

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

LA HEROICIDAD FEMENINA EN LA VERSIÓN SENTIMENTAL DE LA ÉPICA: *EL CANTAR DE PARISE*¹

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ
Universidad de Murcia

La figura femenina no se prodiga en el género épico, especialmente con un papel relevante, y, cuando así lo hace, suele ir asociada a lo que se ha considerado la épica “tardía”, en la que los rasgos tipológicos fundamentales de la misma ya se suponen un tanto diluidos o “degradados”. Su mayor presencia va unida al aumento de los elementos novelescos en la misma y a la hipótesis general de una desintegración de la epopeya en su estructuración modélica². En esta línea entraría en consideración lo que podríamos denominar, sólo a efectos prácticos, los cantares de gesta tardíos de *versión femenina*, como el cantar de *Parise la Duchesse*, en los que la encrucijada que se daba en ellos de interconexiones genéricas entre lo épico, lo novelesco y la narrativa tradicional, propiciaba una ampliación temática en la que tenía cabida una mayor presencia del elemento femenino. No obstante, una mayor “presencia” no significa necesariamente una mayor “actuación”, con lo que nos encontraremos, como señalaré más adelante, con la feminización del cantar en la sucesión de acontecimientos de tipo familiar-sentimental vinculados a una mujer, no en sus actuaciones directas con capacidad de influir en el desarrollo de los hechos.

La presencia mínima y exangüe de Alda en la *Chanson de Roland* no tiene influencia alguna en el desarrollo de los acontecimientos, pero lo mismo podríamos decir de Aye de Avignon, madre de *Parise*, a pesar de llevar el cantar el título de su nombre. Desde el punto de vista de la ejecución, su protagonismo es el

¹ Este trabajo está integrado en el desarrollo de un Proyecto de Investigación (FFI2008-03188/FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y los Fondos FEDER.

² Vid. 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 del Épopées Romanes*, Granada, 2005, págs. 64-85.

de soportar los sucesos acaecidos y en última instancia reaccionar ante situaciones creadas por actuaciones masculinas. Aunque lo mismo ocurriría con la acción de Guiborc, en la *Chanson de Guillaume*, sin embargo, como señala McCormack su carácter es más viril incitando a su marido a empresas masculinas, frente, por ejemplo a Aiglentine -en principio cuñada de Parise³- en *Gui de Nanteuil*, que se esfuerza en influir en el desarrollo de los hechos, eligiendo a su propio marido en oposición al rey, o concibiendo ingeniosas estrategias⁴. Pero aun así el protagonismo femenino dista enormemente en su independencia y relieve del papel desarrollado en el *roman courtois*.

Es cierto que una relativa “heroicidad” femenina, aunque pasiva, la encontramos ya en cantares vinculados a Carlomagno como *Berte aus grans pies* o la *Chanson de la Reine Sebile*. Sin embargo, como propone E. Real, en realidad, más que formar parte de este ciclo, deberían insertarse, por su estructura y sus elementos aventureros, como cantares tardíos en el apartado que lleva a cabo sobre “Cantares de la esposa calumniada”, junto a los cantares de *Doon de la Roche*, *Doon de Mayence* y la obra objeto de nuestro análisis, *Parise la Duchesse*⁵.

Pero esta presencia femenina forma parte de un abigarrado intertexto literario, vinculado al motivo del folclore universal de la esposa falsamente acusada (motivo K2110.1: *Esposa Calumniada*)⁶, del que no podemos sustraernos para su total comprensión, y en el desarrollo del cual, y como una versión más, el papel de la heroína en *Parise* proporciona una serie de elementos fundamentales en la evolución de este intertexto. En ella se crea un cantar de gesta enormemente divulgativo, si se quiere atípico hasta en su longitud, representativo del relieve de una temática femenina como protagonista y como estructuradora de la obra, favorecedora de la evolución hacia obras caballerescas posteriores en las que se ha culminado este proceso de feminización frente a lo bélico. Evolución criticada por estudiosos más puristas como J. Ch. Payen, considerándola como una manipulación bastardeada del proceso épico por la que queda enormemente deteriorado, de modo que “le

³ M. Riquer, *Los cantares de gesta franceses*, Madrid, E. Gredos, 1952, pág. 328.

⁴ *Gui de Nanteuil*, ed. de J.R. McCormack, Genève, Droz, 1970, pág. 94.

⁵ E. Real considera que ambos cantares deberían estar incluidos como canciones de gesta tardías, en lugar de en el ciclo de las Infancias Carlomagno o el ciclo del Rey. *Épica Medieval Francesa*, Madrid, Síntesis, 2002, pág. 252. Del mismo modo esta lista podría ampliarse a cantares de gesta de temática similar como *Orson de Beauvais* (M.Riquer, *Los cantares...*, op. cit., págs. 315-16).

⁶ Aarne y Thompson, *Los Tipos del cuento folclórico. Una clasificación*, (trad. de F. Peñalosa), Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995, pág. 145.

XIVè siècle sera désastreux pour la pauvre chanson de geste abâtardie en roman de chevalerie”⁷.

Parise la Duchesse puede ser considerada como prototipo de esta tendencia frecuente en las canciones de gesta tardías de un aumento del papel femenino, vinculado a una disminución del predominio temático *viril-bélico* de los primeros cantares y a la acentuación de un tono *femenino-sentimental*, más próximo a las aventuras en torno a un conflicto familiar de marcado carácter emocional, con lo que evidentemente el protagonismo femenino tiene que desempeñar una función básica, que no siempre ha sido tenida en consideración⁸, pero que cada vez más se ha ido subrayando en los últimos estudios sobre el cantar.

Un paso importante en esta consideración se dio cuando W. Kibler⁹ ejemplificaba con *Parise* el alejamiento de una serie de cantares tardíos, que podrían ser determinados como *chansons d’aventures*, por la proliferación en ellos de elementos no estrictamente épicos, sino más bien ligados a los “romans d’aventures”, y con desvinculación de los cantares épicos por antonomasia¹⁰. En estos cantares es de destacar que, aun manteniéndose el cuadro épico estructural, aunque enormemente debilitado, a nivel temático se aportan elementos innovadores trascendentales, con la introducción del protagonismo femenino, sus penas y sufrimientos, como es el caso de *Parise*. No obstante, en nuestra obra, frente a otros cantares similares, es donde menos se evidencia la técnica del *roman* de aventuras, especialmente en lo que concierne al “entrelacement”, como pone de manifiesto en su minucioso estudio M. Plouzeau, ante la ausencia de un entrecruzamiento de episodios, sino que se sigue más bien la narración de

⁷ *Littérature Française. Le Moyen Âge. T. I: Des origines à 1300*, Paris, Arthaud, 1970, pág. 135.

⁸ Como ya hemos señalado supra, M. de Riquer (op. cit., págs. 313 y ss.), ante su no determinación dentro de los temas propiamente épicos, hizo que fuese introducida en el capítulo de los **Cantares sobre temas diversos**, concretamente en el subapartado de *Los cantares de la gesta de Nanteuil*, caracterizados por ser “completamente novelescos...”; y dentro de los cuales *Parise la Duchesse* vendría a ser como una continuación de “las rencillas y luchas de esta familia contra la de Ganelón”, subrayando dos rasgos importantes para nuestro análisis, el de su carácter novelesco y, especialmente, el familiar.

⁹ “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 Epopees Romanes*, Padua-Venecia, 1982, T.II, págs. 509-515.

¹⁰ Como son *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 en la *la Prise d’Orange* o le *Charroi de Nîmes*.

una historia de forma monolítica¹¹. Estudios más recientes como los de F. Suard y Cl. Roussel¹² rebaten este concepto de *chansons d'aventures* y sobre todo la consideración que se había forjado de géneros impuros, cuando hay una presencia de elementos novelescos o no estrictamente épicos, porque, como muestra Suard, éstos están ya presentes en las primeras creaciones épicas y los vínculos de parentesco, que son el punto de partida del *cantar de aventuras*, en cuanto que no se pueden disociar de este tema, están presentes en la *Chanson de Roland*, como en *Guillaume*, etc.¹³.

Aprovechando los conceptos de *chanson d'aventures*, pero dirigiéndolos ante todo hacia un tipo de entramado familiar, Elena Real integra a *Parise* en el capítulo anteriormente indicado 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*¹⁴, poniendo de relieve su conexión con una problemática familiar y su resolución¹⁵. La sucesión de aventuras y peripecias estaría provocada e incidiría directamente en el núcleo familiar, el desenlace de esta encrucijada y la unificación de la misma sería el verdadero motor de la obra. Y en esta línea, pero multiplicando su trama de aventuras, se situaría *Florence de Rome* (1228-1231) y *La Belle Hélène de Constantinople*, en una variante del tema como esposa perseguida (mediados siglo XIV), analizadas por Cl. Roussel, cuando subraya que esta feminización del modelo lo aproxima hacia una temática propia del *roman courtois* o más bien de lo que Orad Bloch llama “roman matrimonial”, con el que mantienen similitudes en varias características retóricas¹⁶. Por supuesto en el cantar la intriga matrimonial estaría tratada de manera menos intelectualizada y guardando la canción una relación más cercana

¹¹ “La narration ne doit presque rien à la technique du roman d’aventures: au procédé de l’entrelacement, qu’eût pu favoriser la répartition de l’action entre quatre groupes de protagonistes répartis entre quatre lieux (Vauvenice, la Neuve Ferté, Cologne et la Hongrie), l’auteur préfère en général de grands pans d’histoire monolithiques”. *Parise la Duchesse*, Aix-en-Provence, Sénéfiance, CUERMA, 1986, T. I, p.160. Todos los textos citados de la obra están tomados de esta edición.

¹² F. Suard, “Impure en son début même, la chanson de geste...”, *L’épique médiévale et le mélange des genres*, Franche-Comté, PUFC, 2005, págs. 27-46, y Cl. Roussel, “Le mélange des genres...”, op.cit., págs. 64-85.

¹³ Op. cit., págs. 35-36.

¹⁴ Op. cit., pág. 252.

¹⁵ “...la reunión final de una familia injustamente desposeída y separada por las maquinaciones de un traidor del linaje de Ganelón”, op. cit., pág. 250.

¹⁶ “Berthe, Florence, Hélène: trois variations épiques sur le thème de l’épouse persécutée”, *Littérales. L’épopée tardive*, 22, 1998, pág. 59.

y directa con su público. Asimismo la expresión de los sentimientos es más directa y con una emoción más primitiva o bruta.

Sin embargo, las críticas más acentuadas sobre *Parise* han procedido precisamente de esta versión, si se quiere, *femenino-sentimental* de la misma. 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”¹⁷. 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”¹⁸, sin presentar mayor ideología o interés que el de ofrecer una sucesión de acontecimientos. E incluso, en el caso de *Parise*, se ha puesto de relieve su dimensión “folletinesca”, incluyéndola esta autora en el apartado un tanto peyorativo de lo que actualmente se denomina “novela rosa”, al equiparar su trama a las historias de condes y condesas, reyes y reinas tal y como actualmente aparecen en revistas como *Jours de France*¹⁹, con la misma simplicidad sensiblera. Y Marthe Robert utilizaba el término *folletín* épico²⁰; o Cl. Roussel habla de libros populares y fascículos de divulgación²¹, etc.

Parece evidente, pues, que estamos ante una nefasta ecuación, en la que el aumento del protagonismo femenino va inexorablemente unido a un marcado tono sentimental-folletinesco, una separación irremediable de los rasgos épicos, y finalmente una inevitable desvalorización de la obra en sí. Sin embargo, estaríamos ante una consideración sesgada, y un análisis general de la heroína y el papel desarrollado en el cantar 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. En *Parise la Duchesse* nos encontramos ante todo con una heroína modélica, en cuanto que cumple en sí misma con los más altos requisitos exigibles, cualidades y atributos extremos de belleza física y moral, como de elevada posición social, más rigurosos de los cánones literario-caballerescos. Ser hija de Garnier de Nanteuil (vv.1515-16) la sitúa, además de

¹⁷ Op. cit., pág. 515.

¹⁸ Op. cit., pág. 160.

¹⁹ Op. cit., pág. 161.

²⁰ *Roman des origines et origines du roman*, Paris Gallimard, 1972, pág. 362.

²¹ “Berthe...”, op. cit., pág. 60.

en una importante estirpe nobiliaria, 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 progenitores de Parise, como ella misma confiesa con orgullo en el cantar:

'... .. mon pere, dan Garnier l'alosé:
'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).

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*. La denominación del cantar con su nombre, acompañado de su título nobiliario, *Parise la Duchesse* (segundo cuarto siglo XIII), -hecho poco frecuente en la épica-, evidencia un protagonismo femenino y una nueva forma de designación, con rango social incluido, relevantes. Estamos ante una *duchesse*, parámetro caballeresco de elevada cuna, que la hace merecedora de un conde de Saint-Giles, cuya familia se quería enaltecer, si seguimos la consideración de Bedier al respecto con estos cantares de gesta²². El hecho de que su predecesora directa, *Aye d'Avignon* (inicios s.XIII), esté tan conexas, como hemos señalado, con el ciclo Mayence-Nanteuil y que cuente asimismo con un cantar con su nombre, aunque sin vinculación literaria directa, posiciona todavía más a *Parise*, puesto que el ciclo no sólo tiene resonancia en en tierras francesas, sino más allá de los pirineos. En el famoso *Ensenhamen* de Guiraut de Cabreira aparecen, en su conocida relación de textos medievales, posiblemente tres menciones a Aya según su editor S. J. Borg²³, pero al menos una es totalmente reconocida por Riquer como la de Aye de Avignon, en la que se constata su nombre:

ni de Floris
Ni de bell'Aia d'Avignon;
Del Formanes,
Ni del Danes (vv.170-173)²⁴.

Y este mismo autor señalaba la difusión en España de cantares sobre este ciclo, aludiendo a las similitudes que encuentra Mila y Fontanals sobre *Aye d'Avignon* y uno de los romances de Gaiferos; e igualmente a su consideración

²² *Les Légendes Épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste* (3ª ed.), Paris, Champion, 1966, T. III, pág. 178.

²³ *Aye d'Avignon. Chanson de geste anonyme*, (Textes Littéraires Françaises), Genève, Droz, 1967, págs. 129-130.

²⁴ Op. cit. pág. 401.

de que *Gui de Nanteuil* debió de ser muy conocido en Cataluña ya que “el cronista Muntaner escribió su *sermó* rimado con el mismo metro que la gesta francesa, indicando que debía cantarse con su melodía”²⁵.

En definitiva estamos ante una heroína bien “arropada” en la tradición épica y literaria, partiendo, pues, el autor de una buena perspectiva de aceptación y popularidad. Pero ante todo, este encumbramiento de nobleza y belleza es esencial en el desarrollo y estructuración de casi todos los cantares de protagonismo femenino, puesto que, ante una continua confabulación de acusaciones, castigos y persecuciones, constitutiva del entramado narrativo y de la que es víctima pasiva la heroína, tan sólo poseer tales atributos la hará merecedora de que se promuevan acciones que conduzcan a su vindicación. Por lo tanto, no nos encontramos arbitrariamente ante historias de reyes y reinas, condes y condesas, que, como señala M. Plouzeau²⁶, haría las delicias de una revista rosa, sino en el rango y la posición que le corresponde, de acuerdo con los cánones pertinentes de abigarrada tradición socio-literaria. 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...²⁷; así como otros especímenes literarios sobre el mismo motivo. En éstos, en una versión más de carácter religioso-milagroso contaríamos con el de *emperatrices*, que nos hacen remitir a *Les Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, con el título “De l’empeiris qui garda sa chasteé contre mout de temptations”²⁸, 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.”²⁹.

César Domínguez nos habla de las *Reinas injustamente acusadas* en los libros de caballerías castellanos y alude al estudio de Margaret Schlauch sobre “Reinas acusadas” (Accused Queens), en los *Canterbury Tales* de Chaucer, aunque señala el error de que indique el inicio de este tipo de relatos a mediados del siglo XIV³⁰. Porque efectivamente, aunque el tema tiene precedentes en la

²⁵ Op. cit., págs. 328-329.

²⁶ Vid., supra., n.19.

²⁷ *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).

²⁸ Ed. de V. Frederic Koenig, Genève, Droz, 1966, T.III, pp.309-459

²⁹ Ed. de W. Mettmann, Madrid, Clásicos Castalia, 1986, T.I, pp.66-72.

³⁰ César Domínguez, “De aquel pecado que le acusaban a falsedat’. Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florençia, la santa Enmperatrís y Sevilla)”,

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)³¹; y a otras literaturas europeas. Por señalar algunos ejemplos, lo encontramos tanto en los cantares francoitalianos como el *Macaire* que es una refundición de la *Chanson de la Reine Sebile*, como en España, donde la *Chanson* está ya plenamente divulgada a principios del siglo XIII, como afirma M. de Riquer por su testimonio en la *Chronica de Alberic*, y de la que quedan dos muestras, una como de las más antiguas novelas caballerescas españolas, *Cuento del emperador Carlos Maynes e de la emperatriz Sevilla*, ya señalado, y otra que difiere de éste, pero que también remite al cantar francés *Historia de la reyna Sebilla*³². Otro cantar vinculado a este tema que se transforma directamente en novela de caballerías es *Doon de la Roche*, con el título de *Historia de Enrrique, fi de Oliva*³³. Y otros testimonios los encontramos en *La gran Conquista de Ultramar*, que nos proporciona información de varias versiones, con la libertad que caracteriza al tratamiento de la épica francesa en España³⁴. Una de las leyendas sobre este tema que aparece relatado en *La Conquista* es el relativo a *El cavallero del Çisne* (1295), con la historia de su madre Ysomberta ya mencionada; y otra alude al cantar francés *Berte aus grans pies*, conocida a través de la refundición francesa de Adenet le roi, sobre la esposa calumniada. También aparece el nombre de Sevilla en una confusión del poema francés *La reine Sebile*, como esposa de Carlomagno y en de *Saisnes*, como esposa del sajón Guiteclín³⁵. La tirada literaria sería prácticamente interminable si nos atenemos a la leyenda general de la esposa falsamente acusada. R. Tyler analiza “Algunas versiones de la leyenda de la ‘Reina Sevilla’ en la primera mitad del siglo de Oro”, y la encuentra desde el *Tirant*, los romances, pasando por Cervantes o las sesenta comedias en Lope de Vega, y un largo etc. Y una autora también contemporánea de Lope, María de

Literatura de caballerías y orígenes de la novela (ed. R. Beltrán), Universidad de Valencia, 1998, pág. 169.

³¹ *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.

³² Op. cit., pág. 259.

³³ M. Riquer, op. cit., págs. 317-18.

³⁴ M. Riquer, op. cit., pág. 255.

³⁵ E. Real, op. cit. pág. 281.

Zayas no desdeña el tema en sus *Desengaños amorosos* que hicieron furor en su época, con el título un tanto evocativo del tema, *La Perseguida Triunfante*³⁶.

Pero en este largo proceso de “feminización” y “divulgación” desde los cantares de gesta hasta la novela caballeresca y la narrativa posterior, desarrolló un papel importante el *Cantar de Parise*. Su misma brevedad muestra una intencionalidad de “aligerar” las largas tiradas épicas, y de exponer con esquematismo y simplicidad una historia dotada de unos ingredientes novelescos enormemente sugestivos, que atraería pronto a un público con un tema ampliamente extendido y de gran atractivo popular. Es un pilar importante en el desarrollo del mismo por encuadrarse todavía en el entramado épico, y a la vez ampliar lo que considero su dimensión “divulgativa”, o si se quiere “folletinesca”, pero que a fin de cuentas es el proceso que se siguió desde la épica a la literatura caballeresca, 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. Y, a pesar de que no faltan estas referencias a Carlomagno, o las consabidas fórmulas y rípios épicos; y las *laissez* en versos alejandrinos –aunque modificadas³⁷–, se vislumbra una nueva trama narrativa en la que confluyen al mismo tiempo interconexiones genéricas de lo novelesco y la narrativa tradicional, produciéndose una profunda modificación.

Indudablemente el mismo prototipo femenino estará supeditado a esta interconexión genérica que caracteriza la obra. Como hemos señalado, Parise actúa como protagonista dentro de la restringida línea temática que el espacio épico dejaba para las heroínas, en uno de los temas más concurridos tal vez por su papel pasivo, y unida al héroe por su proceso de traición ante él, como el de la mujer falsamente acusada y vindicada. En todo momento, por tanto, su protagonismo actancial femenino está supeditado a los cánones caballerescos de la sumisión de la dama y resignación ante las desgracias acaecidas. Sus “hazañas” no residen en sus propias acciones, sino que giran en torno a las facetas tradicionalmente femeninas más relevantes, como hija, como mujer y como madre, presentes igualmente en los cantares tardío afines; y así lo anuncia en sus primeros versos, hija de Garnier, esposa de Raymond y madre de Hugo:

³⁶ *Desengaños amorosos* (ed. de A. Yllera), Madrid, Cátedra, 1993, págs. 411-468.

³⁷ Tan deterioradas en su enorme alargamiento que van perdiendo su “lirismo” en la disolución de su unidad temática, propiciando una mayor narratividad, de acuerdo con la fórmula de J.Rychner (*La Chanson de geste, essai sur l’art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, págs. 68-125).

‘Huimais porrez oïr del riche dux Raimont,

 Li dus prist une femme qui Parise avoit non;

 Fille fu duc Garnier, le nobile baron.
 Dex lor dona .i. fil q’an apaella Hugon,
 Qui soffri tante poine, onques tant n’en ot on, (vv. 5, 9, 11-13).

Ser la hija del duque Garnier será el motivo promotor de toda la trama, ella debe morir para que no sean descubiertos los traidores que han asesinado a su padre y para poder ellos finalmente apropiarse de sus tierras. Como esposa será calumniada y expulsada, y finalmente, como madre, recibirá la recompensa de ser salvada por su propio hijo. Sin lugar a dudas un conflicto eminentemente familiar y emotivo-sentimental. Será por lo tanto en este plano afectivo en el que podrá desarrollar más ampliamente su actuación, en la confesión pública de su inocencia, en su propia defensa, en las súplicas acuciantes de perdón, en su actuación como esposa desterrada, como madre desolada, etc. 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 caballeresca. 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 simplicidad en la evocación de los personajes, con la exposición rápida y formulística de sus atributos. La belleza de la dama es evidente, enumeración de sus cualidades pero sin la descripción de las mismas, de manera que podamos sentirla además de oírla. Presentación de la misma Parise, cuya belleza será siempre evocada pero escasamente detallada. La primera caracterización que de ella se nos hace es la genérica y reiterativa de que es “bella”:

Estes vos la duchesse, qu’est belle i eschevie;
 S’œ et bellement delez lui s’est assise. (vv.143-144).
 Et sa feme la belle qui ot le cuer iré. (v.170).
 ‘Or an gart Dex Parise, la belle au cors mollé! (v.299).
 ‘Li dux fist amener Parise o le vis cler. (v.333).

Atributos generales y formulísticos propios del relato tradicional, como nos lo recuerda Olrik, en el que se esquematizan los personajes, dotándolos tan sólo de los rasgos distintivos necesarios para la trama, con rapidez y simplicidad, y la repetición es el mecanismo por el que se pone de relieve lo más importante a nivel de contenido³⁸. Y justo en la trama y el contenido radica la importancia de

³⁸ *Principles for oral narrative Research*, por Wolf, K. y J. Jensen, J., Indiana University

su protagonismo actancial, recordando que tres cuartas partes de la obra giran directamente en torno a la descripción de los avatares y desgracias de Parise y sus actuaciones en este sentido. El recorrido sentimental-familiar está desde la misma motivación de la obra y su intriga: El asesinato del padre de Parise, Garnier, y la muerte de Beuve, su cuñado, por los traidores de Ganelón para conseguir su heredad. De ahí el penetrante debate interno de Raymond, dividido entre el cariño hacia su esposa y la necesidad de justicia ante la muerte de su hermano, que ocasiona escenas de gran emotividad. Asimismo es de destacar el dramático interrogatorio a Parise por parte de Raymond, abatido por la desaparición de su hermano, y el fingimiento de ella que acaba de ocultar 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:
‘Hai! 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 chaudiere bolie. (vv.146-47;151-55;164-66).

A la cúspide del sentimentalismo se llega con el mandato de la condena a una mujer embarazada de siete meses (v.177), que alcanza su imagen más conmovedora cuando se describe la apreciación (v.648), a través de su indumentaria, de los movimientos del niño en el vientre materno:

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).

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.

A continuación, como si de un largo *plantus* lírico se tratase, despliega Parise las tribulaciones que conducen a su falsa acusación. Con ternura, se incide en la todavía mayor preocupación de Raymond por la fatalidad de su esposa, dispuesto a hacer una ofrenda para su salvación. Incluso, si no tuviese que justificarse ante la opinión pública, él la absolvería. Confiesa su ternura ante su temprana edad y, para sí, la bendice. Afectividad mantenida a lo largo de todo el proceso del Juicio de Dios, y una gran puesta en escena de la figura femenina ante la confesión pública de Parise (vv.657 y ss.). En un vil engaño, es confesada por un obispo del linaje de Milón, quien utilizara su declaración tergiversándola para su inculpación. Dolor, dramatismo, expectación y emotividad, 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 indulgencia a Parise, no la condenará a muerte, pero deberá abandonar su tierra con la mayor prontitud. Sin embargo, Parise, aun poniendo en peligro su vida, se conduce de forma intrépida y “autónoma” y regresa para despedirse del duque, en un acto de valentía y amor. No presta atención a 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 y ambos sufren el mismo dolor, jamás volverán a verse, solloza Parise (vv.760 y ss.).

Prácticamente las tres primeras cuartas partes de la obra se van desarrollando en este elevado tono familiar-sentimental y, como se ha afirmado, es en el que el autor muestra sus mayores aciertos y habilidades³⁹. E incluso la segunda parte, de mayor entramado bélico, sigue totalmente condicionada en su motivación y desarrollo por la primera. La misma trayectoria del héroe está supeditada a las desgracias maternas, que lo conducen a nacer en un bosque y correr el riesgo, como sucede, de ser robado. Su propia existencia parece estar al servicio de la restitución del honor maternal. Su formación y pruebas son llevadas a cabo en este sentido. La misma situación de niño expósito, que tiene que demostrar con su mérito su procedencia ilustre y luchar, no tanto por un linaje, como por la restitución de su madre y de la unidad familiar. E incluso en

³⁹ Plouzeau, op. cit., pág. 160.

el episodio final del cantar, en el que predomina el tono viril-bélico de las luchas que conducirán al desenlace de la obra, es continuamente recordado el motivo desencadenante de las mismas y la finalidad de tales combates: Parise, siempre ella y las desgracias e injusticias de la que es víctima. Toda actuación bélica estará motivada por este acontecimiento. Cuando Raymond pide ayuda al alcalde Richier y a los burgueses de la ciudad contra Clarembaut y la Nueva Fortaleza, se encuentra con la negativa de aquéllos, por este mismo proceso contra su mujer, hasta el punto de no considerarlo su “señor”, “Ne somes pas vostre home...” (v.2041), pero sí a Parise su señora, la razón es la que preside toda la obra, la injusticia que ha sufrido, su falsa acusación y su expulsión:

‘Certes, anvers ma dame vos estes parjurez;
 A grant tort l’an feïstes de la terre giter;
 Vos an tenez la terre et tote l’erité (vv. 2043-2045).

En uno de los momentos cumbres del combate, cuando se enfrentan padre e hijo, sin conocer Raymond la identidad del mismo, éste le recordará una vez más el motivo que les lleva allí, la injusticia de una mujer, reivindicando su derecho a defenderla:

‘A tort firent la dame de la terre jeter.
 ‘Certes, ell a .i. fill qui jentils est et bers;
 Ancor destruire il Berangier et Herdré, (vv. 2181-83).

Hugo se apodera del caballo de su padre Raymond, cuando más tarde se lo devuelve, éste le exige la identidad de la mujer de la que habla, la inculpación es total, es un traidor:

‘Ou veïs tu la dame dont t’ai oï parler?
 -Traïtes, dit Huguez, je le conois asez;
 ‘Certes el a .i. fil qui mout fair a prosier.

 ‘Ancor destruire il Herdré et Berangier,

 Cant l’entandi li dux, si plora de pitié. (vv. 2207-09, 2011; 2013).

Evidentemente a lo largo de todo el cantar, tanto el protagonismo femenino como su “causa” será el motor central de la trama y la estructuración de *Parise*. Su evidente alejamiento del entramado épico no tiene necesariamente que suponer su depreciación o su falta de identidad, como parece mostrar Plouzeau al considerarla:

“une histoire dépourvue de recherche, sans idéologie marquée (sur ce point, la différence est grande avec mainte épopée) qui n’est là que pour distraire par la succession d’événements qu’elle rapporte”⁴⁰.

Tan sólo ocurre que su identificación ahora es otra.

⁴⁰ Op. cit., pág. 160.

En la amalgama de esposas falsamente acusadas y vindicadas en la mayoría de los casos por sus hijos, posteriormente grandes héroes, *Parise* muestra un paso más en el aumento del papel femenino, vinculado a una disminución del predominio temático viril-bélico de los primeros cantares y a la acentuación del un tono *femenino-sentimental*, más próximo a las aventuras en torno a un conflicto familiar de marcado carácter emocional. Es un pilar importante en este largo proceso de “feminización” y “divulgación” desde los cantares de gesta hasta la novela caballerescas y la narrativa posterior, en las que las aventuras amorosas del héroe se despliegan a la par de las bélicas. Su misma brevedad muestra una intencionalidad de “aligerar” la largas tiradas épicas, y de exponer con esquematismo y simplicidad una historia, dotada de unos ingredientes novelescos enormemente sugestivos, pero que todavía no se muestran excesivamente amplios y enrevesados, librándose del aumento insufrible de injusticias y desgracias que se vuelcan sobre otras heroínas. Su concisión proporciona una agilidad y vivacidad narrativa que echamos de menos en otros cantares similares, como *Florence de Rome* o sobre todo *La Belle Hélène*, que multiplica los personajes y las intrigas paralelas, acercándonos más a las posteriores tramas caballerescas.

No obstante, desde el punto de vista literario, la obra no está exenta de los recursos, breves pero suficientes, que le permiten reproducir la violencia y fuerza de los combates o la expresividad de las situaciones más emotivas y alegres de la narración. Y ello lo hace con la vivacidad y verosimilitud que su esquematismo y ausencia de estridencias le proporcionan, con un ritmo ágil y perfectamente coordinado, con aciertos que con muy poca frecuencia han sido puestos de manifiesto. Como el alegato estructurado y coherente de su *injusta acusación y castigo* que coordina toda la acción del cantar, subrayando constantemente la presencia de un persistente y pasivo protagonismo femenino.