ré como tratamiento humorístico los efectos claramente cómicos y burlescos, así como las situaciones graciosas y divertidas, las parodias jocosas, las burlas sarcásticas o amables, en una palabra, todo lo que puede provocar la risa o la sonrisa del público que escuchaba los cantares de gesta.

Como es lógico, lo cómico en los poemas épicos medievales atañe principalmente al mundo de la guerra, y así sucede por lo general en los textos más antiguos. Pero muy pronto, sin embargo, desde la primera mitad del XII, los poetas van a ir incorporando nuevos temas procedentes de otros géneros, tomados principalmente de la novela de aventuras y la novela cortés, para adaptarlos al universo épico. Sin abandonar nunca la temática bélica y heroica que caracteriza y define al género —pues el tema central de los cantares sigue siendo el de los enfrentamientos de los cristianos contra los sarracenos, el del vasallo contra el rey, o el de rivalidades entre barones—, aparecen motivos secundarios que dan cierta variedad a la historia que se cuenta, amenizándola con nuevos episodios: aparecen así temas accesorios como la magia, el naufragio, el disfraz, o el amor, que no interesan tanto por sí mismos, sino que están siempre subordinados y asociados al conflicto bélico que relata el cantar: el disfraz o la magia sirven para escapar o burlar al enemigo, los naufragios y los piratas llevan a los héroes a tierras paganas de donde deben ser rescatados por los franceses, que habrán de enfrentarse con los infieles, el amor le va a permitir al héroe conquistar una ciudad musulmana y hacerse con un feudo. La aparición de estos nuevos motivos enriquece la acción, que, si bien pierde el estático y solemne hieratismo del *Roland*, gana en diversidad y variedad, evolucionando con el gusto de la época y de un público que ya no pide un tono continuamente trágico y heroico, como ha demostrado perfectamente Dominique Boutet³.

Es en esta renovación de la temática donde aparece el tema del amor a través de lo que la crítica llama el «motivo de la sarracena enamorada»⁴. Me centraré

³ D. BOUTET, *La chanson de geste*, París, PUF, 1993, p. 219: «El cantar de gesta ofrece pues, desde la primera mitad del siglo XII, y posteriormente de manera creciente, el espectáculo de una multiplicidad de tonos y de la ingestión de múltiples géneros. Frente a la imagen crítica usual de un género 'contaminado' por la influencia de otras poéticas, y que degeneraría progresivamente bajo esta influencia disolvente, conviene sustituir la imagen de un género tentacular, que se nutre con estas anexiones dinámicas: de lo contrario se corre el riesgo de no comprender por qué y cómo este organismo supuestamente delicuescente ha podido sobrevivir aún durante dos o tres siglos».

⁴ Se llama «motivo épico» a un microrrelato recurrente que se reconoce gracias a una fisonomía estable en sus líneas generales. Se trata de un cliché narrativo o de una secuencia estereotipada que se repite no de manera idéntica en los cantares de gesta, pero que conserva siempre una estabilidad que permite reconocerlo. Para el desarrollo de los temas generales del cantar de gesta el poeta épico dispone de todo un repertorio de motivos que utiliza y combina unos con otros según las circunstancias y el gusto de la época. A los motivos bélicos característicos —batalla, movilización de las tropas, armamento del caballero, enfrentamiento general de los ejércitos, combate singular, etc.— se añaden desde la primera mitad del XII nuevos motivos procedentes de otros géneros que se integran a la temática guerrera. Al ya clásico estudio del estilo formulario de los cantares de gesta realizado por Jean RYCHNER, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra,



en el tratamiento humorístico que algunos poemas de los siglos XII y XIII hacen de este motivo para mostrar cómo la comicidad en la épica francesa no estriba únicamente en rudos golpes y truculentas situaciones, sino que, en algunos casos, es capaz de matices y de distorsiones jocosas más sutiles.

El motivo de la sarracena enamorada se inscribe siempre dentro del tema general de la guerra, ofensiva o defensiva, de los cristianos franceses contra los musulmanes. Aparece en unos veinte cantares de gesta como secuencia estereotipada con muy escasas variantes: una hermosísima princesa sarracena⁵ se enamora, de oídas o de vista, de un guerrero francés. Este frecuentemente está en apuros, prisionero del rey pagano o asediado por él. La princesa ayuda al héroe a vencer a los infieles dándole armas, utilizando estrategias bélicas o la magia⁶, a cambio de que el caballero la tome por esposa, prometiendo ella convertirse al cristianismo. El héroe acepta la propuesta y consigue con la ayuda de la princesa vencer a los paganos. Tras el bautismo de la sarracena se celebran las bodas, convirtiéndose el francés en el nuevo rey de la ciudad conquistada y cristianizada⁷.

La aparición de este motivo y su recurrencia en los cantares de gesta ha llevado a los medievalistas del XIX y de la primera mitad del XX a hablar de la influencia del *roman courtois* en la epopeya. Y, en efecto, no se puede negar que con la aparición de los llamados *romans antiques* y posteriormente con la narrativa cortés el tema del amor goza de una extraordinaria popularidad entre el público. Los autores de los cantares de gesta, sensibles a la evolución del gusto, introducen en sus relatos el tema del amor a través de este motivo estereotipado pero le dan un tratamiento bélico y guerrero que lo distingue radicalmente del significado que tiene el amor en la narrativa cortés⁸.

Droz, 1955, hay que añadir el brillante trabajo de Jean-Pierre MARTIN, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation*, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1992.

⁵ En el motivo narrativo tal como lo repite el estereotipo se trata de una princesa, pero en algunos poemas aparece una reina, casada con el emir o con un rey pagano. En todos los casos el aspecto físico de estas sarracenas, rubias y de ojos claros, reproduce el ideal estético de la mujer occidental medieval, y contrasta lúdicamente con el físico de los hombres sarracenos, negros y en muchas ocasiones monstruosos.

⁶ En la épica francesa la magia está asociada al universo de los sarracenos, y muy frecuentemente al de la mujer sarracena, experta en pociones, ungüentos y plantas medicinales, capaz muy a menudo de conocer el pasado o de adivinar el porvenir.

⁷ Este esquema recurrente se encuentra, aunque con ciertas variantes que lo diversifican sin modificar el núcleo inicial, en los cantares de gesta de *Aiol*, *Anseis de Cartage*, *Aspremont*, *Doon de la Roche*, *Enfances Guillaume*, *Fierabras*, *Folque de Candie*, *Guibert d'Andrenas*, *Huon de Bordeaux*, *Mainet*, *Prise de Cordres et de Seville*, *Prise d'Orange*, *Saisnes*, *Siège de Barbastre*.

⁸ En este sentido no estamos de acuerdo con Micheline DE COMBARIEU, que considera que con la sarracena enamorada la aventura individual y amorosa es más importante que la aventura heroica y colectiva: «L'importance de leur rôle est variable; mais elles apportent toujours au sein de l'épopée des éléments plus romanesques qu'épiques; elles marquent le moment où l'aventure individuelle et amoureuse prend le pas sur l'aventure collective, politique ou religieuse» («Un personnage épique: la jeune musulmane», en *Mélanges Pierre Jonin*, Senefiance 7, CUER MA, París, Champion, 1979, p. 183).

Efectivamente, en todos los poemas las características generales del héroe épico permanecen, y el guerrero carolingio no se convierte en un caballero cortés. Mientras que el caballero de la novela, con una psicología matizada —al menos en los textos más logrados—, evoluciona y se transforma a través de las distintas aventuras y de las pruebas que tiene que superar en aras del Amor, el héroe épico es siempre igual a sí mismo y el amor ni lo transforma ni lo modifica. El amor en la épica no es un proceso sentimental sino un hecho asociado directamente con la guerra. Aquí es la dama la que se enamora del caballero, quien le declara su amor y le facilita la victoria, guerrera y política siempre, a cambio de que la tome por esposa. No hay en ningún caso, como sucede en la literatura cortés, una conquista por parte del hombre del amor de la dama a través de la superación de una serie de pruebas, sino que es la mujer la que con sus esfuerzos y su acción política y militar consigue merecer el amor —o, mejor dicho, el matrimonio— del héroe que, la mayoría de las veces, es un segundón sin feudo, y que sin la ayuda de la princesa nunca podría vencer a los enemigos ni conquistar sus tierras⁹. En realidad, y como lo señala Susan Kay, el héroe épico es en los cantares de gesta el equivalente de la damisela en apuros del *roman courtois*¹⁰.

Se ve, pues, claramente que esta secuencia estereotipada y recurrente de la princesa sarracena presenta una situación diametralmente opuesta a la de la novela cortés, y que el cantar de gesta invierte el sentido y la función del amor y de las relaciones entre el caballero y la dama. No se piense sin embargo que se trata de una inversión irónica, a través de la cual los juglares parodiarían jocosamente los esquemas del amor cortés. El motivo se inscribe dentro de la idiosincrasia del género: el héroe es un guerrero que lucha por defender la Cristiandad contra el infiel y la conquista de la sarracena va pareja a la conquista de la ciudad, mientras que el bautismo de la princesa conlleva la cristianización o la muerte de todos los infieles.

Pero, a pesar de la extraordinaria estabilidad del motivo —siempre reconocible en las distintas secuencias que lo componen—, algunos poetas van a jugar lúdicamente con el paradigma, a veces invirtiendo los roles de las figuras principales, otras añadiendo algún elemento o personaje cómicos, otras incluso presentando algún episodio recurrente de los cantares de gesta, pero dándole con sutil ironía connotaciones amorosas que dan a la secuencia un tono humorístico y original.

⁹ El tema de la conquista de un feudo en tierras paganas, habitualmente peninsulares, con el que aparece asociado el motivo de la sarracena enamorada, tiene seguramente algún fundamento histórico, y evoca la participación de numerosos franceses en la Reconquista española, especialmente durante los siglos XII y XIII. Aunque los cantares de gesta deforman totalmente la realidad, es posible, sin embargo, que esta temática recurrente de la conquista de España por héroes franceses que son segundones o no tienen feudo propio sea la transformación magnificada y fantaseada de la participación históricamente comprobada de los franceses ayudando a los reyes cristianos peninsulares en las guerras contra los musulmanes y recibiendo como recompensa bienes materiales o tierras (véase M. DEFOURNEAUX, *Les Français en Espagne aux X^e et XI^e siècles*, París, PUF, 1949).

¹⁰ Susan KAY, *The Chansons de Geste in the Age of Romance : Political Fictions*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 25-48.



Son estos casos de desviación irónica y jocosa del modelo inicial los que van a retener nuestra atención, para mostrar cómo los poetas son capaces de innovar y de variar dentro de una estructura narrativa tan estereotipada como esta.

Vaya por delante, de entrada, que el motivo tiene en sí mismo un carácter amable y divertido. Lo que más puede satisfacer al público que escucha los cantares de gesta centrados en el enfrentamiento entre cristianos y sarracenos es, naturalmente, la derrota de los enemigos. El que esta se produzca gracias al arrojo y a la audacia de una apasionada sarracena, que por amor no duda en renegar de su religión y en traicionar a los suyos, es una situación que no carece de comicidad y en la mayoría de los casos los poetas se detienen, divertidos, en la sensual desenvoltura de estas jóvenes que no sienten ninguna vergüenza en declarar su amor al guerrero. En una sociedad en la que se le pide a la mujer recato y discreción, la audacia de la sarracena enamorada no deja de ser divertida. Y divertidos son también, al menos para el público medieval, los métodos, muchas veces crueles y despiadados, que las princesas utilizan para burlar a los suyos y dar la victoria a los franceses. El ejemplo más cómico de esta audacia y fogsidad de la sarracena es el de Nubie, hija del emir de Córdoba, que aparece en *Prise de Cordres et de Seville* de finales del siglo XII: enamorada de Bertrand, sobrino de Guillermo y viéndolo en peligro, encarcelado con los demás franceses en las mazmorras reales, no duda para salvarlo en preparar un brebaje de vino y pimienta que ofrece con dulce sonrisa, y en grandes cantidades para más seguridad, a todos los sarracenos, empezando por su mismísimo padre (vv. 1.040-1.053), después de lo cual nuestra protagonista corre alegremente a liberar a Bertrand y a los demás, asegurándoles divertida que ha conseguido vencer a todos los paganos sin palos ni vergas, sino con una bebida que les ha dejado incapaces de hablar y de mover pies ni brazos:

Dont rit Nubie, s'ait anbracié Bertran:

Sire, dist elle, mués vos est li sens.

Or me suivez tost et inellement,

Mostrerai vos de la paiene gent,

Con son balit en cel palais leans,

Jes ai servis do vin et do pimant,

Ses ai batus sans fust et sans vergent;

Ne sevent dire ne tiois ne romant,

Ne piés ne bras il ne vont remuant (vv. 1.103-1.111).

[Entonces se rió Nubie al abrazar a Bertran: «Señor, dijo, vuestra situación ha cambiado. Seguidme rápidamente y os mostraré cómo están los paganos dentro del palacio; les he servido vino y pimienta, y los he golpeado sin fusta y sin verga; ya no pueden hablar ni en tudesco ni en romance, ni mover los pies ni los brazos».]

1. INVERSIONES LÚDICAS

1.1. GUILLERMO «EL AMOROSO»

Uno de los héroes más célebres de la epopeya medieval francesa, el más famoso tras Roldán y Carlomagno, es, sin duda, Guillermo Fierebrace, conde de

Orange. Las hazañas del héroe y de su linaje constituyen el llamado ciclo de Guillermo de Orange, representado por veinticuatro cantares de gesta compuestos en los siglos XII y XIII, en la mayoría de los cuales Guillermo desempeña un papel fundamental¹¹. Se le conoce en la épica, y no solamente en el ciclo que gira en torno a él, como el incansable batallador contra los sarracenos, defensor del Papa y de la Cristiandad, fiel vasallo de un rey pusilánime e injusto, valiente conquistador que gana su feudo con las armas, arrebatando las tierras a los paganos de España. Aguerrido soldado, reconocido y reconocible en los poemas por su corpulencia, la fuerza de su brazo, el caballete de la nariz y sus estruendosas carcajadas, Guillermo Fierebrace es un personaje heroico y generoso, a veces colérico y violento, pero siempre leal a su rey, a su linaje y a la defensa de la cristiandad contra el infiel.

En el primer poema que de él se conserva, *La Chanson de Guillaume*, el conde ya aparece residiendo en Orange con su esposa Guibourc, de la que brevemente se recuerda el origen pagano¹². Un poema posterior, *La Prise d'Orange*¹³, relata precisamente cómo Guillermo conquista esta rica ciudad sarracena y a su hermosa reina Orable, que se convertirá al cristianismo, tomando el nombre de Guibourc y casándose con el héroe francés. Compuesto en la segunda mitad del siglo XII, el poema utiliza el motivo claramente reconocible de la princesa sarracena, pero con variantes y distorsiones significativas que le dan un tono claramente humorístico e incluso paródico¹⁴.

Al inicio del poema, Guillermo, instalado en Nîmes tras haberla conquistado, comienza a aburrirse por la ausencia de mujeres o de hechos heroicos que pu-

¹¹ En realidad, y exceptuando aquellos cantares de gesta consagrados a su padre Ayméri de Narbonne, a su tío abuelo Girart de Vienne, y a su bisabuelo Garin de Monglane, Guillermo es el personaje principal o uno de los personajes principales en todos los demás cantares del ciclo. Él y sus hazañas constituyen el núcleo original de la leyenda que relatan el poema épico *Chanson de Guillaume* y la versión posterior de *Aliscans*, donde se encuentran ya los ingredientes esenciales a partir de los cuales se irá constituyendo el ciclo a lo largo de los siglos XII y XIII (véase Elena REAL, *Épica medieval francesa*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 175 y ss.).

¹² Es en los versos 2591-4 en donde se hace referencia al origen sarraceno de Guibourc. La crítica ha demostrado que lo que se llama la *Chanson de Guillaume* está compuesta por dos poemas yuxtapuestos y que este engarce se produce a partir del verso 1980, donde concluye la primera parte del cantar. La segunda parte, que vuelve a tomar el mismo tema y lo prolonga, es cronológicamente posterior a la primera. Es en esta donde aparece la referencia al origen pagano de Guibourc, precisión que ya debía de pertenecer a la leyenda de Guillermo, pues se vuelve a encontrar indefectiblemente en todos los textos épicos que se interesan por este héroe.

¹³ *La Prise d'Orange*, edición de Claude Régner, París, Klincksieck, 1966. Todas las referencias están tomadas de esta edición.

¹⁴ El medievalista Claude LACHET, en *La Prise d'Orange ou la Parodie Courtoise d'une épopée*, París, Champion, 1986, sostiene, en contra de la opinión de Philippe Ménard, que, al menos en algunas secuencias del poema, existe un tono paródico. En este sentido estamos de acuerdo con él, aunque no en otros puntos importantes, como es el de considerar que existe verdadero sentimiento amoroso en la pareja. El motivo de la sarracena enamorada no da lugar a este cantar ni en ningún otro a análisis de los sentimientos amorosos, como sucede en el *roman courtois*.





dieran distraerle. Llega a la ciudad un cristiano evadido de la prisión de Orange, que le describe la riqueza de la ciudad y la belleza de su reina Orable. Guillermo, trastornado por lo que oye, decide entonces conquistar a ambas. Acompañado por su sobrino y disfrazados de sarracenos, entran en Orange, pero son descubiertos y encarcelados. Gracias a Orable, que les proporciona armas y los libera a cambio de la promesa de Guillermo de hacerla su esposa, los franceses, tras múltiples peripecias, logran vencer a los sarracenos y adueñarse de la ciudad. Al bautizarse, la reina toma el nombre de Guibourc y se convierte en esposa del que desde entonces será conocido como el conde de Orange.

El tratamiento humorístico que se le da al personaje de Guillermo en este cantar es evidente: el poeta invierte irónicamente la personalidad del aguerrido barón y lo convierte en un rendido enamorado. Ya desde el inicio del poema llama la atención el ver al héroe recluso en sus dominios, abatido por el aburrimiento y quejándose de la falta de mujeres y de hechos heroicos, contrariamente a toda la tradición épica que lo presenta combatiendo incesantemente contra los sarracenos o los vasallos rebeldes y sin ningún pensamiento por la elegante compañía de damas. Aquí, en cambio, nos encontramos con un héroe melancólico y ensimismado, mirando desde la ventana las flores primaverales y oyendo el trinar de los pájaros, como si fuera una doncella, añorando lánguidamente los voluptuosos placeres que tenía en Francia. Secuencia divertida no solo porque «feminiza» a Guillermo, atribuyéndole actitudes y pensamientos típicos de las damas, sino también porque distorsiona irónicamente la leyenda de Guillermo, que el público conoce perfectamente, y en la que el conde nunca aparece solazándose en Francia sino, muy al contrario, o bien enfrentándose con el débil rey Luis o bien sometiendo por las armas a los vasallos rebeldes¹⁵:

A granz fenestres s'est alez acouter;
Il regarda contrevale le regné,
Voit l'erbe fresche et les rosiers plantez,
La mauviz ot et le melle chanter.
Lors li remembre de grant joliveté
Que il soloit en France demener (vv. 48-53).

[Fue a apoyarse a las grandes ventanas y miró todo el reino que se extendía a sus pies. Vio la hierba fresca y los rosales plantados, oyó a la gaviota y al mirlo cantando. Entonces se acuerda de los grandes placeres con los que se solazaba en Francia.]

Desde el principio de la acción el personaje ha perdido esa fogosidad bélica y vital que lo caracteriza. Pero es sobre todo a partir del momento en que oye hablar de Orange y de Orable cuando el héroe se vuelve irreconocible y francamen-

¹⁵ Así nos muestran a Guillermo los cantares de gesta *Couronnement de Louis* y *Charroi de Nîmes*, que relatan las hazañas del héroe antes de la toma de Orange.

te cómico. Enamorándose «de oídas, que no de vista», Guillermo piensa más en la conquista de la hermosa reina que en la de la ciudad y, loco de amor, como él mismo se define (v. 366), jura no volver a llevar armas, ni a tomar pan blanco, carne o vino, hasta que no haya visto la ciudad y sobre todo a la bella Orable. Una serie de tiradas muestran el progresivo embelesamiento del enamorado, cada vez más obsesionado por obtener lo antes posible el amor de la reina, sin la cual, según afirma en varias ocasiones, no le merece la pena vivir. El que fue el bravo guerrero Guillermo aparece aquí utilizando la refinada terminología de los trovadores: Orable es «la cortoise reïne», «l'amie» del caballero que le ha dado su «foi»; el amor que siente el héroe es una pasión tiránica que le hace enloquecer y olvidar sus obligaciones caballerescas:

Mes, par la foi que je doi a m'amie,
 Ne mengerai de pain fet de ferine
 Ne char salee, ne bevrain vin sor lie
 S'avrai veü com Orenges est assise;
 Et si verrai icele tor marbrine
 Et dame Orable, la cortoise roïne.
 La seue amor me destreint et justice
 Que nel porroie ne penser ne descire;
 Se ge ne l'ai, par tens perdrai la vie (vv. 284-292).

[Pero, por la lealtad que debo a mi amiga, no comeré pan hecho con harina, ni carne salada, ni beberé vino clarete hasta que haya visto cómo está situada Orange; veré esa torre de mármol, y a la dama Orable, la cortés reina. Su amor me tortura de tal manera que no lo podría ni pensar ni explicar. Si yo no la tengo, pronto perderé la vida.]

A pesar de las sagaces recomendaciones de sus sobrinos, advirtiéndole del peligro, Guillermo decide partir para Orange, ya que el amor que siente es tan fuerte que no puede ni comer, ni dormir, ni llevar armas, y ni siquiera ir a misa o entrar en una iglesia:

La seue amor m'a si fort jostisié
 Ne puis dormir par nuit ne someillier
 Ne si ne puis ne boivre ne mengier
 Ne porter armes ne monter sor destrier
 N'aler a messe ne entrer en moustier (vv. 371-375).

[Su amor me atormenta de tal manera que por la noche no puedo dormir, ni puedo beber ni comer, ni llevar armas ni montar a caballo, ni ir a misa ni entrar en una iglesia.]

La inversión irónica y cómica es evidente en toda esta primera parte del motivo, la que corresponde al enamoramiento. Aquí, contrariamente al esquema habitual, no es la sarracena la que se enamora, sino el guerrero cristiano, y con tal fuerza que pierde el apetito, abandona las armas y deja incluso de asistir a misa. La situación es tanto más divertida cuanto que se trata precisamente de Guillermo, el paladín de la Cristiandad, célebre por su arrojo y por su apetito pantagruélico, como

se ve en varios cantares a él dedicados¹⁶. El personaje, como se lo recuerda amarga y sarcásticamente su joven sobrino Guielin cuando están encarcelados en Orange, ha dejado de ser Guillaume Fierebrace para convertirse en Guillermo «el Amoroso»:

Huimés dirai, ne me chaut qui le sache,

L'en soloit dire Guillelme Fierebrace,

Or dira l'en Guillelme l'Amiable,

En ceste vile par amistie entrastes (vv. 1.561-1.564).

[A partir de ahora diré, no me importa quién lo sepa, que solían llamarte Guillermo el del Brazo Fiero; ahora te llamarán Guillermo el Amoroso, pues por amor entraste en esta ciudad.]

A lo largo de todo este episodio el sobrino no deja de burlarse irónicamente del tío, haciéndole responsable de todos los peligros que corren y comentando sarcásticamente cómo el Amor ha hecho del fiero guerrero un hombre pasivo y pusilánime¹⁷. En efecto, Guillermo pierde en Orange toda capacidad de iniciativa, gime desesperado cuando se ve encarcelado, y es el joven Guielin el que tiene que tomar las riendas de la situación.

Se invierten así lúdicamente los papeles rituales, no solo de la sarracena y el héroe, sino también de los componentes de lo que se denomina la «pareja épica», representada por dos héroes asociados pero contrapuestos, el primero encarnando la desmesura y el segundo la cordura, pareja épica que figura ejemplarmente por primera vez en la *Chanson de Roland* con los personajes de Roldán y Oliveros, pero que se repite en múltiples ocasiones en la épica francesa. En el ciclo de Guillermo, el de Orange encarna siempre la cordura frente a la ardiente y desmedida fogosidad de sus múltiples sobrinos. Pero aquí el imprudente y temerario es Guillermo y no sus jóvenes parientes, y su desmesura no es trágica ni heroica como la de Roldán y tantos otros, sino cómica y antiheroica. El amor le hace perder al héroe la *hybris* —la desmesura— y los valores que lo constituyen, y esto se plasma también de modo humorístico en el episodio del disfraz, cómico ya de por sí, pero que asociado al amor cobra mayor valor jocoso ya que, contrariamente a lo que cabría esperar, Guillermo no se propone tomar Orange por las armas como hace siempre sino que, enloquecido por el amor, pretende conquistar desarmado la ciudad enemiga, protegido únicamente por un mal disfraz.

La mayor originalidad de este cantar de gesta reside, pues, en el tratamiento paródico y burlesco que hace del motivo de la sarracena enamorada, tratado con divertidísima ironía al trocar los roles y hacer del fiero guerrero épico Guillermo

¹⁶ Ya desde la *Chanson de Guillaume* aparecen frecuentemente las escenas de comida, pero es sobre todo en el *Moniage Guillaume* donde el tema del apetito pantagruélico de Guillermo da lugar a las escenas más cómicas.

¹⁷ En repetidas ocasiones el sobrino se burla de la locura amorosa del tío, responsable de todos los conflictos con los que tienen que enfrentarse en Orange y que están a punto de costarles la vida: vv. 515-20; 910-20; 1.553-5; 1.560-4; 1.579-83.

Fierebrace el apasionado y blando Guillermo el Amoroso, lo que da lugar a toda una serie de secuencias jocosas en las que se asocian lo cómico de la situación y lo cómico del carácter del personaje. Como ya señalaba Jean Frappier y no ha dejado de repetir la crítica actual, «on ne comprend rien à ce poème si l'on en refuse l'humour»¹⁸.

1.2. SARRACENAS RECHAZADAS

En los restantes cantares de gesta que introducen, con mayor o menor extensión, el motivo estereotipado de la sarracena enamorada no se encuentra este tono constantemente jocosos y paródico que hallamos en *La Prise d'Orange*, pero no por ello los juglares dejan de introducir en el esquema algunos elementos cómicos y humorísticos que producen divertidas variaciones en el paradigma habitual. Una situación de la que algunos cantares sacan partido es la del rechazo del caballero al amor de la sarracena. En el esquema tradicional el héroe, prisionero de los enemigos, acepta el amor y la ayuda de la princesa mora a cambio de la conversión de esta y de una promesa de matrimonio. En algunas ocasiones, sin embargo, los juglares presentan al guerrero negándose a aceptar la propuesta, lo que da lugar a múltiples situaciones trágico-cómicas en las que la apasionada y empeñada princesa hace pasar al héroe —y a veces a sus acompañantes— por toda una serie de desventuras hasta que, finalmente, el resignado cristiano accede a convertirse en el prometido y futuro esposo de la sarracena.

Así sucede en la segunda parte de la acción del cantar de *Fierabras*, de finales del XII, que se sitúa en la ciudad sarracena de Aigremore, en un lugar impreciso de la España épica, donde han sido encarcelados los pares de Francia entre los que se encuentra Gui de Bourgogne. La hija del emir, la hermosísima Floripas, enamorada desde hace tiempo de Guido, baja a la mazmorra donde están los franceses y declara su amor al caballero. Pero Guido la rechaza, arguyendo que solamente tomará por esposa a la dama que le proponga Carlomagno. Floripas se enfurece, amenazando al héroe y a todos sus compañeros con los mayores castigos e incluso con la muerte si no se accede a sus deseos. Guido se resiste, pero Roldán, viendo el riesgo que corren todos ellos, consigue finalmente convencer al elegido de Floripas para que acepte su amor.

Sire, dist Floripas, cel voeil que me donnés.
Par mon cief, dist Rollans, a vostre volenté.
Venés avant, dan Gui, la mollier recevés.
Sire, ce a dit Guis, ne place a Damedé

¹⁸ Jean FRAPPIER, *Les Chansons de geste du Cycle de Guillaume d'Orange*, t. II, p. 282. Régner compara el cantar a la «chantefable» del siglo XIII *Aucassin et Nicolette*, por el tono paródico amable, que produce la risa pero sin destruir el modelo (Claude RÉGNIER, *Les Rédactions en vers de la Prise d'Orange*, p. 76).

Que j'aie mollier en trestout mon aé,
se nel me donne Karles, li fors rois couronnés.
Qant l'entent Floripas, tout ot le sanc mué,
et jure Mahomet: Se vous ne me prenés
je vous ferai tous pendre et au vent encruer!
Sire Guis, dist Rollans, faites nos volentés.
Sire, ce respont Guis, si soit com vous volés. (vv. 3.805-15)¹⁹.

[Señor, dice Floripas, quiero que me deis a ese (Guido). Por mi honor, dice Roldán, que vuestra voluntad se cumpla. Venid aquí, don Guido, y recibid a esta mujer. Señor, dice Guido, no quiera Dios que tome en toda mi vida a mujer alguna si no me la entrega Carlos, el gran rey coronado. Al oír esto, Floripas se enfurece y jura por Mahoma: ¡Si no me aceptáis haré que os ahorquen a todos y os cuelguen al viento! Señor Guido, dice Roldán, haced nuestra voluntad. Señor, dice entonces Guido, que sea como queréis.]

Otra variante de esta secuencia es la que se encuentra en el cantar de *Huon de Bordeaux*, del siglo XIII, uno de los poemas más interesantes y divertidos de la producción épica francesa por la conjunción extraordinariamente conseguida de la temática épica y bretona, y la alternancia, según los episodios, de lo dramático con lo cómico²⁰. Este larguísimo poema relata cómo Huon de Burdeos es injustamente desterrado por Carlomagno, que le impone como condición para reconciliarse con él una misión prácticamente imposible por lo peligrosa: el héroe debe ir a Babilonia —el antiguo Cairo— gobernada por el emir Gaudisse, y realizar toda una serie de hazañas extravagantes: matar al primer pagano que encuentre, dar tres besos a la hija del emir, la bella Esclarmonde, y conseguir que el rey le dé valiosísimos tesoros, así como la barba y tres de sus dientes. Tras muchas peripecias, el de Burdeos llega a Babilonia y cumple sin problemas con los dos primeros requisitos, pero al oír el tercero el emir, indignado, lo manda encarcelar.

A través del personaje de la princesa Esclarmonde volvemos a encontrar aquí el motivo de la sarracena enamorada, que el autor del poema trata con divertida ironía. En primer lugar, cuando, cumpliendo con lo que le ha sido impuesto, Huon besa por tres veces a Esclarmonde, y esta se desmaya de placer, enamorándose perdidamente del héroe. El amor aquí no nace, como sucede en el esquema estereotipado, de haber oído hablar o haber visto las hazañas y la prestancia del caballero, sino que, de manera mucho más inmediata y carnal, aparece cuando la princesa descubre la habilidad erótica del héroe. Surge entonces en Esclarmonde el deseo de desposar al caballero y hacerse cristiana a cambio de la liberación del prisionero, pero cuando la princesa le declara su amor y sus intenciones, Huon, en nombre de la virtud y de la religión, la rechaza sin miramientos. Enfurecida por tamaña humillación, la hija del emir ordena al carcelero que tenga en ayunas al cautivo. Vuelve

¹⁹ *Fierabras*, edición de A. Kroeber y G. Servois, París, Vieweg, 1860.

²⁰ *Huon de Bordeaux*, edición de P. Ruelle, Bruselas, Université Libre de Bruxelles, 1960.

tres días después y encuentra a un Huon que, abatido por el hambre, aparece mucho más dialogante y receptivo. Esta vez el cristiano promete que si puede escapar hará de ella su esposa a cambio —obsérvese— de poder comer tanto como quiera, tal como explicita el verso 5.929:

Au quart jour est Huelins desperés:
«Hé! las, dist Huens, il n'est ne pains ne blés;
Or voi ge bien je serai afamés (vv. 5.907-9).
«Vasal, dit ele, estes vous porpensés?
Vourriiés faire chou que j'ai devisé?
Se me voliés plevir et creanter
Que, se poiés de çaiens escaper
Vous m'emmerriés ou vous en vo regné,
Par Mahommet, je ne vous querroie el.
Se chou me veus otroiier et greer,
Je te donrai a mengier a plenté» (vv. 5.922-9).

[Al cuarto día Huon está desesperado: «Dios mío, dice, no hay ni pan ni trigo; ya veo que me matarán de hambre» (vv. 5.907-9). «Vasallo, dice ella, ¿lo habéis pensado bien? ¿Querréis hacer lo que os he dicho? Si quisierais jurarme que si pudieis escapar de aquí me llevaríais con vos a vuestro país, por Mahoma, yo no pediría otra cosa. Si quieres prometerme esto, te daré de comer cuanto quieras».]

La secuencia sigue, a partir de este momento, sus cauces canónicos hasta un nuevo episodio, esta vez dramático, que lo desvía y que da lugar a una nueva serie de aventuras del héroe. Pero en relación con lo cómico es esta primera parte la que nos interesa: el poeta muestra, contrariamente a la tradición de este esquema este-reotipado —y esto es lo que provoca la comicidad del episodio—, a una dama sensual, desmayándose de placer con los besos del caballero. El erotismo de la situación y, sobre todo, el hecho de que la voluptuosidad se atribuya a la mujer y no al hombre, tiene claras connotaciones humorísticas y jocosas. Como ha señalado Curtius, en el mundo medieval lo que atañe al erotismo y a la sensualidad se inscribe dentro del campo de lo cómico. En la literatura francesa se ve perfectamente en géneros como los *fabliaux*, o en el *Roman de Renart*, ambos mucho más crudos en lo que toca al tema.

En la literatura épica son infrecuentes o muy raras las escenas eróticas, que en la mayor parte de los casos entran dentro del esquema de la sarracena enamorada. Tiene cierta comicidad la fogosidad de algunas sarracenas, pero su audacia aparece siempre dentro de los límites de la decencia y de la moral medieval, que consideraba pecado el que un cristiano besase a una pagana²¹. Resulta, por consiguiente, amablemente divertido ver a una sarracena voluptuosa y sensual como Esclarmonde y, sobre todo e inversamente, ver al héroe insensible a los encantos de la princesa:

²¹ Así sucede, y es un ejemplo entre tantos otros, en el cantar de *Fierabras*.



los tres besos que Huon da a la joven son pura obligación y no han provocado ninguna reacción erótica y mucho menos afectiva en el caballero, preocupado por otros asuntos, y que, por lo tanto, rechaza a la dama sin ambages. Divertido es igualmente el cambio de postura de Huon, que acepta finalmente a la princesa, no tanto por inclinaciones de su corazón como por necesidades de su estómago.

2. AMPLIACIÓN DEL MOTIVO: RIVALIDADES AMOROSAS

Mientras que los cantares hasta ahora citados tratan humorísticamente la secuencia estereotipada de la sarracena enamorada a través de inversiones o desviaciones irónicas o paródicas más o menos sostenidas, otros provocan la risa desarrollando el motivo o ampliándolo con la incorporación, junto a la pareja de la sarracena y el guerrero cristiano, de un tercer personaje con claras connotaciones cómicas y lúdicas. Se trata del rival del héroe, habitualmente un rey o un príncipe pagano, prometido o casado con la protagonista sarracena, y al que naturalmente suplantarán el guerrero franco. Este motivo de la rivalidad amorosa entre el cristiano y el sarraceno da lugar a toda una serie de episodios más o menos extensos, siempre divertidos, en los que el héroe muestra su superioridad burlando al rival, visitando a la sarracena sin que su prometido o su esposo se dé cuenta, enfrentándose con él, y matándolo si es preciso, como sucede en muchas ocasiones. El tema de la infidelidad, y sobre todo el del marido burlado, entra de lleno en el universo de lo cómico, especialmente en la Edad Media, como lo demuestran los cuentos de los *fabliaux* casi todos centrados en este asunto, o numerosos episodios del *Roman de Renart*. Los juglares lo introducen a veces dentro del motivo de la sarracena enamorada, presentando cómicamente cómo el cristiano desbanca al prometido de la sarracena e incluso, en algunas ocasiones, al marido de esta, que suele ser el mismísimo emir de los infieles.

Son numerosos los cantares de gesta en los que aparece, junto a la pareja del héroe francés y la sarracena, un pretendiente pagano de la princesa²². Pero los poemas *Le Siège de Barbastre*, *Saisnes* y *Anseïs de Cartage* dan a este motivo un tratamiento original y cómico que merece ser destacado.

2.1. EL PROMETIDO DESBANCADO

*Le Siège de Barbastre*²³ es un cantar de gesta de finales del siglo XII que relata la conquista de Barbastro por los cristianos del linaje de Guillermo y los amores de

²² Ocurre así en *Aiol*, *Aspremont*, *Fierabras*, *Folque de Candie*, *Prise de Cordres et de Seville*, *Saisnes*, entre otros muchos cantares.

²³ *Siège de Barbastre*, edición de J.L. Perrier, París, Champion, 1981.

Girart, sobrino del de Orange, con la princesa sarracena Malatrie, enamorada del héroe ya antes de haberlo visto. La mayor parte de la acción se desarrolla ante Barbastro, que los cristianos han conquistado y que asedian los sarracenos, con los que se encuentra la hermosa Malatrie, instalada con sus damas junto a los muros de la ciudad, y protegida por su prometido, el príncipe pagano Libanor. Con divertido humor muestra el poeta la coqueta habilidad de Malatrie, que se aprovecha de su ingenuo prometido para pasearse con él ante las murallas de Barbastro, exhibiendo su belleza ante Girart, que en cuanto la ve decide arrebatárle al sarraceno el caballo y la mujer:

Que ge ceanz peüise le destrier convoier
Et la gentil pucele qui tant fet a prisier
Et le mulet d'Arrabe qui tant par est legier (vv. 1.892-4).
[Que yo pudiera traer aquí al caballo y a la gentil doncella tan hermosa y a la mula árabe tan veloz.]

La rivalidad amorosa entre Libanor y Girart da lugar a divertidos episodios que van alternando con secuencias típicamente bélicas, como son los enfrentamientos entre sarracenos y cristianos en sus distintas modalidades y variantes —a pie, a caballo, luchas colectivas o individuales, huidas y persecuciones, etc.—. Aquí, como en todos los cantares de gesta, el motivo de la sarracena enamorada es un nuevo ingrediente asociado a la acción guerrera, pero ingrediente secundario, tanto por su extensión como por la función que tiene dentro de una temática claramente épica y heroica.

Mientras que la última secuencia, que corresponde al bautismo y a la boda de la sarracena, es totalmente estereotipada, en las dos primeras el poeta saca partido de la rivalidad de los pretendientes para poner jocosamente de relieve el despecho y los celos del príncipe pagano, constantemente víctima de su rival y de los despectivos desplantes de su prometida. En el episodio en el que se inicia la acción, el rey Libanor, ufano y seguro de sí mismo, le propone a Malatrie una lucha singular con Girart a cambio de un beso que la joven le daría si resultase vencedor del cristiano. La ladina Malatrie, astuta como suelen ser todas las sarracenas épicas, acepta de buen grado, convencida de que el francés saldrá victorioso del combate. Así sucede en efecto: Girart hace caer a su adversario al río, se apodera del caballo, y se dirige hacia Malatrie diciéndole divertido e irónico que el rey Libanor se está bañando en el río por el enorme calor que hace:

Veze le la ou se bange laïs en mi cele eve
Por la grande cholor qui durement l'enserre.
Or li alez aidier a son blanc hauberc treze (vv. 2.057-9).
[Miradle cómo se está bañando en medio del río por el gran calor que tanto le aprieta. Id a ayudarle para que pueda quitarse la cota de malla.]

La escena es cómica no solo por lo ridículo y humillante de la situación misma —un enemigo caído en el agua e incapaz de levantarse por el peso de la armadura— sino también por la mofa que explícitamente hacen de él los personajes en su discurso, poniendo aún más de manifiesto lo divertido de la escena. Más

adelante, cuando Libanor aparece en Barbastro, prisionero de los cristianos, se vuelve a producir una situación cómica parecida, al presentarse ante el rey vencido Malatrie, mofándose públicamente de él, afirmando que bien se ve que está perdidamente enamorado de ella, pues por verla se ha dejado hacer prisionero:

La fille l'amustant, qui tant ot de biauté
Voit lou roi Libanor, si l'avoit ranponé:
«Sire, cinc cenz merciz et de moi et de Dé
Que veoir me venites en ceste fermeté
Or sai a escient que molt m'avez amé,
Qant por la moie amor vos voi enprisonné» (vv. 4.416-21).

[La hija del emir, que tanta belleza tenía, ve al rey Libanor y le dice con socarronería: « Señor, mil gracias en mi nombre y en el de Dios, por haber venido a verme en esta fortaleza. Ahora estoy segura de que mucho me habéis amado, pues por mi amor os veo encarcelado.]

El uso del verbo «ramponer» —que significa «burlarse», «escarnecer»— muestra claramente el sentido cómico y sarcástico del discurso de la sarracena, que a continuación provocará los celos enfurecidos de Libanor, besando y abrazando ante él a Girart (vv. 4.453-5).

2.2. EL VIEJO ENAMORADO

Pero, sin duda, la figura más divertida y más interesante de enamorado despedido es la que aparece en el cantar de *Anseïs de Cartage*, larguísimo poema de 11.608 versos de principios del siglo XIII²⁴. El cantar, que pertenece al ciclo de Carlomagno, sitúa la acción tras la derrota de Roncesvalles, cuando el Emperador, antes de regresar a Francia, deja el reino de España al joven barón francés Anseïs auxiliado por el viejo consejero Ysoré, padre de la bella Letisse, enamorada desde hace tiempo del nuevo rey. Deciden los barones franceses que el nuevo rey debe tomar esposa y eligen a la hermosa sarracena Gaudisse, hija de Marsilio. Parte una expedición dirigida por Ysoré hacia Marsilio para pedir la mano de la princesa. El viejo consejero encomienda su hija a Anseïs advirtiéndole de que, si algo le pasara, él se haría sarraceno y se enemistaría para siempre con los franceses. Pero durante su ausencia, la astuta Letisse se desliza de noche en el lecho del rey, que, desconociendo su identidad, abusa de ella. Vuelve Ysoré con el consentimiento de Marsilio y de Gaudisse, pero, al enterarse de lo sucedido, reniega de su religión y se alía con el sarraceno para tomar España a cambio de la mano de su hija Gaudisse. Empieza entonces una interminable guerra contra Anseïs, que va perdiendo una tras otra sus ciudades y fortalezas. Están los sarracenos asediando a los franceses en Astorga cuando

²⁴ *Anseïs de Cartage*, edición de J. Alton, Tubinga, 1892.

reciben nuevos refuerzos de infieles con los que viene la reina Bradimonda, esposa de Marsilio. La reina, enamorada del noble Raymond, manda instalar su tienda cerca de los franceses y envía secretos mensajes amorosos al barón francés. Continúan los asedios y las victorias de los sarracenos. El viejo Ysoré, impaciente por casarse con Gaudisse, le pide a Marsilio que la haga venir a España. Llega esta, instalándose igualmente junto a los muros de la ciudad. Anseïs la ve, la rapta y, tras el bautismo de la joven, se casa con ella. Continúan los asedios y las batallas, hasta que el joven rey se decide por fin a pedirle ayuda a Carlomagno. Llega finalmente el ejército franco y, gracias a la ayuda de Dios, el Emperador vence a las tropas enemigas. Marsilio cae prisionero y muere por no querer convertirse al cristianismo; el traidor Ysoré es decapitado, y a la no menos traidora Letisse se le perdona la vida, ya que tiene un hijo de Anseïs, pero se la recluye en un convento.

El cantar es mucho más rico en episodios interesantes que dan un extraordinario dinamismo a la complicada trama de la acción, pero este resumen, centrado casi exclusivamente en el tema que nos interesa —el tratamiento humorístico de la secuencia de la sarracena enamorada—, pone de manifiesto la diversidad de motivos cómicos que se despliegan en torno a los personajes femeninos de la cristiana Letisse y de las sarracenas Bradimonde y Gaudisse.

Ya desde Gaston Paris, y posteriormente con Menéndez Pidal y con Martín de Riquer, algunos críticos han señalado las semejanzas del cantar de gesta francés con la leyenda medieval española de Don Rodrigo y la pérdida de España. Anseïs, como el rey godo, deshonor a la hija de su consejero. En ambos casos, el padre ultrajado pacta con los infieles instalados del otro lado del mar y les propone invadir España y derrotar al rey cristiano²⁵.

Pero, aun conociendo la leyenda española, el poeta francés modifica sustancialmente algunos elementos, que dan un tono y un significado distinto a los acontecimientos. En primer lugar, en el episodio de la deshonor de la hija del consejero, el cantar de gesta francés hace recaer toda la responsabilidad en Letisse, joven desvergonzada que se introduce con artimañas en el lecho del rey y provoca su deseo con engaño, ocultando voluntariamente su identidad, sin revelar su parentesco con Ysoré. Philippe Ménard cita de pasada este episodio en su introducción al estudio sobre la risa en la novela cortés considerando que se trata de una situación cómica. A mi entender, esta escena del caballero burlado con artimaña por una mujer, que se encuentra en algún otro cantar de gesta²⁶, es más dramática que cómi-

²⁵ No es imposible que el autor del cantar francés conociera esta leyenda, teniendo en cuenta que el motivo de la pérdida del territorio por culpa de una mujer es insólito en la épica francesa y fundamental en la historia legendaria española. Por otra parte, el autor del poema, claramente familiarizado con la *Crónica* del Pseudo Turpín, parece conocer con precisión la parte del camino jacobeo español situado en tierras leonesas, entre Astorga y Castrojeriz (vid. Elena REAL, *Épica medieval francesa*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 163 y ss.).

²⁶ Philippe MÉNARD considera que se trata de «une situation piquante», y cita como ejemplos el de *Ami et Amile* y el de *Anseïs* (*op. cit.*, p. 93). Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que

ca. El *quid pro quo* no provoca siempre situaciones cómicas, y a veces las equivocaciones tienen consecuencias dramáticas. Así sucede en este caso, como lo señala incesantemente el poeta, que no deja de lamentarse por el engaño, señalando a Letisse como responsable de la tragedia y del desastre futuro²⁷.

Lo que sí es francamente cómico es el tratamiento que el poeta da al personaje de Ysoré de Conimbrés. Desde el momento en que se entera de la deshonra de su hija, este padre ultrajado se convierte en un viejo enamorado ambicioso que pretende desposarse con la joven y hermosa princesa y ser el futuro rey de España (vv. 1.845 y ss.). Figura grotesca y carente de toda dignidad, emparentada con los viejos enamorados ridículos que aparecen en los *fabliaux* o en algunos *lais* medievales, pero aun más caricaturesca por sus absurdas aspiraciones y la tenacidad de su pasión que le lleva a exigir incesantemente a Marsilio que el matrimonio se cumpla lo antes posible, Ysoré aparece como un loco ridículo que, olvidando completamente el ultraje, solamente piensa en seducir a la hermosa Gaudisse. Se sucede así toda una serie de escenas cómicas, en las que el senil pretendiente, considerado por Gaudisse y su madre como «un viejo apestoso» (v. 2.134) o un «viejo loco atontado» (v. 5.445), se engalana coquetamente para recibir a su joven prometida, le hace requiebros amorosos (v. 5.962 y ss.), propone un duelo individual con su rival Anseïs —del que, naturalmente, saldrá vencido—, o se enfurece, enrabiado y furibundo, con Marsilio cuando ve que el caballero francés ha raptado a la que habría de ser su esposa.

2.3. MARIDOS ENGAÑADOS

También es humorístico el tratamiento de los amores de las parejas Anseïs-Gaudisse y, sobre todo, Bradimonde-Raymond. La primera pareja corresponde en sus líneas generales al motivo estereotipado de la sarracena enamorada, salvando el hecho, menos frecuente pero no insólito, de que el francés no está prisionero de los infieles y que, por consiguiente, la sarracena no tiene que liberarlo a cambio de la promesa de matrimonio²⁸. Pero lo humorístico en lo que a Gaudisse se refiere estriba, sobre todo, en el desprecio absoluto que siente por su senil pretendiente Ysoré y en su

en estos dos cantares —como en *Berte aus grans piés* donde la situación es parecida, aunque no idéntica— la joven que oculta su identidad y engaña al héroe no es nunca una sarracena, sino una cristiana, y en *Ami et Amile* es incluso la hija del emperador Carlomagno. Pero además, en todos los casos este engaño provocará la desgracia del héroe. En *Ami et Amile* encontramos exactamente la misma situación, de trágicas consecuencias para los protagonistas. Asimismo en *Berte aus grans piés* la sustitución de la mujer en el lecho del héroe provoca la desgracia de la reina Berta.

²⁷ Versos 536-8: «Diex, quel damage! .i. tel plait a basti / Dont mainte dame fu veve sans mari,/ Tante puchele i perdi son ami».

²⁸ No obstante, Gaudisse sí ayuda militarmente a Anseïs cuando llega a España, acompañada por mil guerreros franceses cautivos y a los que ha liberado para que luchen al lado de Anseïs.

capacidad de dilatar astutamente la fecha de su matrimonio, engañando a su padre y al mismo Ysoré con excusas y arguyendo que antes de casarse desea tener la alegría de ver con sus propios ojos las extraordinarias hazañas bélicas de su prometido.

La comicidad es diferente en lo que respecta al personaje de la reina Bradimonda, esposa del rey Marsilio, el más célebre de todos los reyes sarracenos de la épica francesa, ya que es el que figura en *La Chanson de Roland*²⁹. No es muy frecuente en la epopeya medieval francesa presentar a una reina en lugar de a una princesa enamorada de un enemigo, aunque esta variante aparece, antes de en *Anseïs de Cartage*, en *La Prise d'Orange* y sobre todo en *Saisnes*, poema algo anterior al texto que nos ocupa. En *La Prise d'Orange* el autor se centra principalmente en el personaje cómico-burlesco de Guillermo enamorado, dejando en cierto modo en la sombra a la hermosa reina Orable, que, si bien ayuda al héroe cautivo y le propone posteriormente casarse con él, desempeña un papel menos relevante y dinámico en lo que a la relación amorosa se refiere. Sin embargo, en el poema ya se justifica el amor de la reina por Guillermo, puesto que Orable aparece como una jovencita casada con un viejo. El tema de la «malmariée» o de la «malcasada» de los trovadores se explota aquí con fines lúdicos, y Aragon, hijastro de Orable e hijo de un primer matrimonio de Tiebaut, exclama, cómicamente enojado al ver cómo su madrastra traiciona a su padre y a los sarracenos:

Trop par est fox vielz hom qu'aime meschine:
Tost en est cous et tornez a folie! (vv. 628-9).
[Muy necio es el viejo que ama a jovencita: enseguida es cornudo y se vuelve loco.]

Lo mismo sucede en *Saisnes*, poema que el autor de *Anseïs* probablemente conocía y en el que en algún momento quizás podría haberse inspirado, aunque desarrolla e interpreta libremente más de un episodio. En un caso como en el otro, la reina, esposa del rey sarraceno, se enamora de un barón francés al ver su prestancia o su arrojo en el combate e inmediatamente siente odio y repulsión por su marido. En ambas situaciones ellas acompañan al ejército de su esposo y, para facilitar el encuentro con el guerrero del que están enamoradas, ordenan que se les instale la tienda lo más cerca posible de los cristianos. Tanto la reina Sebile como Bradimonde envían a los elegidos de su corazón mensajes secretos, invitándolos y recibiendo en sus tiendas, solazándose púdicamente con ellos —pues un cristiano no puede, según el código épico, tener relaciones carnales con una infiel—, ofreciéndoles prendas de amor y provocando en más de una ocasión los celos de sus esposos, que consiguen siempre sofocar con taimadas excusas y más o menos burdas justificaciones que los ingenuos maridos aceptan con cómica facilidad. Pero, a diferencia de Sebile de *Saisnes*, que es la segunda esposa del rey Guiteclin, y por lo tanto

²⁹ El autor de *Anseïs de Cartage* opera cambios importantes respecto a la tradición del *Roland*, ya que aquí Marsile sigue vivo, y su esposa, Bramimonde en el *Roland*, se convierte en Bradimonde.

mucho más joven que él —por lo que la infidelidad se justifica en cierto modo—, la Bradimonda de *Anseïs* es una mujer ya entrada en años y con una hija casadera, lo que da un particular humor a la situación. La sensual y aún lozana reina se queja no solo de la decrepitud de su esposo, que según ella necesitaría muletas, sino también —y eso hace la situación más picante— de que nunca ha sido capaz de satisfacer a ninguna mujer:

Et s'il li poise ke j'ai fait druerie,
Si se voist rendre en aucune abeie!
Trop a vescu, mout m'anoie sa vie.
Ja mais par lui n'iert dame bien servie.
Jou doi avoir del mireor envie
Et moi mirer tant ke soie loïe,
Et la potenche soit Marsile baillie!

[Y si le pesa que haya galanteado, que se recluya en alguna abadía. Demasiado ha vivido y ya su vida me molesta. Nunca ha servido bien a ninguna dama. Yo tengo ganas de mirarme en el espejo y de que me alaben. A Marsilio, ¡que le den unas muletas!]

El humor en todos estos episodios procede del motivo del marido viejo, engañado por una esposa mucho más joven y sensual. Los poetas insisten, divertidos, en la sensualidad insatisfecha de estas sarracenas, cansadas de sus viejos esposos, pero tratan la situación con fina ironía, siempre con contención, y no del modo burdo como lo hacen los *fabliaux*. Contrariamente a los *fabliaux*, en los que la infidelidad de la esposa es única y exclusivamente carnal y sexual, en estos poemas los autores se divierten amablemente con los coqueteos de las mujeres y la habilidad de los franceses para conseguir burlar a los sarracenos y arrebatárselos a sus damas, a las que respetarán físicamente en tanto no haya muerto el marido y ellas no estén bautizadas.

2.4. RIVALIDAD MADRE-HIJA

Con fino humor están igualmente tratadas en el poema las relaciones entre Bradimonde y su hija Gaudisse, en algunas escenas de gran originalidad ya que en la épica no se suelen encontrar figuras de madres, y aún menos de madres enamoradas y, dada la situación, en cierto modo rivales de la hija, como es aquí el caso, ya que ambas están enamoradas de un héroe francés y ambas compiten por desplazarse a España y estar lo más cerca posible del guerrero al que aman. Así, se plantea una situación divertida cuando durante el asedio de la ciudad de Luiserne el rey Marsilio necesita refuerzos y manda que venga su esposa junto con nuevas tropas. La princesa Gaudisse, enamorada de Anseïs, desea acompañar a su madre en la expedición para ver al elegido de su corazón; pero, como ya está comprometida con el viejo Ysoré, le dice a su madre que le permita acompañarla pues arde en deseos de ver a su amado Ysoré. Más experimentada que ella en estas cuestiones, Bradimonde no se deja engañar por los falsos argumentos de su hija, que, enfurecida y celosa, tiene



que soportar que su madre vaya a España junto a los franceses, mientras que ella se queda en tierras sarracenas (vv. 3.900-4.090). En varias ocasiones el poeta se detiene, divertido, en estas relaciones entre madre e hija, relaciones a veces de rivalidad, pues ambas compiten por defender o asegurar su amor, pero a veces también de complicidad, ya que Bradimonda desprecia al ridículo prometido de Gaudisse y ayuda a la joven a engañar al rey y a burlar al viejo Ysoré.

3. CONCLUSIONES

Este forzosamente rápido recorrido por algunos cantares de gesta en los que aparece tratado irónicamente el motivo de la sarracena enamorada permite llegar a algunas conclusiones interesantes. En primer lugar, cabe destacar el hecho de que, si bien lo cómico en la épica francesa concierne sobre todo al universo de la guerra, con golpes extraordinarios, gigantes truculentos, caídas ridículas, enemigos grotescos, etc., también se encuentra en los poemas un humor más fino, con situaciones menos paroxísticas y desmedidas. El tratamiento humorístico del motivo de la sarracena enamorada es un buen ejemplo, aunque no el único, de una comicidad más sutil y matizada. En todos los ejemplos que se han analizado se ve cómo el esquema narrativo estereotipado es siempre reconocible, pero cómo los poetas dan constantes muestras de innovación y de originalidad para producir una variación amable y divertida en la secuencia. De todos ellos se deduce que para la épica, y contrariamente a lo que sucede en el *roman courtois*, el amor no es un valor del héroe. El héroe enamorado produce risa y no admiración, como sucede con Guillermo «el Amoroso». La secuencia de la sarracena enamorada distiende amablemente la seriedad de otros episodios típicamente bélicos y heroicos, y pone de relieve la valía del guerrero, más preocupado por conquistar la ciudad gracias a la ayuda de la sarracena enamorada que por el amor de la sarracena.

Por otra parte, a través del análisis de este motivo se pueden ver cuáles son los mecanismos utilizados por los juglares y los poetas para producir efectos divertidos más o menos sutiles. En algunos casos cargan las tintas y exageran hiperbólicamente los rasgos característicos del tipo de la sarracena, insistiendo en su audacia, su energía o su sensualidad. En otros introducen modificaciones en la secuencia, invirtiendo totalmente los roles de los personajes, como sucede con Guillermo en *Prise d'Orange*, o distorsionando lúdicamente alguna acción protocolaria del héroe, como los caballeros que rechazan el amor de la princesa; a veces amplían el episodio, introduciendo figuras que provocan seguros efectos cómicos: el rival maltrecho, el viejo enamorado o el esposo engañado. No se trata nunca, contrariamente a lo que han dicho algunos críticos, de una comicidad de *carácter*, o psicológica. En la épica francesa no hay psicología, sino tipología: los personajes son tipos, figuras que encarnan valores o contravalores de la colectividad. La comicidad se produce bien al introducir a tipos risibles y cómicos para la colectividad —el viejo enamorado, el marido engañado, el rival escarnecido, el rey traicionado por su hija—, personajes encarnados siempre por los sarracenos, y que ponen lúdicamente de relieve la superioridad del caballero francés, bien al distorsionar el tipo del héroe



dándole características que son contrarias a los parámetros estereotipados en la tradición épica. Se crea así una desviación lúdica entre lo que el héroe hace y lo que la colectividad sabe que debería hacer, desviación que da lugar a toda una serie de situaciones divertidas, pero que, en el caso de los personajes legendarios cristianos, siempre terminan por resolverse para que el personaje vuelva a encarnar los valores heroicos que lo constituyen. Mientras que cuando se trata de sarracenos o de aliados con ellos lo cómico y burlesco no deja de acrecentarse, cuando se trata de los guerreros francos las distorsiones humorísticas aparecen en cierto modo como accidentales y, tarde o temprano, como sucede con Guillermo al final de *La Prise d'Orange*, el héroe recupera la dignidad y el carácter que le ha construido la leyenda.

