



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA PRODIGIOSA FIGURA DE NICOLETTE EN
*AUCASSIN ET NICOLETTE***

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS FRANCESAS
-LETRAS FRANCESAS-**

PRESENTA

CARLA PAULINA DELIE CERVANTES

ASESORA

DRA. MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL



MEXICO, D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi abuelo José Cervantes Aquino.

Agradezco a infinitamente a la Dra. Cristina Azuela por su ayuda, su tiempo y su dedicación. Es por ella que descubrí la fascinante magia de la literatura medieval y la inefable belleza de ese Otro Mundo que todo el tiempo convive con el nuestro.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	5
I. Contexto histórico y literario	
A) El reinado de Felipe Augusto	8
B) La literatura del siglo XII y principios del XIII	14
II. Características formales de <i>Aucassin et Nicolette</i>	
A) El género <i>chante-fable</i>	16
B) Datación de la obra	16
C) Datación del manuscrito	17
D) Orígenes del autor y del copista	18
E) Los nombres de los personajes: Aucassin y Nicolette	20
1) San Nicolás y el matrimonio	22
2) San Nicolás y las tormentas	23
3) San Nicolás “el sanador”	24
4) San Nicolás y la oca	25
III. Parodia e inversiones en <i>Aucassin et Nicolette</i>	
A) <i>Aucassin et Nicolette</i> , una obra paródica	26
1) Parodia de la épica	30
2) Parodia de la novela cortés	32
3) Parodia del amante lírico	35
B) Torelore y el Carnaval	
1) El Carnaval en <i>Aucassin et Nicolette</i>	37
2) Las Lupercales y el Carnaval	39
3) El término Torelore	41
4) El Carnaval y el Otro Mundo	43
5) Torelore, el carnavalesco “mundo al revés”	43
a) El problemático carácter bélico de Aucassin	45
b) El riachuelo de Torelore	46
c) La carnavalesca “guerra de comida”	47
d) Los disfraces y la inversión de sexos	48
C) El “hombre salvaje”	53

IV. La prodigiosa figura de Nicolette	
A) La belleza y los destellos del hada	56
B) Los poderes curativos de Nicolette	58
C) Las hierbas curativas y el ritual mágico de Nicolette	62
D) La “sarracena” y el hada	63
E) El “embadurnamiento” y el Otro Mundo	65
F) La prisión y la huida de Nicolette	67
CONCLUSIÓN	69
BIBLIOGRAFÍA	71

INTRODUCCIÓN

Aucassin et Nicolette es una obra anónima de principios del siglo XIII, procedente del noreste de Francia, cuyo problemático género de *chantefable* alude a la alternancia de verso y prosa, es decir, al canto y a la recitación. Dotada de un espíritu ligero y de un estilo poético, la historia relata las peripecias que afrontaron los jóvenes amantes, Aucassin y Nicolette, para finalmente casarse y permanecer juntos.

Los rasgos paródicos y los elementos cómicos de la *chantefable* han sido estudiados ampliamente por la crítica, pues el tono cómico y alegre de la obra es una de las características que más han cautivado a sus lectores. Asimismo, la presencia de formas y estilos propios de la épica, la novela cortés y la lírica han capturado en general la atención de los especialistas, pues muy pocas obras contemporáneas presentan un mosaico de géneros tan rico como la *chantefable*.

Sin embargo, además de la evidentemente seductora comicidad de la *chantefable*, la sutil alusión al carácter féerico de Nicolette es un aspecto enigmático e interesante que sólo ha sido tratado en profundidad por Philippe Walter, por lo que consideré relevante ahondar en este tema en particular. Ya en 1954, K. Rogger la asociaba con un ser prodigioso, afirmando que Nicolette representaba una “fuente desbordante de gracia y misericordia”,¹ y Jean Dufournet sugería en su edición y traducción de la *chantefable* de 1984, que la heroína parecía estar rodeada de magia.² Finalmente, Walter logró desentrañar en detalle —a través de un estudio preliminar de leyendas, ritos y mitos medievales que resultan indispensables para la interpretación de la obra— los rasgos que

¹ « *Source débordante de grâce et de miséricorde* » (K. Rogger, *Étude descriptive de la chantefable Aucassin et Nicolette*, apud, Jean Dufournet prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 29).

² Jean Dufournet, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 168.

la asocian estrechamente con un hada, fascinante y misteriosa figura folklórica de procedencia celta que pobló la literatura sobre todo a partir del siglo XII.

Por otra parte, este último crítico aportó una nueva explicación para el problemático pasaje de Torelore.³ La concisa asociación que realiza entre este “mundo al revés” con los rituales y creencias típicas del Carnaval medieval (y las prácticas paganas que le antecedieron), resulta original y esclarecedora, tomando en cuenta que este episodio fue casi exclusivamente ligado a la sátira y a la burla, y que incluso llegó a ser omitido en alguna edición.

A partir de una somera alusión al contexto histórico y literario de la *chante-fable* (capítulo I), este trabajo continúa con la exposición de sus elementos formales, donde ya se vislumbran las relaciones de Nicolette con lo sobrenatural (capítulo II), que se examinarán en detalle en la última sección. El carácter paródico de la obra y las inversiones típicas del texto, así como el análisis de los elementos carnalescos del episodio de Torelore se abordarán en el capítulo III, permitiendo así, dar paso al tema central: los rasgos que hacen de Nicolette una figura prodigiosa (capítulo IV). Para ello, elucido algunas de las características de las hadas presentes en diversas tradiciones hagiográficas, mitológicas e incluso literarias, y las contrasto con el perfil particular de la heroína que, como se demostrará aquí, coincide con las de dichos seres féericos.

Las investigaciones de Philippe Walter sobre *Aucassin et Nicolette* —a las que alude brevemente en su vasta obra *La Mémoire du Temps* (1989) y sobre las que profundiza en el artículo “Nicolas et Nicolette” (1991)—,⁴ esclarecen muchas de las interrogantes en torno a la *chante-fable*, aportando una visión complementaria e

³ Véase capítulo 3, en la sección “El carnaval en *Aucassin et Nicolette*”, supra pp. 35-36.

⁴ Y que incluye en la introducción y en las abigarradas notas de su edición de la *chante-fable*.

innovadora. El crítico destaca los rasgos féericos que asocian a la heroína con el Otro Mundo, y particularmente con las hadas amantes de la literatura medieval: hermosas mujeres dotadas de poderes sobrenaturales que definían el destino del hombre que elegían. En este trabajo seguimos, pues, algunas de las hipótesis de dicho investigador, para examinar detalladamente la figura de Nicolette desde un punto de vista poco abordado por la crítica.

1. Contexto histórico y literario

A) El reinado de Felipe Augusto

Felipe Augusto⁵ o Felipe II reinó de 1180 a 1223. Durante su reinado lo más relevante en general fue que se consolidó la monarquía y se afirmó tanto la autoridad como la soberanía del rey. Desde sus primeros años en el trono (hacia 1185), Felipe Augusto redujo el poder de los cancilleres, reduciéndolos a simples “consejeros”. Este gran diplomático y estratega militar aseguró el dominio real⁶ desde la pequeña Bretaña⁷ hasta Borgoña, y de Flandes a los Pirineos. Al final de su reinado, la extensión de tierras en manos de los Capetos se cuadruplicó, con lo que la dinastía Plantagenet sólo conservó Aquitania.⁸

En 1190 Felipe Augusto tuvo una insignificante participación en la tercera cruzada al lado de los célebres reyes Ricardo Corazón de León y Federico Barbarroja. Felipe redactó una especie de testamento político para asegurar su poder en su ausencia, no obstante, pronto abandonó la cruzada y regresó a Francia para recibir los territorios de Artois, Vermandois y Péronne, del recién difunto conde de Flandes.⁹

Las cruzadas, prueba de la “fe ardiente” de la época, permitieron el contacto de Europa con las civilizaciones orientales:

⁵ De hecho fue llamado Felipe Augusto pues se le consideró un “rey constructor” de su imperio. Se piensa que su sobrenombre proviene del latín *augere*, que significa aumentar. Su historiador, el monje Rigord, menciona que después de la conquista y anexión de Picardía y de Vermandois (1186) se le empezó a llamar así. Sin embargo “Augusto” también alude a los emperadores romanos, por lo que el sobrenombre hace también referencia al apetito de poder y soberanía del rey (Claude Gauvard, *La France au Moyen Age*, p. 263).

⁶ Felipe Augusto tomó Normandía (1204) y continuó sus conquistas en la región del Loira. Posteriormente las batallas de Bouvines y Muret (1213 – 1214) fueron determinantes en la constitución del reino de Francia, pues unieron el Centro y el Norte (*Ibidem*, p. 264).

⁷ Esta península ubicada al noroeste de Francia, es también llamada Bretaña francesa o Armórica.

⁸ V. L. Saulnier, *La littérature Française*, p. 39.

⁹ Pierre Goubert, *Historia de Francia*, p. 30.

Las cruzadas son el signo de ese entusiasmo religioso. En un inicio empresas totalmente desinteresadas, derivaron en espíritu de aventura y en sed de conquistas materiales [...] Introdujeron en nuestra literatura la historia y el exotismo.¹⁰

Saulnier califica también de “entusiastas” a las dos primeras y comenta que las siguientes, más bien de carácter político, muestran ya en ruinas el “espíritu cruzado”, pues el objetivo dejó de ser despojar del sepulcro de Cristo a los infieles, dando lugar a una rapaz búsqueda de bienes materiales.¹¹

Durante el reinado de Felipe Augusto se vivió una época cortés en los castillos, donde la guerra pasó a un segundo plano reemplazada por asuntos más “mundanos”. Fue un período de gran prosperidad y florecimiento de las ciudades, durante el cual el hambre y la escasez disminuyeron, aunque sólo temporalmente. A principios del siglo XIII, se alcanzó una densidad poblacional tal, que no sería igualada sino hasta el siglo XVIII.¹²

Desde finales del siglo XII —particularmente en el noreste de Francia— hubo un gran florecimiento económico que se acentuó durante el siglo XIII. Las célebres ferias¹³ de Champaña permitieron el crecimiento comercial y financiero de la ciudad, pues además del intercambio de mercancías, ahí se pagaban los créditos. Por otra parte, en cuanto a la agricultura y la ganadería, la utilización cada vez más frecuente del arado y del molino favoreció un vasto desarrollo en las zonas rurales de la zona picarda.¹⁴

La ciudad de Arras en particular —lugar de donde tal vez fue originario el autor de la *chanteable*—, se desarrolló económica e intelectualmente. Por una parte, albergó burgueses que se convirtieron en una especie de “banqueros” que vivían de la usura. La

¹⁰ « *Les Croisades sont le signe de cet enthousiasme religieux. Entreprises d'abord absolument désintéressées, elles dérivent vers l'esprit d'aventure et la soif de conquêtes matérielles [...] Elles ont introduit dans notre littérature l'histoire et l'exotisme* » (André Lagarde y Laurent Michard, *Moyen Âge*, p. 4).

¹¹ V. L. Saulnier, *La littérature Française*, pp. 39-40.

¹² *Idem.*

¹³ Las ferias de Troyes, Lagny, Bar-sur-Aube y la de Provins (Pierre Goubert, *Historia de Francia*, p. 29).

¹⁴ Pierre Goubert, *Historia de Francia*, p. 28-29.

urbe también fue famosa por su importante producción de telas y tapices, al igual que Artois y Flandes. Paralelamente, se convirtió en un gran centro intelectual donde se crearon algunas academias literarias llamadas *Puys* y la célebre institución conocida como la “Cofradía de los juglares y burgueses de Arras”.¹⁵

En lo que respecta a la arquitectura, desde mediados del siglo XII el arte románico comienza a ser sustituido por el gótico clásico y así inicia la gran era de las catedrales. El estilo gótico, que privilegió la luminosidad en las iglesias, se caracteriza por la elevación de las bóvedas y las flechas, por lo que posee una apariencia muy estilizada comparada con el románico. En 1163 empieza la edificación de Nuestra Señora de París y ya en el siglo XIII, la de las catedrales de Chartres, Amiens y Reims, entre otras.¹⁶

Otro elemento urbano fueron las universidades, fundadas a partir de 1200. En estos recintos, controlados por el papado,¹⁷ se buscó la formación de clérigos, pues se pretendía construir la “milicia de Cristo” para difundir la palabra de Dios. No obstante, en las universidades también se privilegió el espíritu crítico basado en la lógica, con el estudio el pensamiento aristotélico. La escolástica, movimiento teológico y filosófico que quiso probar la existencia de Dios mediante la reflexión filosófica, y cuyo gran representante fue Tomás de Aquino, constituyó una de las primeras semillas del pensamiento lógico racional.¹⁸

¹⁵ Pierre Goubert, *Historia de Francia*, p. 29.

¹⁶ V. L. Saulnier, *La littérature française*, p. 39.

¹⁷ El papa Inocencio III convocó el cuarto Concilio de Letrán en 1215 con el propósito de reformar la Iglesia y consolidar la fe para así corregir las costumbres y erradicar la herejía (particularmente a los cátaros). Inocencio III así como sus sucesores Honorio III (1216-1227) y Gregorio IX (1227-1241) llamaron con los términos “milicia de Cristo”, “armadura de la fe” y “espada del espíritu” a los universitarios parisinos (Claude Gauvard, *La France au Moyen Age*, p. 265).

¹⁸ Georges Duby y Robert Mandrou, *Histoire de la Civilización Francesa*, pp. 136-137.

B) La literatura del siglo XII y principios del XIII

El siglo XII, también llamado del “renacimiento literario”, fue intelectualmente prolífico, pues las traducciones al francés de múltiples obras en árabe, griego y latín, así como la vasta producción de literatura vernácula —en la cual destacó la explosión lírica provenzal y el surgimiento de la novela cortés—, generó un gran florecimiento cultural.

La poesía amorosa que expresó el *fin’amor* —concepción del “amor perfecto” que supone la superioridad de la dama y la devoción absoluta de su amante—, nació en la tierra de Oc, en el sur de Francia, a finales del siglo XI, en la corte del primer trovador Guillermo IX,¹⁹ duque de Aquitania. Los trovadores,²⁰ poetas del amor, componían la música de sus canciones e incluso las llegaron a interpretar, aunque generalmente llevaban a un juglar²¹ para este fin. A mediados del siglo XII, la poesía provenzal fue retomada en el Norte de Francia por los *trouvères*. La concepción del *fin amor* influyó considerablemente a la novela cortés o de aventura.

En cuanto a la narrativa, los cantares de gesta²² como *El Cantar de Roldán* o *El peregrinaje de Carlomagno*, exaltaron la importancia de la dinastía capeta y de su líder Carlomagno, temas que constituyeron la denominada “Materia de Francia”. Los relatos heroicos del género épico siguieron gozando de una gran popularidad hasta finales del

¹⁹ De él se conservan once poemas, los más antiguos de la producción provenzal.

²⁰ Bernard de Ventadour, Marcabru, Jaufré Rudel y Giraut de Borneil, entre otros, fueron algunos de los trovadores más representativos de la última mitad del siglo XII (Michèle Guéret-Laferté, *Manuel de littérature française*, pp. 52-53).

²¹ Los juglares desempeñaron un papel fundamental en la difusión de la literatura durante los siglos XII y XIII, pues viajaban de ciudad en ciudad permitiendo que las obras que interpretaban se conocieran en diversas cortes europeas. “Juglar”, término proveniente del latín *joculator*, significa risueño o agradable. El juglar fue el heredero del mimo latino y su profesión consistía en divertir a la gente con sus múltiples talentos. Prácticamente toda la producción literaria medieval se difundía oralmente gracias a los juglares, pues en aquella época pocos sabían leer. Incluso las obras escritas para ser leídas, se difundían a través de la lectura en voz alta en círculos cortesanos (*Ibidem*, p. 54).

²² Las canciones de gesta más antiguas que se conocen datan de finales del siglo XI y principios del XII. Estos poemas, generalmente acompañados de música y declamados por juglares, relataron sucesos del siglo VIII y IX, no obstante el retrato de los caballeros se asemeja al de los barones y cruzados del siglo XII (André Lagarde y Laurent Michard, *Moyen Âge*, p. 2).

siglo XIII no obstante, sus temas fueron cambiando de manera paulatina, como lo subrayan Lagarde y Michard:

Lo novelesco invadió cada vez más la epopeya francesa, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XII en la que la literatura cortés estuvo en boga, y en el siglo XIII cuando los principios de la fe y el honor, armadura de la sociedad feudal, se empezaron a alterar. La ruda simplicidad de nuestros primeros cantares dio lugar a extrañas proezas, a aventuras extravagantes y maravillosas donde el héroe encuentra a magos y hechiceros, lucha contra monstruos y viaja a países féericos.²³

El *roman*²⁴ *antique* marcó la transición entre la épica y la novela cortés. *El Roman de Eneas* (1160) y *El Roman de Troya* (1165), entre otros, fueron anacrónicas adaptaciones de leyendas de la antigüedad clásica que ya incluían elementos maravillosos y de amor. Igualmente, las narraciones de procedencia celta, más cercanas a las tradiciones locales, captaron la atención de los lectores.²⁵

Ligada a esta última tradición conservada por transmisión oral, la *Historia regum Britanniae*,²⁶ crónica de los reyes bretones, escrita en prosa latina hacia 1135 por el galés Geoffrey de Monmouth, puso en escena la leyenda artúrica, parte importante de la llamada “Materia de Bretaña”.²⁷ Posteriormente, la *traslatio*²⁸ de la obra de Monmouth al anglonormando, del clérigo Robert Wace, intitulada *Roman de Brut* (1155), permitió la

²³ « *De plus en plus le romanesque envahit l'épopée française, surtout à partir de la deuxième moitié du XII^e siècle où la littérature courtoise est en vogue et du XIII^e siècle où les principes de foi et d'honneur, armature de la société féodale commencent à s'altérer. La rude simplicité de nos premières Chansons fait place aux exploits étranges, aux aventures extravagantes et merveilleuses où l'héros rencontre des magiciennes et des enchanteurs, lutte contre des monstres et voyage dans des pays féeriques* » (Idem).

²⁴ El *roman* es un género literario que apareció en el siglo XII. Durante el medioevo, el latín era la lengua culta en la que se redactaban los textos y escritos, mientras que oralmente se hablaba la “lengua romance” o vulgar. Así pues, un *roman* es una “obra en verso o en prosa escrita en lengua vulgar” según lo define Godefroy. Consultado en <http://www.micmap.org/dicfro/chercher/dictionnaire-godefroy/roman> el 21 de octubre de 2010). En francés moderno *roman* significa “novela”.

²⁵ André Lagarde y Laurent Michard, *Moyen Âge*, p. 43.

²⁶ O *Historia de los reyes de Bretaña* que tradujo el clérigo Robert Wace al francés como *Roman de Brut*, y donde introdujo elementos como la Mesa Redonda y el bosque de Brocelandia (Carlos García Gual, “Historia y mito del Rey Arturo”, p. 76).

²⁷ La “Materia de Bretaña”, además de evocar la leyenda artúrica, está formada por las descripciones del código de honor que impuso el feudalismo cristiano, basado en el pacto de vasallaje. Asimismo, incluye la novedosa perspectiva del amor provenzal, así como lo “maravilloso bretón”, elementos de tradición celta que evocan la magia y el Otro Mundo.

²⁸ Durante el medioevo el arte de la traducción no se comprendía como en la actualidad, pues quienes pasaban una obra de una lengua a otra, se permitían todo tipo de modificaciones y agregados.

difusión de la leyenda artúrica a la que añadió detalladas descripciones del universo cortesano.²⁹ Al respecto Victoria Cirlot comenta:

Las *mulieres* de las que hablaba Geoffrey son *dames* en Wace, la *militia* es la *chevalerie* [...]. *Noblesse, cortésie, richesse, onor*, son términos alejados del original latino que denotan la intención de fijar las cualidades caballerescas comenzándose así a desarrollar un modelo ético que configurará la imagen ideal de la corte (Victoria Cirlot, *La novela artúrica*, p. 30).

En este contexto surgió durante la segunda mitad del siglo XII la novela cortés, escrita en verso octosílabo, de influencia clásica y meridional, y que retomó la temática de la mencionada “Materia de Bretaña” con un estilo muy refinado. La narrativa cortés —dirigida a la aristocracia— describía las grandiosas aventuras y proezas de la clase caballerescas, el sorprendente universo de lo maravilloso, y la psicología del nacimiento del amor:³⁰

Los caballeros son tan valientes y osados como en los cantares de gesta. Pero sus proezas no son ya dictadas por su fidelidad a Dios o a su soberano: ahora obedecen al “servicio de amor”, a la sumisión absoluta del caballero a su “dama”, su señora y dueña. Ese servicio de amor se codifica en un cierto número de encantadoras y artificiales reglas que adornan el amor terrestre con todos los rituales del amor divino [...] El amor, que puede hacer actuar contra la razón, o incluso contra el honor, es también la fuente de toda virtud y toda proeza.³¹

De finales del siglo XII es la actividad literaria de Chrétien de Troyes —iniciador y representante de la novela artúrica en verso—, que se sitúa entre 1164 y 1191 aproximadamente. El champañés, autor de *El Caballero de la carreta*, *El Caballero del León* y *El cuento del Grial* entre otros *romans*, escribió gran parte de sus textos en el seno de la corte de María de Champaña, hija de Leonor de Aquitania. Sobre el trabajo de este autor Carlos García comenta:

²⁹ Carlos García Gual, “Historia y mito del Rey Arturo”, pp. 73-75.

³⁰ André Lagarde y Laurent Michard, *Moyen Âge*, p. 43.

³¹ « *Les chevaliers sont aussi vaillants, aussi aventureux que dans les Chansons de Geste. Mais leurs exploits ne sont plus dictés par leur fidélité à Dieu ou à leur suzerain : ils sont désormais dictés par le « service d’amour », soumission absolue du chevalier à sa « dame », souveraine maîtresse. Ce service d’amour se codifie en un certain nombre de règles charmantes et artificielles qui honorent l’amour terrestre de tous les rites de l’amour divin [...] L’amour qui peut faire réagir contre la raison et même contre l’honneur est aussi la source de toute vertu et de toute prouesse* » (*Ibidem*, p. 44).

Chrétien es el creador de la novela de tema artúrico, englobada dentro de la denominación “materia de Bretaña” [...] Chrétien construye sus novelas con elementos de otra mitología en desintegración, transmitida oralmente, con antiguas raíces célticas y motivos típicos. Sobre esta materia Chrétien elabora sus tramas con cuidada estructura narrativa y con un nuevo sentido humanístico y cortés a la altura de su momento histórico (Carlos García Gual, Introducción a *El Caballero de la Carreta*, p. 10).

La introducción del *roman* como género alcanzó gran popularidad y prestigio durante la segunda mitad del siglo XII, y a principios del siglo XIII se empezó a escribir en prosa. La vasta obra *Lancelot en prose*³² o *Corpus Lancelot-Graal*, escrita entre 1215 y 1235, retomó y continuó los temas expuestos por Chrétien y se dividió en cinco partes: *l’Estoire del Saint-Graal*, *l’Estoire de Merlin l’enchanteur*, el *Livre de Lancelot du Lac*, la *Queste del Saint-Graal*, y *La Mort le roi Artu*.³³

Entre 1150 y 1190 aproximadamente, Béroul y Thomas compusieron las versiones más antiguas que se conservan de *Tristán e Isolda*.³⁴ La trágica y célebre leyenda de origen bretón —de la que sólo se conservan algunos fragmentos—, relata las aventuras de los amantes de Cornualles unidos por una pasión más fuerte que la muerte misma.³⁵

A María de Francia, la primera mujer poeta en lengua francesa, se le atribuyen tres obras de la misma época: los *Lais*, el *Purgatorio de San Patricio* y el *Isopet* (una traducción de fábulas esópicas). Hacia 1170 aproximadamente, María dedica sus *Lais* al rey de Inglaterra, Enrique II Plantagenet. En estos breves poemas narrativos, cuya inspiración nació de cuentos bretones populares, destacan los motivos del amor y la

³² En español: *Lanzarote en prosa*.

³³ La traducciones al español de los títulos de las obras son: *La Historia del Santo Grial*, *La Historia de Merlin el hechicero*, el *Libro de Lanzarote del Lago*, la *Búsqueda del Santo Grial*, y *La Muerte del Rey Arturo* (André Lagarde y Laurent Michard, *Moyen Âge*, p. 73).

³⁴ Ningún manuscrito presenta íntegra la leyenda céltica de Tristán e Isolda. A principios del siglo XX Joseph Bédier reunió los fragmentos de las versiones francesa, inglesa, italiana, escandinava y alemana para reconstruir la historia en *El roman de Tristán e Isolda*.

³⁵ *Ibidem*, p. 48.

presencia de un mundo maravilloso que convive con el universo humano, todo ello propio de la “Materia de Bretaña”.³⁶

Por otra parte, de manera paralela al auge de la narrativa cortés, surgió una literatura menos idealizada que la del *roman*, y cuyo objetivo era divertir, en vez de proponer modelos. Los primeros *fabliaux*,³⁷ cortos relatos en verso octosílabo, se comenzaron a escribir desde 1150 aproximadamente. Ya fueran cómicos o moralizantes, estos cuentos realistas e irónicos caricaturizaron las costumbres de la vida cotidiana de las clases no aristocráticas, en tonos que incluso podían llegar a la vulgaridad más obscena. Dichas narraciones se difundieron —como el *Roman de Renart*, otra obra que parodia tanto a los nobles, como a los géneros literarios más aristocráticos— durante todo el siglo XIII, aunque de este último habría continuaciones durante los siglos subsiguientes.

También del primer cuarto del siglo XIII es la aparición de la crónica, que más adelante daría lugar al género histórico.³⁸

La *chantefable*, que aquí examino, retoma elementos de todos los géneros antes mencionados. Por una parte, *Aucassin et Nicolette* se distingue por su espíritu ligero y cómico —que parodia constantemente algunos elementos esenciales de la épica, el *roman courtois* y la lírica—, rasgo que comparte con los *fabliaux*, sin llegar a los atrevimientos de algunos de ellos. Asimismo, alude a los conflictos bélicos típicos del cantar de gesta; la figura atormentada de Aucassin nos recuerda al amante de la poesía provenzal; y

³⁶ André Lagarde y Laurent Michard, *Moyen Âge*, p. 45.

³⁷ Los *fabliaux* provienen del norte de Francia, de Champaña y de Artois particularmente, regiones muy activas económicamente (*Ibidem*, p. 97).

³⁸ Villehardouin, jefe militar de la sexta cruzada y gran diplomático, escribió en prosa la *Conquista de Constantinopla* entre 1207 y 1213. Esta obra, de intenciones moralizantes y edificantes, constituye también una apología en la que el autor explica por qué la cruzada se desvió de su propósito original. Durante los dos siglos posteriores, Joinville, Froissart y Comynnes se convirtieron en los cronistas más representativos de su época (*Ibid*, p. 117).

finalmente, la magia que envuelve a la heroína Nicolette, como se verá ya desde el siguiente capítulo, evoca a las hadas, magníficas criaturas prodigiosas de proveniencia celta y que proliferaron en la novela de aventura.

2. Características formales de *Aucassin et Nicolette*

A) El género *chantefable*

Aucassin et Nicolette es el único ejemplo del género literario *chantefable*, término que aparece al final del texto: “Así termina nuestra *chantefable*, no tengo más que decir”.³⁹

La obra está compuesta por cuarenta y un breves capítulos o *laissez*⁴⁰ numerados. Las secciones impares están redactadas en verso heptasílabo⁴¹ para ser cantadas, y las precede la indicación en francés antiguo: *Or se cante*⁴² [Ahora se canta]. A los capítulos pares, pasajes en prosa⁴³ para recitar, los introduce la inscripción: *Or dient et content et fablent*⁴⁴ [Ahora se habla, se cuenta y se relata].⁴⁵ Por lo anterior, el curioso término de *chantefable*,⁴⁶ que combina en una sola palabra el canto y el relato, parece designar la alternancia entre recitación, canto y música. Incluso el manuscrito conserva la notación musical.

Como la mayoría de las obras contemporáneas, *Aucassin et Nicolette* era una obra para declamarse en voz alta, probablemente más cercana a la difusión oral de un *performance*. Basándose en la definición de Edmond Faral, el editor Mario Roques comenta que pudo haber sido una “composición dramática cuyo objeto era la imitación

³⁹ « *No cantefable prent fin, n'en sai plus dire* » (§ 41). Todas las traducciones al español son mías, cotejadas con las versiones al francés moderno de las ediciones de Dufournet y de Walter.

⁴⁰ Con este término se designaron las estrofas de los cantares de gesta. Philippe Walter comenta que la división de la obra en pequeños capítulos “subraya la importancia de la escritura y de los procedimientos épicos en el texto” [« *Il souligne l'importance de l'écriture et des procédés épiques* » (Philippe Walter, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 177)].

⁴¹ Las *laissez* versificadas son asonantes y terminan siempre con un verso de cuatro sílabas de sonoridad femenina. Por otra parte, Walter subraya que el verso heptasílabo caracterizó a la poesía lírica (*Idem*).

⁴² Tanto Dufournet, como Walter lo tradujeron al francés moderno como *chanté* [cantado].

⁴³ Los pasajes en prosa contienen diálogos y monólogos.

⁴⁴ *Fablent* es el verbo conjugado en la tercera persona del plural y cuyo infinitivo es *fabler* o *fabloir*, que significa relatar. Consultado en <http://www.micmap.org/dicfro/chercher/dictionnaire-godefroy/fabloir> el 18 de octubre de 2010.

⁴⁵ Álvaro Galmés menciona que en francés antiguo el plural de los verbos tiene un valor reflexivo (Álvaro Galmés de Fuentes, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 13). Tanto Dufournet como Walter tradujeron la frase al francés moderno como *parlé: récit et dialogue* [hablado: relato y diálogo].

⁴⁶ El término en francés antiguo *cantefable*, alude a los verbos *canter* [cantar] y *fabler* [relatar].

de la realidad por medio de la voz y la gesticulación, sin una completa y regular puesta en escena” (en francés *mime*).⁴⁷ También, Albert Pauphilet considera que un solo juglar podría haber recitado y actuado la obra.⁴⁸

B) Datación de la obra

En general, la crítica ha considerado que la *chanteable* data de finales del siglo XII o de principios del XIII. Jean Dufournet comenta que su creación debe situarse en el último cuarto del siglo XII, pues el autor parece recrear algunas escenas de dos novelas de Chrétien de Troyes que se publicaron entre 1176 y 1181 aproximadamente.⁴⁹

Por su parte, Philippe Walter considera que la alternancia de verso y prosa indica que la obra fue escrita en el momento de transición entre ambas modalidades de escritura. El crítico recuerda que el gran auge de la escritura en verso se dio durante el siglo XII, mientras que los primeros ejemplos de literatura en prosa⁵⁰ se encontraron hasta el primer decenio del XIII, periodo en el que debió de componerse la *chanteable*, según comenta.

⁴⁷ « *Mime: une composition dramatique dont l'objet est l'imitation de la réalité par le geste et par la voix, sans recours au procédé d'une mise en scène complète et régulière* » (Edmond Faral, *Mimes français du XIIIe siècle*, p. 15, *apud*, Philippe Walter, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 178).

⁴⁸ Jean Dufournet, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 9.

⁴⁹ El crítico realiza una comparación exhaustiva entre dos obras de Chrétien de Troyes y la *chanteable*, y argumenta que “ese íntimo conocimiento de las novelas de Chrétien, nos invita a pensar que Aucassin et Nicolette es de finales del siglo XII y no de principios del XIII [« *cette connaissance intime des romans de Chrétien nous inviterait à penser qu'Aucassin et Nicolette est de la fin du XII^e siècle plutôt que du début du XIII^e* » (*Ibidem*, p. 21)]. Como veremos más adelante, la escena de los cabellos de Nicolette, así como la del riachuelo de Torelore se asemejan a las descripciones del champañés en *El caballero de la carreta*, una de sus obras cumbres.

⁵⁰ *La Conquista de Constantinopla* del cronista Geoffroy de Villehardouin (1208), y algunas traducciones de textos bíblicos son algunos ejemplos (Philippe Walter, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 174).

C) Datación del manuscrito

De *Aucassin et Nicolette* sólo se conserva un manuscrito,⁵¹ poco legible.⁵² Pertenece a la Biblioteca Nacional de Francia: *msfr. 2168, fol. 76d*, y carece de referencias sobre la fecha en que se compuso. No obstante, la minuciosa observación de una letra poco legible determinó que el documento data de finales del siglo XIII.⁵³ Lo que sugeriría que este manuscrito es una copia tardía, pues como se mencionó anteriormente, la temática, forma y estilo de la *chantefable*, indican que su autor la compuso entre finales del siglo XII y principios del XIII. Además, cabe mencionar que durante estos dos siglos “los escritores no dejaron manuscritos escritos de su puño y letra”.⁵⁴ Por lo tanto, el documento conservado o bien fue la reproducción de algún texto anterior, o la transcripción tardía de una obra de transmisión oral.

D) Orígenes del autor y del copista

Al igual que muchas creaciones literarias medievales, la *chantefable* es anónima, por lo que se desconoce el origen de su autor, que al inicio de la obra se apoda a sí mismo Vielantif.⁵⁵ No obstante, *Aucassin et Nicolette* presenta en su lengua⁵⁶ y escritura

⁵¹ Por esta razón Roussel supone que la obra debió tener una difusión limitada (Claude Roussel, “Mots d’emprunt et jeux de dupes”, p. 423).

⁵² Philippe Walter comenta que el manuscrito es ilegible y de “mediocre calidad” ya que está roto. El crítico menciona que los editores Gaston Paris y Hermann Suchier propusieron algunas interpretaciones de las partes poco visibles (Philippe Walter, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, pp. 180-181).

⁵³ Gracias a un estudio fotográfico con rayos ultravioleta hecho por la Biblioteca Nacional de Francia, se puede suponer que el manuscrito data aproximadamente de 1270 como lo señala Brian Blakely. Después de analizar el conflictivo término del capítulo XXIV, que por la ilegibilidad del texto parecía ser el adverbio *dessus* [debajo], la fotografía amplificada reveló que más bien se trataba de las palabras *de scu*, moneda acuñada durante el reinado de Luis IX, entre 1266 y 1270 (Brian Blakely, “Aucassin et Nicolette”, pp. 97-98).

⁵⁴ “Como regla general, los escritores de los siglos XII y XIII no dejaron manuscritos escritos de su propia mano” [« *En règle générale, les écrivains du XIIe ou du XIII siècle n’ont pas laissé de manuscrits écrits de leur propre main* » (Philippe Walter, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 172)].

⁵⁵ “Quien quiera escuchar buenos versos, compuestos por Vielantif” [« *Qui vauroit bons vers oïr, del deport du Vielantif* » (§ 1)].

numerosas características picardas;⁵⁷ así pues, se ha pensado que tanto su autor, como el copista del manuscrito fueron originarios de esta región situada al noreste de Francia. Gaston Paris y Philippe Walter coinciden en que muy probablemente fueron nativos de la ciudad de Arras.

Walter fundamenta esta hipótesis considerando la abundante producción intelectual que se generó en el noreste de Francia —y particularmente en la ciudad de Arras, debido a la existencia de la mencionada asociación de juglares—. Asimismo, toma en cuenta las características picardas, ya anteriormente referidas, que presenta la *chanteable*. Finalmente, plantea que el nombre de la protagonista —como se explica a continuación— alude a San Nicolás, santo muy venerado en esa zona.

E) Los nombres de los personajes: Aucassin y Nicolette

El estudio y la interpretación de los nombres propios es rara vez una operación infructuosa en una obra medieval. Conocemos la importancia que esta época atribuye a los nombres: “por el nombre conocemos al hombre” declara un personaje de Chrétien de Troyes.⁵⁸

El enigma de los nombres de los protagonistas —Aucassin y Nicolette—es uno de los primeros abordados desde muy diversos puntos de vista por la crítica. En un primer

Walter recuerda que Vielantif es el nombre del caballo de Roldán en *La Chanson de Roland*. El crítico propone que el término es un juego de palabras entre *viel* [viejo] y *vielle* [vihuela] y lo traduce al francés moderno como *vieux de la vielle* [viejo de la vihuela] (Philippe Walter, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 187).

⁵⁶ Walter analiza los rasgos de procedencia picarda en su traducción y edición de la obra, por ejemplo, comenta que el pronombre personal femenino *la* [la] en picardo es *le* [el], como en masculino, característica que presenta la *chanteable* (*Ibidem*, p. 171).

⁵⁷ Por su parte, Maurice Wilmotte y Hermann Suchier opinaron que se trataba de un escritor de origen valón (zona situada en el noroeste de Bélgica), y éste último propuso concretamente la provincia de Hainaut (*Ibid*, p. 173).

⁵⁸ « *L'étude et l'interprétation des noms propres est rarement une opération infructueuse dans une œuvre médiévale. On sait l'importance que cette époque attache aux noms: "par le nom on connaît l'homme" déclare un personnage de Chrétien de Troyes* » (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 59).

momento se les ligó con un juego de inversiones o parodia. Se pensó que Aucassin podría ser un apelativo de procedencia árabe, pues éste se asemeja a los de algunos personajes sarracenos mencionados en *La Chanson de Roland* y a Al-Kâzim, rey moro que reinó en Córdoba de 1019 a 1029. Así pues, este supuesto nombre árabe le corresponde irónicamente al personaje católico; mientras que Nicolette, nombre francés y cristiano, pertenece a la heroína de orígenes islámicos.

Posteriormente se pensó en un juego de palabras alusivo al carácter de los personajes. A Nicolette se le identificó con la expresión *faire la nique*, que podríamos definir como “ser muy astuta”, un rasgo particular de la heroína. A Aucassin se le relacionó con el término provenzal *aucassa*, diminutivo de *auca* [oca], ave que alude a la simpleza y a la ingenuidad, como lo ilustra la frase de uso popular: *bête comme une oie* [tonto como una oca],⁵⁹ lo que haría referencia a la actitud cándida e ingenua del protagonista, sobre todo al inicio de la historia.⁶⁰

Por otra parte, las investigaciones de Philippe Walter relativas a la tradición hagiográfica medieval, aportan una explicación esclarecedora que completa las opiniones anteriores, pues sostiene que los apelativos están ligados al entorno legendario concerniente a san Nicolás.⁶¹ De esta teoría, el argumento más evidente es el lazo homófono entre Nicolás y Nicolette, pues este último nombre, es el diminutivo femenino del nombre del santo. Después de un exhaustivo análisis de ritos, mitos y creencias religiosas medievales en torno a este personaje religioso, Walter concluye que Nicolette

⁵⁹ Godefroy comenta en la entrada de *oie* [oca] que a esta ave se le asoció con la tontería y la candidez. Consultado en <http://www.cnrtl.fr/definition/oie> el 15 de septiembre de 2010.

⁶⁰ Jean Dufournet, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, pp. 9-10.

⁶¹ San Nicolás nació en Licia hacia 271 y fue uno de los ciento dieciocho padres que condenaron el arrianismo durante el Concilio de Nicea. Hacia el siglo IX se alude al santo por primera vez en una fuente escrita, en la compilación anónima griega *Vita per Michaelem* (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, pp. 61-62).

“es un Nicolás en femenino”, pues como veremos, ella “retoma sus atributos funcionales y míticos”.⁶² Finalmente añade que la presencia del apelativo “Aucassin”, etimológicamente ligado a la oca, se explicaría justamente por la asociación de san Nicolás con dicha ave.

El crítico recuerda que el culto al santo, patrón de marinos y comerciantes, se intensificó a partir del siglo XI. En los dos siglos posteriores confirman su importancia, tanto las múltiples iglesias construidas en su honor, como diversas obras literarias: la *Vie de saint Nicolas* o *Vida de san Nicolás*, escrita hacia 1155 por el poeta anglo normando Wace; el *Jeu de saint Nicolas* o *Auto de san Nicolás* de 1200, del autor originario de Arras, Jean Bodel; y las numerosas páginas consagradas al santo en *La Légende dorée* o *La Leyenda Dorada*, obra de mediados del siglo XIII de Santiago de la Vorágine.⁶³ Como veremos a continuación, varios elementos de la historia de san Nicolás entran en juego en *Aucassin et Nicolette*.

1) San Nicolás y el matrimonio

San Nicolás fue el protector de los solteras: las ayudaba a mantenerse célibes, o a casarse si así lo deseaban. Una primera leyenda cuenta que un día Nicolás escuchó los gritos de un hombre que se lamentaba, pues para salvarse de la ruina, había comprometido a sus tres hijas con hombres que ellas no querían. El santo le entregó tres bolsas llenas de dinero y salvó a las muchachas de esta situación, por lo que fue particularmente conocido como el protector de las solteras en peligro de ser casadas contra su voluntad.⁶⁴

⁶² « *Nicolette est un Nicolas au féminin. [...] Nicolette reprend les attributs fonctionnels et mythiques de Nicolas ou de son antécédent païen* » (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 66).

⁶³ Philippe Walter, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 175.

⁶⁴ Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 67.

Paralelamente, en la *chantefable*, Nicolette escapa dos veces airosa de un matrimonio impuesto: en Beaucaire se libra del proyecto de su padrino, quien desea encontrarle un marido “que se gane el pan honradamente”;⁶⁵ y en Cartagena huye de su familia, que pretende “darle por esposo a un rey pagano”.⁶⁶ En resumen, tanto la leyenda concerniente a san Nicolás como la *chantefable* poseen un tema en común: sus protagonistas se liberan de casamientos forzados.

Por otro lado, san Nicolás era —y aún es— patrón de las nupcias, pues se creía que facilitaba la unión de las parejas. Las solteras que deseaban encontrar marido, recitaban la oración: “san Nicolás que casas a las chicas con los chicos, no te olvides de mí”.⁶⁷ Paralelamente, la temática principal de *Aucassin et Nicolette* gira en torno al casamiento⁶⁸ de los personajes principales, matrimonio que se logra gracias a la astucia de Nicolette en particular. Por lo tanto, gracias a su relación con el santo, la heroína podría tener la habilidad de lograr la unión matrimonial.

Por último, cabe mencionar que en la iglesia de san Nicolás de Port, en la región de Lorena, las solteras solían practicar un rito que les garantizaba el cambio de estado civil: las jóvenes que buscaban marido rezaban y se paseaban por los alrededores. Se creía que la mujer se casaría ese mismo año si encontraba por azar, a las afueras de la iglesia, una roca megalítica muy antigua que supuestamente poseía el poder de atraer el matrimonio.⁶⁹ Curiosamente, en la *chantefable* se narra que Aucassin, distraído de tanto

⁶⁵ « *Un baceler qui du pain li gaegnast par honor* » (§ 4).

⁶⁶ « *Baron li vourent doner un roi de paiens* » (§ 38).

⁶⁷ « *Saint Nicolas, qui mariez les filles avec les gars, ne m’oubliez pas* » (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 65).

⁶⁸ Walter precisa “podríamos incluso afirmar que el texto reposa sobre una dinámica narrativa de tipo nupcial” [« *On peut même affirmer que le texte repose sur une dynamique narrative de type nuptial* » (*Ibidem*, p. 66)].

⁶⁹ *Ibid*, p. 68.

pensar en su amada, “se cayó violentamente sobre una piedra”.⁷⁰ Así pues, tanto la tradición como la obra aluden a este mismo elemento que posee un carácter ritual relacionado con el casamiento. De hecho, Philippe Walter precisa que la piedra de la *chanteable* “marca una transición importante del héroe hacia el estado matrimonial”,⁷¹ ya que después de la caída, Aucassin encuentra a Nicolette en el bosque, viven juntos en Torelore y finalmente logran casarse.

2) San Nicolás y las tormentas

La *Vida de san Nicolás* relata un episodio en el que, en medio de una tormenta, el santo milagrosamente impide el naufragio del barco en el que navegaba con algunos tripulantes, con sólo ordenarle al océano que se calme. Por otra parte, se cree incluso que ante las súplicas de la reina madre, el santo protegió al rey Luis IX de una tempestad marina en 1254, mientras éste regresaba de la cruzada. De esta forma, el santo se convirtió en el patrón de los marinos.⁷²

La *chanteable* relata lo siguiente: Aucassin y Nicolette se embarcan en el navío de unos comerciantes. En alta mar, se desata una “extraordinaria y poderosa”⁷³ tormenta que los lleva al peculiar reino de Torelore. En el castillo de esta ciudad, los amantes permanecen felices, hasta que un día los sarracenos atacan, haciendo prisionera a la pareja. Los embarcan en distintos navíos; no obstante, una tempestad separa sus barcos, y cada quien llega a su país de origen: Aucassin a Beaucaire, y Nicolette a Cartagena. El héroe hereda el condado, ya que sus padres han muerto. Por su parte, ante los muros de la

⁷⁰ « *Il caï durement sor une pierre* » (§ 24).

⁷¹ « *Cette pierre marque une transition importante du héros vers l'état matrimonial* » (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 68).

⁷² *Ibidem*, p. 69.

⁷³ « *Grande et merveilleuse* » (§ 28).

ciudad donde pasó su infancia, la heroína recuerda su origen, y su padre, el rey, la reconoce celebrándola con grandes fiestas.

Como se ve, la tormenta es un elemento compartido en el desarrollo de la leyenda del santo, y en *Aucassin et Nicolette*. En todos los casos, los involucrados salen con vida de dicha adversidad gracias a varios hechos particularmente inesperados: por una parte, el milagro de sosegar a la naturaleza, según las leyendas relativas a san Nicolás, así como la feliz llegada al “país al revés”, y el descubrimiento del noble linaje musulmán de Nicolette en la *chantefable*.

3) San Nicolás “el sanador”

San Nicolás fue particularmente conocido por sus habilidades para sanar e incluso para resucitar a los muertos, pues una leyenda relata que devolvió la vida a tres niños⁷⁴ que un carnicero había asesinado de forma brutal.⁷⁵ Por otra parte, a finales del siglo XI, el caballero francés Aubert de Varangéville al regresar de la primera cruzada, llevó a Lorena la supuesta falange del dedo de san Nicolás, misma que atrajo grandes peregrinaciones pues curaba enfermedades de forma milagrosa.

En cuanto a la *chantefable*, la heroína también se distingue por sus maravillosos poderes curativos, pues con sólo mirar una de sus hermosas piernas, un peregrino se repone instantáneamente de la locura. Por lo anterior, Walter sugiere que por sus

⁷⁴ Por este mito el santo también fue conocido como protector de niños y jóvenes en general. Por su parte Walter subraya que los protagonistas son descritos como *biux enfans* [niños hermosos] (Prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 32).

⁷⁵ Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 75.

milagrosas facultades sanadoras la heroína se puede relacionar con san Nicolás, que incluso podría parecerse a una “santa”.⁷⁶

4) San Nicolás y la oca

San Nicolás fue asociado con aves como la pata, la oca y el cisne. Por una parte, un mito relata que en la región de Montfort, en la pequeña Bretaña, san Nicolás rescató a una jovencita a punto de ser violada, convirtiéndola en pata o en cisne. Por ello se creía que cada mes de mayo, en la iglesia que lleva su nombre en esta ciudad bretona, una pata le ofrendaba un animal de la misma especie al santo como muestra de agradecimiento. Por otra parte, se creía que san Nicolás —que posteriormente se convertiría en Santa Claus—, solía llevar una oca que guardaba los regalos en su trineo. En la *chantefable*, el nombre de Aucassin alude a la raíz latina *aucca* [oca]; así, su afinidad con Nicolette lo asocia simbólicamente a su oca, según concluye Walter.⁷⁷

Las primeras hipótesis que mencioné sobre los apelativos de los personajes principales parecen válidas, pues por un lado es evidente que el autor invierte deliberadamente nombre y religión. Por otro lado, ciertamente la heroína es osada y astuta, mientras que su amante es pasivo, e incluso apático, en particular al inicio de la historia, cuando no le interesa pelear por sus tierras, ni por el honor de su familia. Dichas teorías no se oponen a la de Philippe Walter, para quien Nicolette equivaldría a un san Nicolás, mientras que Aucassin representaría a la oca con la que se relacionó al santo. Así pues, este último análisis sobre el origen de los nombres de los personajes, muestra ya

⁷⁶ « *Nicolette en effet ressemble for à une sainte* ». El crítico también comenta que Aucassin adora los cabellos de Nicolette con vehemencia como si se tratara de una reliquia; asimismo, opina que cuando cura instantáneamente a Aucassin con sus plantas, lo hace con una especie de inspiración divina (Philippe Walter, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 24).

⁷⁷ Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 83.

algunas características “sobrenaturales” de la heroína, mismas que se estudiarán posteriormente con mayor detenimiento.

3. Parodia e inversiones en *Aucassin et Nicolette*

A) *Aucassin et Nicolette*, una obra paródica

Como se mencionó anteriormente, *Aucassin et Nicolette* es una obra única e inclasificable, pues es el único ejemplo del género *chantefable*, constituido por una alternancia de pasajes en verso y en prosa para ser cantados y recitados. Su autor, gran conocedor de la literatura coetánea, retoma y mezcla —con un refinamiento distintivo— algunos elementos esenciales de los grandes géneros literarios del medioevo (la épica, la novela cortés y la lírica), recurriendo casi siempre a la inversión y a la hipérbole, para crear un efecto cómico.

Muchas de las inversiones y exageraciones en la *chantefable* parodian emblemáticas escenas y estereotipos de los géneros mencionados. La parodia, según la definición de Gérard Genette, es una “imitación con un cambio de sentido”,⁷⁸ cuya comicidad radica en el contraste que genera con respecto al hipotexto o texto base. Por su parte, Claude Roussel comenta que la parodia es un “juego literario” que busca “resaltar ciertas convenciones esenciales de una obra o de un género”.⁷⁹ Sobre el trabajo del autor de la *chantefable* Moses Musonda precisa que éste:

[...] Emplea todo tipo de préstamos, tratándolos de una forma paródica, divirtiéndose y burlándose de todo.⁸⁰

⁷⁸ « Une imitation avec un détournement de sens » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 23, apud, Louissa Taha-Abdelghany, “Aucassin... comme parodie de la Chanson de Geste”, p. 96).

⁷⁹ « Le jeu littéraire de la parodie souligne certaines conventions, certains stéréotypes essentiels d'une œuvre ou d'un genre » (Claude Roussel, “Mots d'emprunt et jeux de dupes”, p. 425).

⁸⁰ « Il emprunte à qui que ce soit et traite ces emprunts d'une façon parodique, s'amusant et se moquant de tout » (Moses Musonda, “Le monde à l'envers”, p. 30).

1) Parodia de la épica

La *chantefable* inicia —como si se tratara de una obra épica—, anunciando las “grandes proezas”⁸¹ que realizó Aucassin y describiendo el conflicto bélico entre su padre Garin de Beaucaire y el conde Bougard de Valence:

El conde Bougard de Valence sostenía una mortal guerra, tan enorme y terrible contra el conde Garin de Beaucaire, que no pasaba ni un día sin que se presentara ante las puertas, muros y barreras de la ciudad, con cien caballeros y diez mil hombres armados, a pie y a caballo. Quemaba su tierra, devastaba su país y mataba a su gente.

[...] *Que li quens Bougars de Valence faisoit guere au conte Garin de Biaucaire si grande et si mervelleuse et si mortel qu'il ne fust uns seux jors ajornés qu'il ne fust as portes et as murs et as bares de la vile a cent cevaliers et a dis mile sergens a pié et a ceval, si li argoit sa terre et gastoit son païs et ocitot ses hommes.*
(§ 2)

El conde Garin le pide a su hijo Aucassin que pelee en esta guerra que lo abruma, pero pese a ello, éste no quiere tomar las armas por estar perdidamente enamorado de Nicolette: “Estaba tan avasallado por el amor, que todo lo vence, que no quería ser caballero, ni tomar las armas, ni ir a los torneos, ni hacer nada de lo que debía hacer”.⁸²

Con la intención de parodiar las características típicas de la canción de gesta, y en particular al caballero ideal que ésta retrató, el autor de la *chantefable* inicia su relato refiriéndose a las supuestas “grandiosas hazañas” de Aucassin. Sin embargo, en oposición al ímpetu guerrero que caracterizaba al caballero épico de la canción de gesta “siempre dispuesto a sacrificar su vida a favor de su señor y de su país”,⁸³ Aucassin, curiosamente, no posee un espíritu bélico y la guerra —aunque lo afecta de manera directa a él y a su familia—, le tiene completamente sin cuidado.

⁸¹ Las proezas que [Aucassin] logró « *des proueces qu'il fist* » (§1).

⁸² « [...] *si estoit soupris d'amour, qui tout vaint, qu'il ne voloit estre cevalers, ne les armes prendre, n'aler au tornoi, ne fare point de quanque il deust* » (§2).

⁸³ « *Le chevalier épique toujours prêt à sacrifier sa vie en faveur de son seigneur et de son pays* » (Louissa Taha-Abdelghany, “Aucassin... comme parodie de la Chanson de Geste”, p. 98).

Los padres de Aucassin le dicen que Nicolette es una esclava sarracena e intentan convencerlo de que se case con una mujer de “alta cuna”, sin embargo él no quiere olvidarse de su amada. A pesar de la insistencia en que luche por su linaje y por sus tierras, Aucassin continúa en su rebeldía, pues para él la guerra tan sólo implica un absurdo intercambio de golpes:

— [...] Que Dios me niegue todo lo que le pido si acepto ser caballero, montar a caballo, pelear en combates y batallas para herir a los caballeros y que ellos me hieran a mí.

— [...] *Ja Dix ne me doinst riens que je li demant, quant ere cevaliers, ne monte a ceval, ne que voise a estor ne a bataille, la u je fiere cevalier ni autres mi.*
(§ 2)

Finalmente, Aucassin acepta combatir al adversario después de negociar con su padre un beso de Nicolette. Vence al enemigo, pero al entregárselo a Garin, éste desconoce el pacto acordado; entonces Aucassin, decepcionado y encolerizado, termina liberando al enemigo Bougard, y pidiéndole que se ensañe aún más con su progenitor.

Queda claro, pues, que al no elegir casarse con una mujer de alcurnia, al negociar sus actos honorables y al tomar venganza contra su propio padre, Aucassin transgrede y ridiculiza los códigos de valores feudales y familiares que el género épico ensalzaba y que predominaron en la sociedad medieval. En la época, el progenitor “era considerado como un rey que debía ser respetado y estimado por todos los miembros de la familia”,⁸⁴ sin embargo, Aucassin se rebela contra todas las imposiciones de Garin, refutando su autoridad. Al presentar una especie de “antihéroe”⁸⁵, la *chantefable* parece cuestionar de

⁸⁴ « *Le père, considéré comme un roi, doit être respecté et estimé par tous les membres de la famille* » Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, p. 143, *apud*, Louissa Taha-Abdelghany, “Aucassin... comme parodie de la Chanson de Geste”, p. 100.

⁸⁵ Tal y como comenta Dufournet en su prefacio (Jean Dufournet, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 25).

forma sutil y amena las rígidas convenciones de la época y se burla de la glorificada figura del caballero épico.

Paralelamente, el conde Garin aparece como un hombre calculador y ambicioso al que sólo le interesa ganar la guerra y lograr un “honorable” matrimonio para su hijo. Obstinado en sus intereses de linaje, sólo es capaz de cometer las peores vilezas: amenaza al vizconde de muerte; manda perseguir a Nicolette por toda la ciudad para matarla de una forma cruel y espantosa; encierra a su propio hijo en un calabozo con la intención de apartarlo de ella; y, además, es un hombre sin palabra, pues no cumple con el pacto que acordó con Aucassin. Garin de Beaucaire representa los intereses del feudalismo y es el mayor obstáculo para la pareja de enamorados. Así pues, por sus defectos encarna la antítesis del “honorable” caballero y del “respetable” señor feudal que retrataba la canción de gesta.

Hay que recordar cómo la *chantefable* describe que antes de presentarse al combate, Aucassin se regocija al observar “sus pies, bien puestos en los estribos”.⁸⁶ Y cuando captura a Bougard de Valence, se lo lleva a su padre arrastrándolo “por el nasal de su casco”.⁸⁷ Ambas acciones de carácter burlesco subrayan el infantilismo del personaje, a quien —al igual que a un niño pequeño— le agrada contemplarse como un caballero armado y que, descuidando completamente los protocolos, jala al adversario sin miramientos. De esta forma, la cómica puerilidad de Aucassin caricaturiza la formalidad y la seriedad de la guerra no sólo en la canción de gesta, sino en la vida real.

⁸⁶ « *Regarda andex ses piés,
bien li sissent [es] estriers :
a merveille se tint ciers* » (§9).

⁸⁷ « *L'en mainne pris par le nasal del hiame* » (§ 10).

El perfil de Aucassin —a quien le tienen sin cuidado la osadía, el coraje, la valentía y todos aquellos valores que distinguieron a los relatos épicos (y de aventuras, como veremos a continuación) — se contraponen al de los héroes de la canción de gesta. La *chanteable* se burla de los modelos que caracterizaron a la épica, al ridiculizar la violencia, la grandeza y la solemnidad de la guerra, “fundamento mismo de la sociedad feudal y su ideología”⁸⁸ y pilar esencial dicho género.

2) Parodia de la novela cortés

Los caballeros de la Mesa Redonda, íconos de los *romans* de Chrétien de Troyes, se distinguieron en general por su dinamismo y por el ímpetu bélico que les inspiraba el amor, que en la novela cortés representó una fuente inagotable de proezas. Por ejemplo, en *El Caballero de la Carreta*, Lanzarote emprende afanosamente una ardua búsqueda para encontrar a Ginebra y liberarla del encierro que sufre en el país de Meleagante, realizando grandes hazañas para ganarse el derecho a su amor.

De forma contraria, Aucassin —cómicamente aletargado por su pasión—, jamás va en busca de Nicolette para rescatarla de la prisión en la que se encuentra. Aucassin no lucha por iniciativa propia para conquistar o merecer el amor de su amada, e incluso cae en una mezquina negociación para cumplir con su deber de caballero. Ya una vez en el combate, absorto en sus pensamientos, los enemigos lo toman prisionero y sólo vence a Bougard después de pensar infantilmente que si lo matan jamás podrá estar con Nicolette. Más adelante, sale del calabozo en el que se encontraba gracias a que su padre lo libera; sólo se interna en el bosque —donde encontrará a Nicolette— por consejo ajeno; y de

⁸⁸ « *La guerre est le fondement même de la société féodale et de son idéologie* » (Philippe Walter, prefacio a su edición *Aucassin et Nicolette*, p. 15).

regreso a Beaucaire, al final de la historia, no hace nada para averiguar el paradero de Nicolette, lo que contrasta con los esfuerzos excepcionales que ella realiza para encontrarlo.

La *chantefable* se mofa del precepto cortés de la novela de aventura caballeresca, en la que el sentimiento amoroso está necesariamente ligado a un afán de aventuras definidas por la violencia de la guerra. Asimismo, Aucassin parodia en general el estereotipo del caballero de la Mesa Redonda, pues es descrito como un “anticaballero” de carácter apático y pueril, rasgos que ridiculizan el carácter conquistador y formal de los héroes del *roman courtois*.

De forma inversa, Nicolette “la valiente” [*la prous*],⁸⁹ aparece como una verdadera heroína en comparación con Aucassin. Todo el tiempo, el dinamismo, la iniciativa, e incluso el atrevimiento recaen en ella: se escapa de la prisión exponiéndose valerosamente a los peligros del bosque; guía a Aucassin para que se reúna con ella, dejándole todo el tiempo señales (con los pastores y construyendo la enramada); y con astucia logra escapar de su país natal para reencontrarse con él. Nicolette adopta un papel masculino —comparable al de Lanzarote en el ejemplo antes citado—, ya que es ella quien se las ingenia para finalmente casarse con Aucassin.

La cómica inversión de los papeles masculino y femenino entre los protagonistas, también constituye una parodia de los estereotipos literarios de la novela cortés (e incluso de los roles sociales), en los que el hombre tenía que distinguirse por su iniciativa, mientras que la mujer debía poseer un carácter pasivo y subordinado. Todo el tiempo, Aucassin parece seguir las huellas de Nicolette, como si estuviera hechizado. K. Rogger comenta al respecto:

⁸⁹ § 39.

Siempre es Nicolette la que toma la iniciativa, seguida, como por su sombra, por Aucassin. Nicolette es la mujer que llama, que dirige y domina al hombre: su eco. Es ella quien ama, ella es el amor... él, el obsesionado, el poseído.⁹⁰

3) Parodia del amante lírico

La *chanteable* relata que Aucassin “empezó a llorar con dolor y a lamentarse con gran duelo”⁹¹ cuando el vizconde le informó que jamás volvería a ver a Nicolette. Posteriormente, cuando su padre lo aprisiona en un calabozo, no hace más que sollozar y entregarse a la desesperación evocando a la muerte:

Por ti estoy aprisionado
en este calabozo subterráneo
donde grito mi dolor sin cesar.
Me convendría mejor morir
por ti, mi amiga.

*Por vos sui en prison mis
en ce celier sousterin
u je fac mout male fin ;
or m'i convera morir
por vos, amie.
(§ 11)*

Un poco más tarde, cuando Nicolette lo encuentra en su prisión, Aucassin vuelve a llorar, y aunque ella le entrega un mechón de sus rubios cabellos⁹² para calmarlo, él sigue inconsolablemente triste:

⁹⁰ « *C'est toujours Nicolette qui prend l'initiative, suivie, comme de son ombre, par Aucassin. Nicolette est la femme qui appelle, qui dirige et domine le mâle : son écho. C'est elle qui aime, elle qui est l'amour... lui l'obsédé, le possédé* » (K. Rogger, “Étude descriptive de la chanteable Aucassin et Nicolette” en *Zeitschrift für romanische Philologie*, pp. 409-457, *apud*, Jean Dufournet, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 26).

⁹¹ « *Si comença a plorer
et grant dol a demener* » (§7)

⁹² Esta escena ha sido asociada con una descripción muy similar que ofrece Chrétien de Troyes en *El caballero de la carreta*. Aucassin idolatra los cabellos de Nicolette como Lanzarote los de Ginebra. Ya Chrétien guiñaba un ojo al lector con esta escena en la que Lanzarote está casi a punto de caerse de su caballo. Sin embargo, la descripción de la *chanteable* resulta particularmente cómica por los exagerados sollozos de Aucassin. Cito aquí *El caballero de la carreta*: “[Lanzarote] retira los cabellos [del peine] de modo tan suave que no se quiebra ninguno. Jamás ojos humanos verán honrar con tal ardor ninguna otra cosa. Empieza por adorarlos. Cien mil veces los acaricia y los lleva a sus ojos, a su boca, a su frente, a su rostro. No hay mimo que no les haga. Por ellos se considera muy rico y por ellos alegre también. En su

[Nicolette] Se cortó algunos cabellos
y los dejó en la torre.
El valiente Acassin los tomó,
los veneró mucho
los besó y abrazó
los puso cerca de su pecho.
Y de nuevo empezó a llorar,
siempre por su amiga.

*De ses caviax a caupés,
la dedens les a riüs.
Aucassins les prist, li ber,
si les a molt honorés
et baisiés et acolés ;
en sen sain les a boutés ;
si recomence a plorer
tout por s'amie.
(§ 13)*

Durante este encuentro, Nicolette le comenta a Aucassin los planes de su padrastro para mandarla a un lejano país. Él, completamente abatido y desesperado, no hace más que evocar el suicidio al imaginar que otro hombre podría convertirla en su amante:

En cuanto viera a lo lejos una muralla o una roca, me lanzaría y me lastimaría la cabeza tan fuerte, que me volaría los ojos y los sesos. Preferiría morir así, a saber que has estado en la cama de otro hombre que no sea yo.

*Ains m'esquelderoie de si lonc que je verroie une maisiere u une bisse pierre, s'i hurterioie si durement me teste que j'en feroie les ex voler et que je m'escerveleroie tos. Encor ameroie je mix a morir de si faite mort que je seusce que vos eusciés jut en lit a home, s'el mien non.
(§ 14)*

pecho, junto al corazón, los alberga, entre su camisa y su piel". (La traducción es mía y la cotejé con la versión en español de Marie-José Lemarchand).

« [...] les chevox an trait
Si soef que nul n'an deront.
Ja mes oel d'ome ne Vermont
Nule chose tant enorer,
Qu'il les comance a aorar,
Et bien .C.M. foiz les toche
Et a ses ialz et a sa boche
Et a son front et a sa face,
N'est joie nule qu'il n'an face,
Molt s'an fet liez, molt s'an fet riche,
An son saing pres del cuer les fiche
Entre sa chemise et sa char »

(Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, v. 1458 - 1469).

La comicidad de la escena radica en la actitud excesivamente abatida y apática de Aucassin. Mientras Nicolette se escapa de forma intrépida de la torre y lo busca en su prisión, él sólo permanece llorando y entregándose a la desolación encerrado en el calabozo, en vez de intentar fugarse para así proteger a su amada de los peligros que enfrenta.

Más adelante, cabalgando en el bosque, Aucassin se pone a llorar de nuevo porque no encuentra a Nicolette (§ 24). Y al final de la historia, ya como conde de Beaucaire, lo único que hace es “suspirar y llorar”⁹³ por la ausencia de Nicolette, mostrando una actitud pasiva. Por último, casi a punto de que ella se presente ante él, la vizcondesa de la ciudad lo encuentra sollozando amargamente por la tardanza de su amada:

Cuando [la vizcondesa] llegó al palacio, encontró a su amigo Aucassin llorando y lamentándose por su amiga Nicolette, puesto que se demoraba mucho. La dama lo llamó y le dijo:

— Aucassin, no te quejes más.

Et quant ele vint u palais, si trova Aucassin son ami qui ploroit et regretoit Nicolette s'amie, por çou qu'ele demouroit tant ; et la dame d'apele, si li dist :

— Aucassins, or ne vos dementés plus.

(§ 40)

Queda claro pues que, Aucassin es descrito una y otra vez como un hombre excesivamente atormentado, abandonado a la melancolía, de carácter débil y pueril. Lo anterior contrasta con la fortaleza, la madurez e incluso el dinamismo de la heroína, quien, ante las múltiples adversidades que enfrenta, sólo se lamenta una vez, evidenciando aún en esta situación su carácter activo, pues además de rezar, está huyendo de un destino desfavorable:

⁹³ « [il] jete souspirs et plors » (§ 39).

Nicolette de rostro claro
salió de la fosa.
Comenzó a lamentarse
y a rezarle a Jesús.

*Nicolette o le vis cler
fu montee le fossé
si prent a dementer
et Jhesum a reclamer.*
(§ 17)

La exagerada tristeza de Aucassin —que en un juego interno de inversiones, representa el opuesto de la entereza de Nicolette—, parodia la visión melancólica del amante lírico, que como menciona Walter, “llora y se desespera”⁹⁴ por la ausencia de su dama.

La *chantefable* es pues, como bien lo señala Dufournet, una “parodia poética, finamente crítica”⁹⁵ que se mofa sutilmente y con un estilo refinado de los géneros literarios antes mencionados, al tiempo que “celebra los valores de la juventud, es decir, el amor, la belleza y la inocencia”.⁹⁶ No obstante, como veremos a continuación, la parodia se acentúa durante la estancia de los amantes en Torelore, “mundo al revés” que se caracteriza por las continuas inversiones.

B) Torelore y el Carnaval

1) El carnaval en *Aucassin et Nicolette*

El episodio de Torelore en la *chantefable*, narrado en siete capítulos (§ 28 - §34), relata las aventuras de los amantes en este curioso y extravagante país, en el que las mujeres

⁹⁴ “El amante paralizado languidece ante su dama, que posee todo poder sobre él. El hombre llora y se desespera; abandona la actitud viril y conquistadora para quejarse como una mujercita” [« *L’amant transi se pâme devant sa dame qui détient tout pouvoir sur lui. L’homme pleure et se désespère ; il abandonne l’attitude virile et conquérante pour se plaindre comme une femmelette* » (Philippe Walter, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 17)].

⁹⁵ Jean Dufournet, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 20.

⁹⁶ « *Elle célèbre les valeurs de la jeunesse, c’est-à-dire l’amour, la beauté et l’innocence certes* » (*Ibidem*, p. 15).

sostienen una guerra que consiste en lanzarle comida al enemigo, mientras que los hombres se alivian de parto y guardan el puerperio. Este pasaje ha sido particularmente problemático, pues ha generado distintas opiniones, a veces contradictorias:

En 1913 Myrrha Lot-Borodine comenta que el episodio es una intrusión burlesca en una obra de carácter romántico. En su traducción al francés moderno de 1929, Gustave Michaut suprimió dicho pasaje añadiéndolo como apéndice, pues lo consideró burdo y grosero;⁹⁷ mientras que Albert Pauphilet (1950) lo calificó de “broma, encantadora caricatura de las aventuras extraordinarias”.⁹⁸ Incluso más recientemente, en 1978 Philippe Ménard opinaba que desde el relato de Torelore en adelante (§ 28 - § 41), el autor sólo buscó prolongar la obra, la cual debía haber terminado en el capítulo XXVII⁹⁹ cuando Aucassin y Nicolette escapan del bosque y logran huir en un barco.

Sin embargo, al considerar que la literatura medieval refleja generalmente ritos, mitos y festividades religiosas de arraigo anterior al cristianismo, Philippe Walter comenta que las peculiares costumbres del reino de Torelore aluden a ciertas prácticas del carnaval medieval que contienen elementos de celebraciones paganas anteriores, y que posteriormente se fusionaron en este importante festejo. Así, para el crítico, el episodio de Torelore en la *chantefable*, describe un mundo al revés, donde conviven rasgos paganos y rituales análogos a los del carnaval medieval.

El carnaval consiste en una serie de fiestas populares que privilegian todo tipo de inversiones del orden social y simbólico. Aunque actualmente se asocia al carnaval con

⁹⁷ Moses Musonda, “Le monde à l’envers”, pp. 25-26.

⁹⁸ « *Cet épisode de Torelore est une plaisanterie, ... une charmante caricature des aventures extraordinaires* » (Albert Pauphilet, *Aucassin et Nicolette en Le Legs du Moyen Age*, p. 244, *apud*, Musonda, “Le monde à l’envers”, p. 26).

⁹⁹ Philippe Ménard, *La composition d’Aucassin et Nicolette*, p. 418, *apud*, Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 77.

las fiestas que precedían la cuaresma,¹⁰⁰ durante el medioevo las festividades carnalescas —que formaron parte de tradiciones arcaicas— se llevaban a cabo a lo largo de todo el año.¹⁰¹ Mijail Bajtín comenta que “los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval”.¹⁰² Durante estas divertidas fiestas, la gente se entregaba a tales libertades y por lo general, predominaba en ellas la locura y el descontrol. Al respecto Jaques Heers comenta:

Todo está permitido en los días de Carnaval [...] Ocasión de liberación, rechazo de los tabúes y las obligaciones, bajo el velo del juego y, con frecuencia, gracias a las máscaras del anonimato.¹⁰³

2) Las Lupercales y el Carnaval

Las Lupercales romanas constituyen uno de los antecedentes del carnaval medieval que más se relaciona con *Aucassin et Nicolette*, como lo destaca Philippe Walter. Esta celebración en honor al dios Fauno, quien según la leyenda se transformó en loba para amamantar a Rómulo y Remo, se festejaba a mediados del mes de febrero en la antigua Roma. Las Lupercales comenzaban con el sacrificio de un macho cabrío, después se marcaba la frente de los sacerdotes o *Luperci* con el mismo cuchillo ensangrentado y se

¹⁰⁰ Si bien se ha pensado que el origen de la palabra carnaval procedía de *carne* [carne], y *levare* [quitar], es decir suprimir la carne, las investigaciones de Philippe Walter demuestran que el término también está asociado a Carna, la antigua diosa de las habas, ligada también a rituales con tocino, lo que se relacionaría con las grandes comilonas carnalescas (Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, p. 32).

¹⁰¹ Las fechas carnalescas más significativas son: La fiesta de Todos los Santos (1° de noviembre) y la de San Martín (11 de noviembre); Navidad y los Doce Días (del 25 de diciembre al 6 de enero); La Candelaria y San Blas (3 de febrero), así como el martes de Carnaval (*mardi gras*); Pascuas (fiesta móvil entre el 22 de marzo y el 25 de abril); La Ascensión (y las fiestas de mayo, cuarenta días después de Pascua); La fiesta de San Juan de verano (24 de junio); La fiesta de San Pedro (1° de agosto) y la fiesta de San Miguel Arcángel (29 de septiembre) [*Ibidem*, p. 17].

¹⁰² Mijail Bajtín, *La cultura popular*, p. 10.

¹⁰³ « *Tout peut être permis les jours de Carnaval [...] Occasion de défoulement, refus des tabous et des contraintes, sous le couvert du jeu et, le plus souvent, grâce aux masques de l'anonymat* » (Jaques Heers, *Fêtes des fous et carnivals*, pp. 240-241).

borraba la mancha con un mechón de lana empapado en la leche del animal. Como parte del ritual, los *Luperci* o Lupercos, emitían una carcajada para finalmente comenzar la procesión en la que recorrían desnudos el monte Palatino flagelando a las mujeres con látigos¹⁰⁴ de piel de cabra, ritual que —se creía— las fertilizaba.

Por su parte, la *chante-fable* relata que una vez en el reino de Torelore, Aucassin va a buscar al rey a su castillo, lo encuentra reposando en su cama y le dice:

— “¿Y tú, loco, qué haces ahí?”
El rey le contesta: — “Guardo cama por el nacimiento de mi hijo.
Cuando mi mes haya terminado
y esté bien aliviado,
iré a escuchar misa,
según la costumbre de mis ancestros,
y me divertiré¹⁰⁵ en la gran guerra
contra mis enemigos:
no renunciaré a ello.”

«*Di va! Fau, que fais tu ici? »*
Dist li rois : « Je gis d'un fil.
Quant mes mois sera conplis
et je sarai bien garis,
dont irai le messe oïr,
si com mes anc[cestre fist],
et me gran guerre esbaudir
encontre mes anemis :
nel lairai mie. »
(§ 29)

Aucassin, enfurecido, toma un bastón y golpea enérgicamente al rey, que termina jurando que jamás en Torelore ningún hombre “se aliviará de parto”. A petición de Aucassin, van después al campo de batalla, donde el héroe observa estupefacto a los

¹⁰⁴ Philippe Walter subraya que el rito de la flagelación también se relacionó con San Nicolás, pues el acólito del obispo, personaje hirsuto y siniestro, azotaba con un lastre a los niños desobedientes (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 79).

¹⁰⁵ El autor de la *chante-fable* parece usar deliberadamente el término *esbaudir* por su ambigüedad. Por un lado, significa “encolerizar o enardecer”, lo que en el contexto de la frase nos referiría a una guerra encarnizada y violenta. Paralelamente, también quiere decir “alegrar o animar”, lo que en el texto referiría a la diversión o al júbilo, a una guerra más bien lúdica y esencialmente carnavalesca. Consultado en <http://www.micmap.org/dicfro/chercher/dictionnaire-godefroy/esbaudir> el 29 de septiembre de 2010. Puesto que la guerra en Torelore se distingue por su carácter pueril, se tradujo *esbaudir* como divertir. En su traducción al francés moderno Walter traduce el verbo como *s'amuser* [divertirse].

enemigos lanzándose manzanas, huevos, quesos y champiñones entre ellos. Y ante dicho espectáculo estalla en risa.

Como comenta Walter, en la *chantefable* aparecen la flagelación y la risa, gestos rituales esenciales de las Lupercales. Paradójicamente, en *Aucassin et Nicolette*, el azote¹⁰⁶ enuncia el rechazo del personaje a la inversión de sexos y en particular a la feminización del hombre. Con un tono cómico, dicha reacción se opone al carácter “afeminado” y pasivo que caracteriza a Aucassin, mismo que contrasta con la osadía y el dinamismo de Nicolette. Por otro lado, la carcajada de héroe muestra su incredulidad y su asombro ante el jocoso combate del alrevesado país.

3) El término Torelore

Torelore contrasta con los demás topónimos del texto como Beaucaire, Valence y Cartagena, que pertenecen a la geografía real de Europa. Así, el autor de la *chantefable* parece haber escogido intencionalmente ese nombre fantasioso para describir un carnavalesco e inexistente país.

En su diccionario de francés antiguo, Godefroy define *turelure* o *turelurete* como una gaita o cornamusa,¹⁰⁷ y explica que este término era una onomatopeya del sonido de dichos instrumentos en algunas canciones populares.¹⁰⁸ En la entrada de *turelure* se añade

¹⁰⁶ Claude Roussel por su parte, precisa que “la vigorosa paliza [...] representa el método habitual que se practicaba en la Edad Media para regresar a los locos al buen camino” [« *la vigoureuse bastonnade* [...] *pratiqué au Moyen Âge, pour remettre les fous dans le droit chemin* » (Claude Roussel, “Mots d’emprunt et jeux de dupes”, p. 443)].

¹⁰⁷ Walter menciona que según el lexicógrafo Frédéric Mistral, *toro loro* designa el oboe (Philippe Walter, *La Mémoire du Temps*, p. 243).

¹⁰⁸ Pauphilet menciona que tanto *torelore* como *turelure* eran estribillos de divertidas canciones, y comenta que el término “implica todo lo que no se cree y no se toma en serio” [« *il implique tout ce qu’on ne croit pas, qu’on ne prend pas au sérieux* » (Albert Pauphilet, “Aucassin et Nicolette” en *Le Legs du Moyen Age*, p. 244, *apud*, Jean Dufournet, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 185)]. Por su parte, Philippe Walter se refiere particularmente a un villancico provenzal del siglo XVII del poeta y compositor Nicolás

que el término también significa “aire manipulado”, y que está compuesto por dos étimos: *torus* [hinchazón]¹⁰⁹ proveniente del latín, y *loure* [flautín, gaita o cornamusa].¹¹⁰ Por lo anterior, Torelore alude tanto a los instrumentos de viento¹¹¹ que se usaban durante el carnaval, como al aire, elemento primordial para hacerlos sonar.

El término Torelore se encuentra tal y como aparece en la *chantefable*, en un documento judicial¹¹² de principios de siglo XV, en el que se menciona de pasada a un “rey de Torelore” (personaje volador que permanecía en el aire). Claude Gaignebet, autor de un importante estudio sobre las festividades carnavalescas, precisa que se trata de un Rey de la Cornamusa, hermano del Rey de la Espineta¹¹³ que dirigía las cofradías carnavalescas de Lille y de Arras; y según comenta, este rey de Torelore, gobernante de un país exuberante donde reina la abundancia y el festejo eterno, está simbólicamente “embarazado del viento del carnaval”.¹¹⁴

Como se ve, tanto Godefroy como Gaignebet mencionan en sus explicaciones al aire o al viento, elemento que guarda una significativa relación con el carnaval. Walter añade que el primer étimo *torus*, alude a la hinchazón en las mejillas que se genera al

Saboly, en el que se canta: *tourolouro louro lou gau canto* (Philippe Walter, *La Mémoire du Temps*, p. 243).

¹⁰⁹ En griego moderno el adjetivo *tourlotos* significa hinchado (*Idem*).

¹¹⁰ Consultado en el Diccionario de Godefroy en línea: <http://www.cnrtl.fr/definition/turelure> el 9 de junio de 2010.

¹¹¹ Philippe Walter comenta que al igual que en el carnaval, es posible que también se hayan utilizado instrumentos de viento en la interpretación de la *chantefable* (Philippe Walter, *La Mémoire du Temps*, p. 243).

¹¹² Claude Gaignebet, Jean Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, pp. 202-203, *apud*, Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 78.

¹¹³ La espineta es un instrumento musical parecido al clavicordio, con una cuerda en cada orden. Entre 1283 y 1486 en la ciudad de Lille, se festejaba cada año a partir del primer domingo de cuaresma y durante dos semanas, la “Fiesta de la Espineta”, celebración carnavalesca en la que tenían lugar torneos y competencias, y que atrajo muchos extranjeros. Al dirigente de dicho festejo se le llamó Rey de la Espineta, y era elegido entre las familias más poderosas de la ciudad. Consultado en <http://www.france-pittoresque.com/magazine/185.htm> el 9 de junio de 2010.

¹¹⁴ Claude Gaignebet y Jean Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, pp. 202-203, *apud*, Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 78.

soplar, es decir, al tocar el instrumento de viento. No obstante, al soplo también se le relacionó con la locura,¹¹⁵ pues en el medioevo se pensaba que la demencia provenía de un exceso de aire o soplo en la cabeza. Menciona que “loco” [en francés, *fou*], proviene del latín *follis* “bolsa o globo lleno de aire”, imagen del loco que divaga a merced del viento como un globo inflado. Por lo anterior, el término Torelore alude a la locura carnavalesca; mientras que la expresión “rey de Torelore” se refiere a un excéntrico personaje rodeado de jolgorio.

4) El Carnaval y el Otro Mundo

El Carnaval representaba un momento en el que se entraba en contacto con el “Más allá”,¹¹⁶ pues en este festejo perduraron antiguas creencias celtas relativas a la apertura de pasajes entre el mundo de los vivos y el *sid*, término con el que en esta cultura se denominó al mundo de los seres mágicos, y que Jodogne define con gran precisión, pues además de ser el “lugar predilecto de los aparecidos, es sobre todo el mundo de las hadas. El Otro Mundo está vinculado de manera necesaria con lo prodigioso. Se explica en virtud del sortilegio y a su vez ofrece una explicación del sortilegio que es en sí mismo una forma degradada de una magia divina”.¹¹⁷

Walter subraya que en muchas obras medievales —y conforme a las creencias coetáneas— la convivencia con el “Más allá” se ilustra recurriendo a un tiempo

¹¹⁵ Walter comenta que la célebre escritora del siglo XII Hildegarda de Bingen habla de los “humos de la melancolía” refiriéndose a la enfermedad de la locura (Philippe Walter, *La Mémoire du Temps*, p. 243).

¹¹⁶ El Carnaval [...] es el momento en que los seres del Otro Mundo llegan y se mezclan por un tiempo en la vida de los vivos (Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, p. 79).

¹¹⁷ Omer Jodogne, “L’autre monde celtique dans la littérature française au XII siècle” en *Bulletin de l’Académie royale de Belgique*, pp. 548-597, *apud*, Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, p. 44.

simbólico, pues éste se percibe de forma alterada, o incluso fracturada:¹¹⁸ “en el mundo maravilloso, el tiempo no transcurre al mismo ritmo que en el mundo humano”.¹¹⁹ Así, muchos héroes creen haber pasado en el universo féerico sólo unas horas o días, sin embargo, al regresar a sus hogares, descubren con asombro que algunos de sus seres queridos han muerto ya.¹²⁰

La *chantefable* precisa que después de haber vivido en Torelore con su amada, Aucassin regresa a su país, Beaucaire, donde los habitantes lo reciben con gran entusiasmo pues “había vivido tres años en el castillo de Torelore y durante ese tiempo, su padre y su madre habían muerto”.¹²¹

Walter subraya que desde que inicia la *chantefable*, con la descripción de la guerra entre el conde Garin de Beaucaire y el vizconde Bougard de Valence (§1), hasta que los amantes huyen del bosque en un barco (§27), transcurren sólo algunos días en los que ocurren un sinnúmero de sucesos, que son minuciosamente detallados en veintisiete capítulos. De forma contrastante, la estancia de los protagonistas en Torelore dura tres años, pero el texto relata muy poco sobre este largo periodo presentado en sólo siete capítulos (§28 - §34), creando así un desequilibrio temporal en la sucesión de eventos.

Tanto Philippe Walter como Claude Roussel coinciden en que esta alteración del tiempo alude a la estancia de los amantes en una especie de Otro Mundo. Roussel, por su parte, precisa:

Lo que parece suceder en algunos días o algunas semanas en el mundo maravilloso de Torelore, después del regreso, revela haber durado varios años, según un mecanismo análogo al que prevalece durante ciertas incursiones en el Otro Mundo.¹²²

¹¹⁸ Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, p. 45.

¹¹⁹ Philippe Walter, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 12.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ « Aucassins avoit bien mes u castel de Torelore trois ans et ses peres et se mere estoient mort » (§34).

¹²² « Ce qui semble occuper quelques journées ou quelques semaines dans le monde merveilleux de Torelore, s'avère, lors du retour, avoir duré plusieurs années, selon un mécanisme analogue à celui qui

Así, este reino asimilado al carnaval por sus extravagantes y curiosas costumbres, representa un mundo féerico o maravilloso, como el que entraba en contacto con los hombres durante el Carnaval medieval.

5) Torelore, el carnavalesco “mundo al revés”

Mijail Bajtin comenta que la visión carnavalesca se distingue particularmente por “las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’, por las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo [...] del frente y del revés”, así como por “las diversas formas de parodias e inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos”.¹²³ Así pues, aunque en general la *chantefable* está impregnada de un tinte paródico que invierte y se mofa de los tópicos literarios de su época, el episodio de Torelore es particularmente carnavalesco, pues a la vez todo el tiempo se invierten y se parodian las costumbres del “mundo real”.

a) El problemático carácter bélico de Aucassin

En su país natal, Beaucaire, el personaje —de carácter débil y apático—, se niega a pelear y se lamenta constantemente por no poder estar con su amada. De forma contrastante y contraria, en Torelore da muestra de un especial ardor bélico:

—“Señor, ¿esos son sus enemigos?

—Si señor, —responde el rey—.

—¿Quisiera usted que lo vengara de ellos?

—¡Sí, con mucho gusto!

Aucassin toma su espada, se lanza hacia ellos y comienza a golpear a diestra y siniestra, matando a muchos.

Cuando el rey ve que les está quitando la vida, lo toma por la rienda de su caballo y le dice:

prévaut lors de certaines incursions dans l'Autre Monde » (Claude Roussel, “Mots d’emprunt et jeux de dupes”, p. 441).

¹²³ Mijail Bajtin, *La cultura popular*, p. 16.

—¡Ah buen señor, no los mate así!
—¿Cómo? —Pregunta Aucassin—. ¿No quería que lo vengara de ellos?
—Señor —dice el rey—, ha ido usted demasiado lejos. Aquí no tenemos la costumbre de matarnos unos a otros.

«*Sire, fait Aucassins, sont ce ci vostre anemi ?*

—*Oïl, sire, fait li rois.*

—*Et vourriés vos que je vos en venjasse ?*

—*Oïe, fait il, volentiers. »*

Et Aucassins met le main a l'espee, si se lance en mi ax, si commence a ferir a destre et a senestre et s'en ocit molt. Et quant li rois vit qu'i les ocioit, il le prent par le frain et dist:

« *Ha ! biax sire, ne les ociés mi[e] si faitement.*

—*Comment ? fait Aucassins. En volés vos que je vos venge ?*

—*Sire, dist li rois, top en avés vos fait : il n'est mie costume que nos entrocions li uns l'autre. »*

(§ 32)

Durante esta lucha encarnizada, Aucassin muestra una actitud dinámica y combativa que antes no poseía. Al mismo tiempo, al estar dicha actitud totalmente fuera de lugar en el contexto de Torelore, constituye una mofa de la violencia de la épica: “la hazaña caballeresca aquí sólo es parodia de hazaña”,¹²⁴ como menciona Claude Roussel. Esta escena enfatiza sobre todo, una inversión de códigos —propia del carnaval— con respecto al inicio de la obra, pues cuando el héroe debe luchar, no lo hace y se deja tomar prisionero; y cuando la guerra es meramente un juego, emprende una masacre espectacular. Moses Musonda subraya:

La guerra de Torelore [...] es una crítica. ¿Por qué la gente se mata en la guerra? ¿La matanza acaso es un juego, o una aventura? ¿Es verdaderamente necesario que los caballeros, esos supuestos caballeros en busca de aventuras, se maten a espadales simplemente para satisfacer la aventura? ¡Es absurdo!¹²⁵

¹²⁴ « *L'exploit chevaleresque n'est ici que parodie d'exploit* » (Claude Roussel, “Mots d'emprunt et jeux de dupes”, p. 444).

¹²⁵ « *La guerre de Torelore [...] est une critique. Pourquoi les gens se tuent-ils en guerre? La tuerie est-elle un jeu, une aventure ? Faut-il vraiment que les chevaliers, ces soi-disant chevaliers à la quête de l'aventure, se tuent à coup d'épée tout simplement pour satisfaire l'aventure ? C'est absurde !* » (Moses Musonda, “Le monde à l'envers”, p. 30).

Paralelamente, al final del episodio el autor relata que “Aucassin vivía en el castillo de Torelore con su amiga Nicolette,¹²⁶ feliz y dichoso”.¹²⁷ La vida en pareja de los amantes acentúa la masculinidad de Aucassin. No obstante, su actitud emprendedora y viril es sólo temporal, pues una vez fuera del mundo al revés, el héroe vuelve a aparecer con la misma pasividad y debilidad de antes.¹²⁸

b) El riachuelo de Torelore

Al describir la batalla de comida (§ 30), el narrador precisa que “el que agita más el agua del río, es proclamado rey del combate”,¹²⁹ escena que se opone por completo a un pasaje de la obra de Chrétien de Troyes *El Caballero de la Carreta*. El *roman* del champañés relata que bajo el Puente de la Espada había un río de “agua traidora, negra y ruidosa, violenta y espesa, aterradora [...] infernal, peligrosa y profunda”.¹³⁰ Así, Lanzarote, para atravesarlo, “hubiera preferido mutilarse, antes que caer del puente y darse un baño en el agua de la que jamás saldría”.¹³¹ Al respecto Dufournet señala en su prefacio a la *chante-fable*:

¹²⁶ En cuanto a la heroína, cabe mencionar que, contrario al protagonismo que la distingue en toda la obra, en este pasaje sólo figura una vez, cuando habla con el rey de Torelore para que no la case con su hijo (§ 33). En este episodio se invierten los roles de los personajes, establecidos al inicio de la historia.

¹²⁷ « *Aucassins fu el castel de Torelore et Nicolette s'amie, a grant aise et a grant deduit* » (§ 34).

¹²⁸ Philippe Walter argumenta, basándose en las teorías de Mírcea Eliade, que después de haber vivido en Torelore Aucassin comprende la femineidad del hombre y así logra construir su propia masculinidad (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 79). Sin embargo no existe ningún cambio definitivo en el personaje, pues al abandonar el extraño país, Aucassin continúa llorando y sollozando como antes.

¹²⁹ (Las traducciones son mías y las cotejé con las de David F. Hult al francés moderno).

« *Cil qui mix torble les gués est li plus sire clamés* » (§ 31).

¹³⁰ « *Et voient l'ève felenesse,*

Noire et bruiant, roide et espesse,

Tant leide et tant espoantable

[...]

Et tant perilleuse et parfonde »

(Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, v. 3009 - 3013).

¹³¹ « *Mialz se voloit si mahaignier*

Que cheoir [d]el pont et baignier

An l'ève don ja mes n'issist »

Como lo ha demostrado A. Micha, el autor de la *chantefable* retoma, casi siempre numerosos motivos del *roman* de aventura, atrayéndolos hacia lo burlesco, o por lo menos, introduciendo un elemento heterogéneo.¹³²

Mientras que en *El caballero de la Carreta* el río representa un enorme peligro y Lanzarote se esfuerza extraordinariamente para no tocar el agua, de manera contraria y paródica, en *Aucassin et Nicolette* el riachuelo representa una fuente de diversión, e incluso se debe revolver el agua para ser nombrado campeón. Así pues, en esta escena en particular, el autor de la *chantefable* parece invertir deliberadamente los elementos de la escena de Chrétien.

c) La carnavalesca “guerra de comida”

Los festejos carnavalescos se caracterizaron por la abundancia de la comida: “la fiesta del Carnaval es ante todo una gran comilona, una absorción desmesurada de alimentos, de comidas pantagruélicas”.¹³³ Además, algunos alimentos, bebidas e incluso excrementos, poseían un uso lúdico pues se utilizaban como proyectiles que la gente se lanzaba entre sí.¹³⁴ Philippe Walter precisa que, particularmente en el siglo XIX, durante el carnaval, hombres vestidos de mujeres les arrojaban harina a las chicas que pasaban cerca de ellos. Asimismo, recuerda la graciosa trifulca carnavalesca conocida como “La Tomatina”, que se festeja desde 1944 el último miércoles de Agosto en el municipio valenciano de Buñol, en España, en la que las personas se arrojan tomates.¹³⁵

(Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, v. 3107 - 3109).

¹³² « Comme l'a démontré A. Micha, l'auteur de la *chantefable* reprend, le plus souvent en les tirant vers le burlesque ou, à tout le moins, en introduisant un élément hétérogène, de nombreux motifs du roman d'aventures » (Jean Dufournet, prefacio a *Aucassin et Nicolette*, p. 23).

¹³³ Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, p. 34.

¹³⁴ Walter menciona que según los estudios de A. van Gennep, las naranjas y el arroz eran algunos de los alimentos que la gente se arrojaba en los festejos carnavalescos (Philippe Walter, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 199).

¹³⁵ *Idem*.

De forma paralela, en Torelore, la guerra, que la Reina protagoniza¹³⁶ no consiste en herir al adversario con armas, y menos aún en matarlo, sino simplemente se trata de lanzarle comida: “manzanas podridas de los bosques, huevos y quesos¹³⁷ frescos”.¹³⁸ En el curioso país, los alimentos se usan como municiones para divertirse en una batalla lúdica, lo que nos remite a la análoga práctica carnavalesca de la “guerra de comida”.

d) Los disfraces y la inversión de sexos

Durante el carnaval se privilegia el uso de disfraces y máscaras, lo que permite los cambios de identidad, y en particular la inversión de sexos: los hombres pueden disfrazarse de mujeres, y viceversa. La iglesia juzgó severamente esta práctica, como se aprecia en un sermón de San Máximo de Turín del siglo V, en el que califica dicha costumbre de detestable.¹³⁹

Por otra parte, en el reino de Torelore el rey guarda la cuarentena¹⁴⁰ para recuperarse del parto de su mujer,¹⁴¹ como si fuera él quien acabara de dar a luz; mientras que las mujeres pelean en la guerra como normalmente lo hacen los varones. Esta

¹³⁶ Taha-Abdelghany subraya que “detrás de este episodio [...] podemos ver una crítica a la sociedad medieval en la que el hombre domina y la mujer es sumisa; y en la que la guerra constituye una de los dominios esenciales de la vida” (Louissa Taha-Abdelghany, “Aucassin... comme parodie de la Chanson de Geste”, p. 100).

¹³⁷ Philippe Walter menciona que muy probablemente la práctica de lanzar queso proviene de la antigua celebración a la Diosa Artemisa en Esparta, pues los habitantes armaban una trifulca en la que, mientras unos aventaban quesos a su altar, otros los batían. El crítico también subraya que el queso fue de uno de los alimentos predilectos de los locos, pues provoca flatulencias. Así pues, este elemento también está relacionado con lo ventoso y con el significado del término *torelore* (Philippe Walter, *La Mémoire du Temps*, p. 244).

¹³⁸ « *Poms de bos waumonnés et d’ueus et de fres fromages* » (§ 30).

¹³⁹ Philippe Walter, *La Mémoire du Temps*, p. 244.

¹⁴⁰ Ver la cita completa en este capítulo, en la sección “Las Lupercales y el Carnaval”, *infra* p. 32.

¹⁴¹ Esta escena se relacionó con la costumbre de la covada, a la que ya aludían autores griegos y latinos en la Antigüedad Clásica. El ritual, que también se practicó en las ciudades de Córcega y Cerdeña, consistía en que después del parto, el padre “guardaba cama” después de que su esposa daba a luz (Philippe Walter, notas a *Aucassin et Nicolette*, p. 198).

inversión de las funciones masculinas y femeninas en Torelore corresponde a la práctica carnavalesca del cambio de sexo.

El episodio de Torelore, como lo señala Walter, lejos de ser un testimonio histórico sobre los rituales del carnaval y sus elementos paganos, constituye una divertida transposición literaria de las prácticas del carnaval medieval contemporáneas al autor de la *chantefable*.¹⁴² Paralelamente, este pasaje da concreción a los principales rasgos que caracterizan el resto del texto: ambigüedad, comicidad, parodia, ironía e hibridismo.

C) El “hombre salvaje”

L'histoire ecclesiastica del monje anglonormando Orderic Vital, de finales del siglo XII, pone en escena una creencia acerca de la *Mesnada Hellequin*. El texto relata que una noche, un sacerdote de Bonneval presenció una escalofriante “cacería salvaje”, en la que una ensordecedora horda aérea de espectros y demonios en busca de cadáveres era custodiada por una temible y enorme criatura:¹⁴³

Un hombre de gran corpulencia que llevaba un mazo en una mano se le adelantó [al sacerdote] en su carrera y, levantando el arma sobre su cabeza, le dijo: “Quédate aquí, no avances más”. [...] El hombre armado con la maza se quedó junto a él y, sin hacerle ningún daño, esperó a que pasara el ejército. [...] Luego pasó un cortejo de enterradores; el gigante se unió a ellos (Orderic Vital, *Historia de Normandía* [libro 13], *apud*, Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, pp. 181-182).

El siniestro personaje del relato del monje constituye la primera alusión literaria a una importante figura arquetípica del folklore indoeuropeo, el denominado “hombre salvaje”. Walter explica que en el imaginario popular se creía que esta criatura, proveniente del Otro Mundo, se caracterizaba por ser un psicopompo —conductor de almas hacia el más allá—, y un “adivino poseedor de una ciencia secreta de los lugares y

¹⁴² Philippe Walter, *La Mémoire du Temps*, p. 241.

¹⁴³ Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, pp. 63-64.

de los animales”.¹⁴⁴ También comenta que se le asoció a la fecundidad y al poder de dar vida, en particular durante la primavera. Este personaje salvaje posee ciertas características físicas que lo distinguen de otros seres mágicos, como precisa Bernheimer:

Es un hombre velludo que posee rasgos humanos y animales a la vez [...]. Su anatomía humana desnuda deja ver la abundante pilosidad [...]. A menudo esta criatura aparece arrastrando una pesada masa o un tronco de árbol (Richard Bernheimer, *Wild men in the middle ages*, apud, Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, p. 49).

Son vastas las alusiones a esta figura mítica en la literatura medieval.¹⁴⁵ Chrétien de Troyes, por ejemplo, relata en *El Caballero del León* cómo Calogrenante encontró en el bosque de Brocelandia a un hirsuto personaje, que por su descripción física, alude indudablemente al hombre salvaje:

Era un villano que se parecía a un moro,
enorme y de desmedida fealdad,
en suma, una criatura muy fea
más de lo que se podría decir con palabras,
estaba sentado sobre de un tronco,
con un gran mazo en la mano.
Me acerqué al villano,
y vi que tenía la cabeza muy grande
más que la de un rocín u otro animal,
el pelo hirsuto y la frente pelada,
de más de dos palmos de ancha,
enormes orejas velludas
como las de un elefante,
cejas espesas y cara plana,
ojos de búho y nariz de gato,
boca hendida como la de un lobo,
rojos y afilados dientes de jabalí,
barba negra y bigotes torcidos,
la barbilla hundida en el pecho,
larga espalda, encorvada y gibosa.
Estaba apoyado en un mazo,
vestido con un sayo tan extraño
que no era de lino ni de lana,
sino que llevaba atadas al cuello,
las pieles de dos toros recién desollados

¹⁴⁴ Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, p. 49.

¹⁴⁵ En su obra biográfica *Gesta Philippi Augusti*, Rigord también alude al “hombre salvaje”. El monje narra un episodio en el que supuestamente, mientras cazaba en el bosque, el rey Felipe Augusto encontró a un enorme y horrible carbonero [*charboniere*], de aspecto físico casi idéntico al de los personajes descritos por Vital y por Chrétien (Rigord, *Gesta Philippi Augusti*, § 3, pp. 93-94, apud, Claude Roussel, “Mots d’emprunt et jeux de dupes”, p. 434).

[...]

medía por lo menos diecisiete pies de alto.¹⁴⁶

(La traducción es mía y la cotejé con la versión en español de Marie-José Lemarchand)

*Uns vilains qui resambloit mor,
Grans et hideus a desmesure,
Issi, tres laide creature
Qu'en ne porroit dire de bouche,
Illuec seoit seur une çouche,
Une grant machue en se main.
Je m'apochay vers le vilain,
Et vi qu'il eut grosse la teste
Plus que ronchins nã autre beste,
Chevez mellés et front pelé,
S'ot bien .ii. espanes de lé,
Oreilles moussues et grans
Aussi com a .i. oliffans,
Les sourchis grans et le vis plat,
Iols de çüette et nes de chat,
Bouche fendue comme lous,
Dens de sengler agus et rous,
Barbe noire et grenons tortis,
Et le menton aers au pis,
Longue eskine torte et bochue.
Apoiés fu seur sa machue,
Vestus de robe si estrange
Qu'il n'i avoit ne lin ne lange,
Ains eut a son col atachiés
Deux cuirs de nouvel escorchiés,
De .ii. toriaus ou de .ii. bués.*

[...]

S'ot bien .xvii. piés de lonc

(Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, v. 286 - 311).

Por su parte, la *chante-fable* relata que Aucassin, desesperado por encontrar a Nicolette en el bosque, “cabalgaba en un viejo camino lleno de hierba”¹⁴⁷ durante la hora del crepúsculo, cuando de repente encontró a una temible y misteriosa criatura:

Era grande, aterrador y espantosamente feo. Tenía una cabeza enorme, más negra que el carbón. La distancia entre sus dos ojos medía un palmo entero. Tenía grandes mejillas y una inmensa nariz chata con enormes y amplias fosas, unos gruesos labios más rojos que un bistec, y grandes y sucios dientes amarillos. Llevaba canilleras y calzado de cuero de buey, sujeto por unos lazos de corteza de tilo hasta la rodilla. Iba cubierto por una capa de dos vistas y estaba apoyado en un enorme mazo.

Grans estoit et mervellax et lais et hidex. Il avoit une grande hure plus noire qu'une carbouclée, et avoit plus de planne paume entre deus ex, et avoit unes grandes joes et un grandisme nés plat et unes grans narines lees et unes grosses levres plus rouges d'une carbounee et uns grans dens gaunes et lais; et estoit cauciés d'uns housiex et d'uns

¹⁴⁶ Equivalente a 5.18m de alto, lo que evidencia su gigantesca altura.

¹⁴⁷ « *Tote une viés voie herbeuse cevaucoit* » (§ 24).

sollers de buef fretés de tille dusque deseure le genol et estoit afulés d'une cape a deus envers, si estoit apoiés sor une grande maçue.
(§ 24)

Como se ve, ambas descripciones guardan analogías evidentes.¹⁴⁸ El personaje le pregunta a Aucassin por qué está tan afligido siendo tan rico, y él contesta que se debe a que por la mañana perdió un bellissimo lebre blanco. El hombre replica que él sí tiene verdaderas razones para llorar, pues perdió a Rouget, el mejor buey de un rico campesino a cuyo servicio está. Verdaderamente abatido, le cuenta a Aucassin: “hace tres días que no como ni bebo, y no me atrevo a ir a la ciudad porque me llevarían a prisión, pues no tengo dinero para pagar el animal”.¹⁴⁹ Comenta que no posee más riqueza que lo que lleva puesto, y admite que lo que le pesa más, es que su madre se encuentre en la miseria.

Finalmente, agrega:

El dinero va y viene. Lo que he perdido hoy, lo ganaré en otra ocasión. Pagaré mi buey cuando pueda y no lloraré más por eso. ¿Y usted llora por un perro de porquería? ¡Al diablo quien le tenga la menor estima!

Avoirs va et vient: se j'ai or perdu, je gaaigeneai une autre fois, si sorrai mon buef quant je porrai, ne ja çou n'en plouerai. Et vos plorastes por un cien de longaigne ? Mal dehait ait qui ja mais vos prisera !
(§ 24)

Aucassin le da el dinero que cuesta el buey, y se despide diciéndole que verdaderamente lo ha consolado. El hombre le agradece y añade: “que Dios lo ayude a encontrar lo que busca”.¹⁵⁰

La simetría y la oposición caracterizan esta emblemática escena, al igual que al resto de la obra. Tanto Aucassin como el villano están afligidos por un “animal”, pero

¹⁴⁸ Dufournet compara a los personajes en su prefacio, y posteriormente Walter analiza detalladamente los rasgos particulares del “hombre salvaje”.

¹⁴⁹ « *Si ne mengai ne ne buc trois jors a passés, si n'os aler a le vile, c'on me metroit en prison, que je ne l'ai de quoi saure* » (§ 24).

¹⁵⁰ « *Dix vos Laast trover ce que vos querés !* » (§ 24).

cada uno representa lo contrario del otro. Así, Aucassin ha perdido a un “precioso lebre blanco de caza”¹⁵¹ empleado para la diversión de los nobles;¹⁵² mientras que el hombre del bosque ha extraviado a una oscura res de campo, esencial para el sustento de los campesinos. El cuidador de bueyes es pobre y de carácter seco; Aucassin, hijo de un conde muy adinerado, se caracteriza por su sentimentalismo. Paradójicamente, el hombre rudimentario es un buen narrador y le cuenta con lujo de detalles sus penas a Aucassin. Además, termina con una serie de “frases edificantes” que no dejan de parecer ofensivas, aunque paradójicamente “consuelan”¹⁵³ al héroe. Así pues, la ironía del pasaje radica en los contrastes e inversiones en el comportamiento y en las reacciones de ambos personajes; y en que el lector sabe quién es el “perro de porquería” que el villano tanto desprecia.

Por otra parte, la escena describe una atmósfera idónea para la aparición de seres del Otro Mundo: el héroe se encuentra en el bosque —lugar perfecto para dichas manifestaciones— y se avecina la oscuridad de la noche y sus peligros. Incluso el texto precisa que “Aucassin tuvo muchísimo miedo”¹⁵⁴ cuando vio a la impresionante criatura, físicamente deforme y gigantesca. Así pues, este aterrador y misterioso personaje, es sin duda —al igual que los personajes descritos en la *Mesnada Hellequin* y en *El Caballero del León*—, un “hombre salvaje”, criatura del Otro Mundo de apariencia bestial y temida

¹⁵¹ Lecouteux comenta que en los siglos XII y XIII algunos animales de color blanco se asociaron a las hadas, pues éstas los enviaban a buscar al caballero del que estaban enamoradas para que lo guiaran hacia ellas, es decir, al Otro Mundo. Los especialistas en cuentos populares los llamaron “animales conductores” (Claude Lecouteux, *Fées, sorcières et loups-garous*, p. 84).

¹⁵² La caza era la actividad recreativa predilecta de la nobleza.

¹⁵³ “¡En verdad sabes consolar a la gente mi buen hermano!” [*Certes, tu es de bon confort, biaux Frere!* (§ 24)].

¹⁵⁴ « [Aucassin] *s'eut gran paor quant il le sorvit* » (§ 24).

figura mítica de los bosques, que se arraigó fuertemente en el imaginario cultural medieval.¹⁵⁵

Walter precisa que el hombre salvaje se distingue por poseer un “carácter desconcertante que es en realidad, el signo de una inteligencia superior”.¹⁵⁶ De hecho, en un inicio el pobre campesino se escandaliza ante la desproporcionada reacción de Aucassin por haber perdido “un perro apestoso”,¹⁵⁷ pues su padre podría comprarle muchos más. Sin embargo, al final de su conversación con Aucassin, en vez de aludir al tan llorado galgo, se despide con la frase: “que Dios lo ayude a encontrar lo que busca”,¹⁵⁸ dejando entrever que sabe que el héroe no sufre por un perro, sino por “algo más”.¹⁵⁹ Reacio en un principio, el hombre salvaje muestra su rusticidad y su impulsividad; sin embargo, al final hace gala de esa agudeza —al menos intuitiva— que define a los de su especie, como lo refiere Walter.¹⁶⁰

Los seres del Otro Mundo se distinguieron por poseer extraordinarios poderes sobrenaturales. Como analizaré de manera detallada a continuación, en el cuarto y último capítulo de esta tesina, la heroína está estrechamente relacionada con el “Más allá” y con los enigmas que caracterizaron al universo féerico.

¹⁵⁵ Durante el Carnaval, se ofrecía un baile en la corte, en el que algunos individuos se disfrazaban de “hombres salvajes”. En 1392, el baile que tuvo lugar en la corte de Carlos VI, terminó en tragedia, pues los hombres disfrazados de salvajes murieron quemados (Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, p. 49).

¹⁵⁶ *Idem*.

¹⁵⁷ « *Un cien puant* » (§ 24).

¹⁵⁸ « *Dix vos laist trover ce que vos querés !* » (§ 24).

¹⁵⁹ El lector sabe desde el inicio de la conversación que el hermoso galgo que el héroe ha perdido, es la expresión metafórica con la que se refiere a su amada Nicolette.

¹⁶⁰ Philippe Walter comenta que este hombre salvaje podría ser la misma Nicolette. Como se mencionó anteriormente, la heroína encarna simbólicamente a San Nicolás, y uno de los ancestros paganos del santo fue precisamente el “hombre salvaje”. Durante el siglo XVI, emergió en el imaginario la figura del llamado “Papá Azotador” [*Père Fouettard*], acólito de dicho santo que, como el salvaje, poseía rasgos siniestros e hirsutos, y que castigaba a los niños desobedientes o mal portados pegándoles con un látigo. Nicolette, que como veremos posee poderes mágicos comparables a los de algunos santos, santas, vírgenes, e incluso a los de las hadas, “puede entonces tomar todo tipo de apariencias como la del hombre de los bosques, que desaparece tan repentinamente como apareció” (Philippe Walter, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 196).

4. La prodigiosa figura de Nicolette

A) La belleza y los destellos del hada

Philippe Walter es el primer crítico que destaca el carácter féerico de Nicolette, la heroína de la *chantefable*. Su belleza suprema, su aparición luminosa en el bosque, los dones que posee para sanar instantáneamente la locura, y sus conocimientos sobre las propiedades curativas de las plantas, son algunas de las características distintivas de las hadas de la literatura medieval. Asimismo, su origen pagano, el embadurnamiento que practica para disfrazarse de juglar, la exuberante decoración de la prisión de donde escapa con tan enorme facilidad, e incluso su poder intuitivo, evocan el misterio y las portentosas cualidades atribuidas a estas criaturas mágicas del Otro Mundo.

Vladimir Acosta afirma que en la literatura anglonormanda del siglo XII, las hadas amantes se caracterizaban por su belleza y su sensualidad.¹⁶¹ Al respecto Walter precisa:

Todavía en el siglo XIII, las hadas aparecen como encarnaciones de la mujer ideal: son esas criaturas sobrenaturales, reconocibles por su belleza y blancura extraordinarias, que deslumbran a los felices mortales autorizados a contemplarlas.¹⁶²

El crítico comenta también que las apariciones de las hadas se distinguen generalmente por un deslumbrante destello de luz. Asimismo, subraya que aprovechando el fuerte arraigo de estas figuras paganas en el imaginario, la Iglesia asoció el motivo féerico de la luminosidad a sus personajes sagrados, y particularmente a las epifanías marianas. Por ejemplo, *Le Traité du Bon Bergier* (1379) de Jehan de Brie, relata que en

¹⁶¹ Las hadas —término proveniente del latín *fatum* [destino] —, fueron particularmente asociadas al poder de modificar el destino de los humanos, es el caso en particular de las “hadas madrinas”. Sin embargo, las “hadas amantes” se distinguieron, además, por su erotismo y por brindar amor y riquezas a los hombres que ellas escogían (Vladimir Acosta, *La humanidad prodigiosa*, p. 163).

¹⁶² « *Au XIIIe siècle, les fées apparaissent encore comme des incarnations de la femme idéale : ces créatures surnaturelles, reconnaissables à leur beauté et à leur blancheur extraordinaires, éblouissent les heureux mortels autorisés à les contempler* » (Philippe Walter, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 23).

Épine, al noroeste de Francia, unos pastores atraídos por una luz muy brillante descubrieron la estatua de la Virgen con un niño en brazos en un matorral.¹⁶³

Por su parte, la *chantefable* relata que después de escapar de la torre, Nicolette se refugia en el bosque. Ahí encuentra a unos pastores y —empleando una metáfora para referirse a sí misma— les pide encarecidamente le den a Aucassin el siguiente mensaje:

Por el amor de Dios, hermosos niños, díganle que hay un animal en este bosque y que vaya a cazarlo [...] El animal tiene una medicina que curará a Aucassin de su enfermedad.

Se Dix vos aït, bel enfant, fait ele, dites li qu'il a une beste en ceste forest et qu'i le viegne cacier [...] La beste a tel mecine que Aucassins ert garis de son mehaning.
(§ 18)

Los pastores “la observan, y la ven tan bella que se quedan completamente pasmados”.¹⁶⁴ Uno de ellos contesta de manera hostil a su petición y le dice: “¡Al diablo quien le crea, yo no diré nada! Usted es un hada y a nosotros no nos interesa su compañía. Siga su camino”.¹⁶⁵ Finalmente, a cambio de algún dinero, los pastores aceptan darle su mensaje a Aucassin si lo ven por ahí.

Después, Aucassin encuentra en el bosque a los mismos seis pastores y al oírlos cantar una canción en la que mencionan a su amada, se dirige hacia ellos. Les suplica que repitan el canto, y sólo después de una negociación, uno de los muchachos accede a contarle su contenido y precisa:

Una doncella pasó por aquí, iluminando todo el bosque. Era la más bella del mundo y creímos que era un hada.

Une pucele vint ici, li plus bele riens du monde, si que nos quidames que ce fus une fee, et que tos cis bos en esclarc.
(§ 22)

¹⁶³ Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 74.

¹⁶⁴ « *Et cil le ragrdent, se le virent si bele qu'il en furent tot esmari* » (§ 18).

¹⁶⁵ « *Ma dehait qui vos en croit, ne qui ja li dira ! [...] Vos estes fee, si n'avons cure de vo conpaignie, mais tenés vostre voie* » (§ 18).

Nicolette se interna en el bosque, “marco privilegiado de la aventura sobrenatural”,¹⁶⁶ y lugar al que pertenecen las hadas, según comenta Harf-Lancner. Paralelamente, la heroína se refiere a sus maravillosos poderes curativos¹⁶⁷ mientras habla con los pastores, cuyo discurso hostil refleja cierto temor y desconfianza ante los “poderes inquietantes”¹⁶⁸ que parecen percibir en la heroína como comenta Walter:

Como personajes ligados a la naturaleza, los pastores propenden naturalmente a desconfiar de los seres féericos o de los aparecidos quienes, según las creencias medievales, siempre frecuentan las fuentes.

Comme personnages liés à la nature, les bergers sont naturellement enclins à se méfier des êtres féeriques ou des revenants qui, selon les croyances médiévales, hantent toujours les fontaines (Philippe Walter, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 195).

Además de ser extraordinariamente hermosa, Nicolette irradia una luz tan potente, capaz incluso de alumbrar el bosque entero, rasgos que evidencian su relación con lo féerico y en particular con las hadas.

B) Los poderes curativos de Nicolette

Las hadas se distinguieron por su poder para curar heridas e incluso diversas enfermedades gracias a algunos remedios mágicos. En su novela *El Caballero de León*, Chrétien de Troyes se refiere a un maravilloso ungüento creado por el hada Morgana: “tiene la virtud de aliviar y quitar de la mente cualquier delirio, por muy violento que

¹⁶⁶ “En los relatos féericos, el bosque, recinto de los espíritus de los bosques, es el marco privilegiado de la aventura sobrenatural” [« *Dans les récits féeriques, la forêt, séjour des esprits des bois, est le cadre privilégié de l’aventure surnaturelle* » (Laurence Harf-Lancner, *Le Monde des fées dans l’Occident Médiéval*, p. 104)].

¹⁶⁷ El crítico también subraya —como veremos más adelante— que las hadas “poseen un poder curativo” [« *elles possèdent également un pouvoir guérisseur* » (*Ibidem*, p. 148)].

¹⁶⁸ “Los poderes inquietantes de Nicolette” [« *Ce personnage aux pouvoirs inquiétants* » (Philippe Walter, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 195)].

sea”.¹⁶⁹ El *roman* describe cómo una bella doncella unge con este bálsamo mágico a Yvain, poseído por una frenética locura, curándolo inmediatamente: “Tanto le frotó al sol ardiente las sienes y todo el cuerpo, que consiguió sacar de su mente toda la furia y la melancolía”.¹⁷⁰

Por otra parte, numerosos santos, santas y vírgenes también sanaban algunas enfermedades a través de milagros. Cabe mencionar que, durante la Edad Media, aquellos que practicaban la medicina aparecían como una especie de magos, pues curaban gracias a remedios y pociones herbales, que también se asociaron a la magia y a los hechizos. San Nicolás, obispo de Mira¹⁷¹ —y que como hemos visto está ligado a la heroína de la *chantefable*—, fue particularmente célebre por sus poderes de taumaturgo, pues se creía que podía resucitar muertos y curar enfermedades. Desde el siglo XI, la capilla dedicada al santo en la ciudad de San Nicolás de Port en la región de Lorena, acogía enormes cantidades de peregrinos que pedían sanación.¹⁷²

Por su parte, la *chantefable* relata que Aucassin, al estar encerrado en un calabozo, se lamenta terriblemente por su amada Nicolette, y cuenta:

El otro día vi a un peregrino
nativo de Limousin,
enfermo de locura¹⁷³
que yacía en una cama,
y se encontraba muy afectado

¹⁶⁹ « *Et si me dist que nule rage
N'est en le teste qu'il n'en ost* »
(Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, v. 2954 - 2955).

¹⁷⁰ « *Tant le froia au caut soleil
Les temples et trestout le cors,
Que du chervel l'en issi hors
Le rage et le melancolie* »
(*Ibidem*, v. 3002 - 3005).

¹⁷¹ *Mire* en francés antiguo significaba doctor o médico.

¹⁷² Ver Capítulo II “San Nicolás ‘el sanador’”, en la sección “Los nombres de los personajes: Aucassin y Nicolette”, *infra* pp. 18-19.

¹⁷³ *Esvertin* en francés antiguo designaba una enfermedad mental relacionada con la locura. San Acario fue famoso por curarla, según comenta Walter (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 76). Tanto Walter, como Dufournet traducen el término al francés moderno como “locura”.

de grave enfermedad.
Pasaste frente a su cama
alzando la cola de tu vestido,
tu túnica forrada de armiño,
y tu camisa de blanco lino.
En cuanto vio tu pierna
se curó el peregrino.
Más saludable que nunca;
se levantó de su cama,
y regresó a su país
sano y salvo, totalmente restablecido.

*L'autr'ier vi un pelerin
nés estoit de Limosin ;
malades de l'esvertin,
si gisoit ens en un lit,
mout par estoit entrepris,
de grant mal amaladis.
Tu passas devant son lit,
si soulevas ton traïn
et ton peliçon ermin,
la cemisse de blanc lin,
tant que ta ganbete vit :
garis fu li pelerins
et tos sains, ainc ne fu si.
Si se leva de son lit,
si rala en son païs
sains et saus et tos garis.
(§ 11)*

Así pues, al igual que algunas hadas¹⁷⁴ y santos, la heroína posee excepcionales poderes curativos y puede sanar la locura, como el hada Morgana. No obstante, la sensual Nicolette es tan poderosa, que ni siquiera necesita emplear una sustancia, tan sólo basta con que muestre una de sus hermosas piernas. La escena de la sanación del peregrino, podría aludir a los milagros excepcionales de los santos y curanderos, y nos remite particularmente al poder curador de San Nicolás, pues como se mencionó anteriormente, Nicolette lo encarna de manera simbólica. Este pasaje refiere pues, a las prodigiosas y benéficas intervenciones de seres extraordinarios —paganos o cristianos— para curar enfermedades.

¹⁷⁴ Walter comenta que la Iglesia, estableciendo una especie de comparación, intentó destacar que los poderes de las vírgenes eran más sorprendentes y maravillosos que los de las hadas, según se aprecia en la obra *Los milagros de Nuestra Señora* (Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, p. 120).

C) Las hierbas curativas y el ritual mágico de Nicolette

Durante la Edad Media, desde el mes de mayo hasta la fiesta de san Juan —celebrada a finales de junio—, los ritos se asociaban a la renovación de la naturaleza. En esta temporada la gente construía pequeñas cabañas con maleza y salía “a los bosques a recoger ramas frondosas o a arrancar de raíz árboles jóvenes”.¹⁷⁵

En el imaginario, la colecta de plantas que tenía lugar durante estos meses se asoció paralelamente a la recolección de hierbas medicinales, ritual que —se creía— practicaban las hadas¹⁷⁶ para preparar sus pociones y brebajes mágicos.¹⁷⁷ Al respecto Walter precisa:

La colecta es concebida completamente como una operación mágica, pues comúnmente va acompañada de gestos, palabras y ritos mágicos. Ahora bien, la noche es el tiempo ideal para la realización de los actos mágicos: es el momento en el que las fuerzas ocultas se activan, lo que en un momento dado se consideró sobrenatural y luego demoníaco. La luna, astro de la noche, contribuye al éxito de la operación, sobre todo desde la época en que fue asimilada a Hécate, la diosa infernal patrona de la hechicería.¹⁷⁸

Las hadas de la literatura medieval también se distinguían por poseer un amplio conocimiento sobre los poderes curativos de las plantas.¹⁷⁹ Morgana, por ejemplo,

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 85.

¹⁷⁷ Philippe Walter comenta que la madre de Isolda es un hada, entre otras razones, porque conoce la preparación de un poderoso y mágico filtro de amor. Paralelamente subraya el carácter de hada de la misma Isolda, quien también cura con plantas (Philippe Walter, *Le Gant de Verre*, p. 140).

¹⁷⁸ « *Comme la cueillette est souvent accompagnée de gestes, de paroles et de rites magiques, elle est alors conçue tout entière comme une opération magique. Or le temps normal pour l'accomplissement des actes magiques est la nuit : c'est le moment où les forces occultes, qui à un moment donné, devinrent surnaturelles puis démoniaques, entrent en activité. Le lumineux de la nuit concourt par sa présence à la réussite de l'opération, depuis l'époque surtout où elle fut assimilée à Hécate, la déesse infernale patronne de la sorcellerie* » (*Ibidem*, p. 139).

¹⁷⁹ Walter comenta que en Bulgaria también se cree que las hadas, llamadas *samovili*, poseen grandes conocimientos sobre los poderes de algunas hierbas y flores [*samodivsko cvete*]. Ellas viven cerca de donde crecen estas plantas, y se vengan de los mortales que las pisan, infligiéndoles la epilepsia [*vankasna*] (*Ibid*, p. 136).

“enseña cuál es la utilidad de todas las plantas para curar los cuerpos enfermos”,¹⁸⁰ y se compromete a sanar al Rey Arturo de una herida mortal, según relata Geoffrey de Montmouth en su obra *Historia regum Britanniae*.

Por otra parte, Walter relata la leyenda del conocido matemático y filósofo Blaise Pascal, quien sufría de una enfermedad que lo hacía convulsionarse cuando tenía un año de edad. Su padre acusó injustamente a una bruja llamada Piarrone de la desgracia de su hijo, pero ella se ofreció amablemente a curarlo con una receta mágica. Pascal se alivió por completo de su padecimiento gracias al llamado “Caldo de San Juan”, una cataplasma que curaba las enfermedades melancólicas, y que se preparaba con “nueve hojas provenientes de tres especies de hierbas recogidas antes del amanecer, por un niño menor de siete años”.¹⁸¹

En contra de las creencias paganas asociadas a la colecta de plantas y ramas, la Iglesia reprobó y condenó tajantemente los “encantamientos de los herbolarios”,¹⁸² como lo revelan algunos documentos eclesiásticos escritos entre los siglos IX y XIV. Incluso más tarde, ya en el siglo XVII, Jacques Bénigne Bossuet, obispo de Meaux, prohibió en particular un antiguo ritual que consistía en recolectar hierbas “en ayunas y antes del medio día”¹⁸³ el día de San Juan.¹⁸⁴

Por su parte, la *chantefable* relata que después de encontrar a los pastores, Nicolette construye una pequeña choza en el bosque para Aucassin:

Recogió flores de lis

¹⁸⁰ « Elle enseigne quelle est l'utilité de toutes les plantes pour guérir les corps malades » (E. Fraral, *La Légende Arthurienne*, p. 334, apud, Philippe Walter, *Le Gant de Verre*, p. 136).

¹⁸¹ « Neuf feuilles provenant de trois sortes d'herbes cueillies avant le lever du soleil par un enfant de moins de sept ans » (Philippe Walter, *Le Gant de Verre*, pp. 135-136).

¹⁸² « [...] les incantations des herboristes » (*Idem*).

¹⁸³ « À jeun et avant midi » (*Id.*).

¹⁸⁴ A. Delatte, *Herbarius. Recherches sur le cérémonial usité chez les Anciens pour la cueillette des simples et des plantes magiques*, p. 82, apud, Philippe Walter, *Le Gant de Verre*, p. 135

hierba de la maleza
y también follaje,
e hizo una hermosa choza.
Nunca se vio una tan bonita.

*Ele prist des flors de lis
et de l'erbe du farris
et de la foille autresi,
une bele loge en fist ;
ainques tant gente ne vi.
(§ 19)*

Cuando Aucassin la encuentra, “se detiene bruscamente” al ver que “un rayo de luna penetraba en el interior de la choza”.¹⁸⁵ El héroe intuye que su amada construyó con sus propias manos ese hermoso refugio hecho con plantas. Baja de su caballo para entrar, pero al hacerlo tropieza con una piedra y se lastima gravemente. Nicolette, que no estaba muy lejos del lugar, lo escucha y se reúne con él besándolo y abrazándolo, pero Aucassin está herido:

[Nicolette] Lo palpó y se dio cuenta de que tenía el hombro fuera de su lugar. Lo masajéó y lo reacomodó tanto con sus blancas manos, según la voluntad de Dios que ama a los amantes, que el hombro volvió a su lugar. Después tomó unas flores, hierba fresca y hojas verdes, e hizo una curación con un lienzo de su camisa, y en seguida [Aucassin] se curó.

*Ele le portasta et trova qu'il avoit l'espaule hors du liu. Ele le mania tant a ses blances mains et porsaca, sin con Dix le vaut qui les amans ainme, qu'ele revint a liu. Et puis si prist des flors et de l'erbe fresce et des fuelles verdes, se le loia sus au pan de sa cemisse, et il fu tox garis.
(§ 26)*

Según Philippe Walter, la pequeña enramada de maleza que Nicolette le construye a Aucassin, alude a “las costumbres relativas al verdor y a las plantas primaverales”,¹⁸⁶ que en el imaginario también se relacionaron con los rituales que las hadas y los herbolarios practicaban para obtener plantas curativas. Por otra parte, al poseer una gran sabiduría sobre los poderes benéficos de las hierbas, la heroína efectúa el ritual para sanar

¹⁸⁵ « *Si s'aresta tot a un fais, et li rais de le lune feroit ens* » (§ 24).

¹⁸⁶ « [...] *les coutumes relatives à la verdure et aux plantes du printemps* » (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 85).

a su amado de noche y a la luz de luna,¹⁸⁷ lo que evidencia el carácter mágico del mismo. Finalmente, la extraordinaria recuperación de Aucassin gracias a las artes infalibles de Nicolette, confirmaría su carácter prodigioso y de hada.

D) La “sarracena” y el hada

La *chanteable* relata que Nicolette es una sarracena convertida al cristianismo. Aunque su padrastro la bautizó (§ 6), los padres de Aucassin se oponen completamente al matrimonio entre su hijo y Nicolette, pues no dejan de considerarla una “prisionera que viene de una tierra extranjera”, que “el vizconde de la ciudad le compró a los Sarracenos”, subrayando así sus orígenes no cristianos.¹⁸⁸ El matrimonio entre los amantes parece irrealizable por la enorme diferencia social entre ellos, pero sobre todo por la procedencia religiosa de Nicolette. Sin embargo, gracias a varias coincidencias asombrosas, a la astucia y a la perspicacia de la heroína, los enamorados terminan casándose.

Por otra parte, Philippe Walter afirma que la estereotipada imagen del sarraceno en la literatura medieval, contrariamente a lo que en general se asume, no evoca el verdadero perfil del musulmán, ni retrata la “realidad histórica o sociológica del Islam en el Occidente Cristiano”.¹⁸⁹ Además, el crítico añade que los sarracenos, pertenecientes al ajeno mundo del Islam, llegaron incluso a representar un enigma asociado al Otro Mundo, es decir, a los seres fééricos:

¹⁸⁷ Vladimir Acosta precisa que las hadas están “vinculadas a la noche, y a la luna” (Vladimir Acosta, *La humanidad prodigiosa*, p. 167).

¹⁸⁸ « Nicolette [...] est une captive qui fu amenee d'etrange terre, si l'acata le visquens de ceste vile as Sarasins » (§ 2).

¹⁸⁹ “Comúnmente imaginamos que el sarraceno (o la sarracena) encarna la realidad histórica y sociológica del Islam en el Occidente cristiano. Nada es más falso” [« On s’imagine habituellement que le sarrasin ou la sarrasine incarne la réalité historique et sociologique de l’Islam dans l’Occident chrétien. Rien n’est plus faux » (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 73)].

El sarraceno expresa, en primer lugar y ante todo, una realidad legendaria o fantasmal que análoga la alteridad cultural del mundo musulmán con las realidades del Otro Mundo, el universo féerico por excelencia.¹⁹⁰

El crítico refiere que durante el medioevo, a algunos vestigios rocosos (monolitos y cavernas), —que datan del periodo céltico, o incluso de etapas anteriores—, se les otorgaron nombres que aludían a las hadas¹⁹¹ o a las “sarracenas”.¹⁹² Estos lugares eran vistos como misteriosos, por lo que en el imaginario se les relacionó con dichos seres féericos. Paralelamente, la enigmática figura de la musulmana evocaba a un ser de “un reino lejano emparentado con el Otro Mundo,¹⁹³ [...] criatura llegada de otra parte, dotada de poderes ocultos y sobrehumanos”.¹⁹⁴ Es así como se asociaba a la sarracena con las hadas.

Nicolette “la sarracena” encarna entonces —como lo analiza Walter—, una figura enigmática estrechamente relacionada con un hada por las acepciones del término. Podemos recordar también que la obra juega todo el tiempo con los contrarios: mientras que Aucassin es cristiano, Nicolette es musulmana; él es libre y ella es una cautiva; él es pasivo y ella dinámica. Así pues, en la lógica de la inversión, Aucassin pertenece al mundo de los humanos comunes y corrientes, mientras que Nicolette encarna a un prodigioso ser del Otro Mundo.

¹⁹⁰ « *Le sarrasin exprime d'abord et avant tout une réalité légendaire ou fantasmagorique qui assimile l'altérité culturelle du monde musulman aux réalités de l'autre monde, l'univers féerique par excellence* » (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 73).

¹⁹¹ Por ejemplo “La mesa de las Hadas”, enorme bloque de piedra cavernosa que se encuentra en Bohan, Bélgica; y “La piedra o roca de las Hadas”, serie de monolitos encontrados cerca de Dohan, también en Bélgica.

Consultado en:

http://www.geneadebart.info:8271/site/index.php?option=com_content&task=view&id=104&Itemid=34, el 21 de julio de 2010.

¹⁹² La célebre “Gruta de la Sarracena” en Lourdes, o “Las fosas de los Sarracenos” en el departamento de Indre, al centro de Francia son algunos ejemplos (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, pp. 73-74).

¹⁹³ « *Une fille venant d'un royaume lointain apparenté à l'Autre Monde* » (*Idem*).

¹⁹⁴ « *La créature venue d'ailleurs douée de pouvoirs occultes ou surhumains* » (*Id.*).

E) El “embadurnamiento” y el Otro Mundo

El embadurnamiento de negro fue un importante ritual de ocultamiento que se practicó durante el Carnaval. El rito consistía en ennegrecerse el rostro con la tintura de plantas, hollín o ceniza. En los festejos carnavalescos medievales, algunos hombres se disfrazaban de osos, tiñendo su rostro y manos con hollín para —en medio de bailes e imitaciones burlescas— ennegrecer también las caras de las personas que atrapaban.

El rostro oscurecido era una especie de máscara¹⁹⁵ negra, asimilada a una auténtica puerta hacia del Otro Mundo, pues se creía que el embadurnado podía ingresar a ese universo maravilloso. Paralelamente, al oso se le asoció con la mítica figura del “hombre salvaje”, pues ambos son criaturas de aspecto bestial, peludos, plantígrados, y a los dos se les vinculó con el Otro Mundo.¹⁹⁶ La Iglesia, en un intento por erradicar estas creencias paganas, satanizó y pretendió prohibir estas costumbres,¹⁹⁷ a las que definió como los “juegos obscenos de los osos”,¹⁹⁸ según se menciona en una declaración por escrito del siglo IX, de Hincmar, obispo de Reims.¹⁹⁹

De esta manera, casi al final de la *chantefable*, la sección XXXVIII relata que, ante la amenaza de que la desposaran con un rey pagano, la heroína planea huir de Cartagena para reunirse con su amante. Con ese fin, aprende a tocar el arpa en pocos días,

¹⁹⁵ En algunos lugares, con el paso del tiempo, el ennegrecimiento de la cara se fue sustituyendo paulatinamente por las máscaras, “expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales” (Mijaíl Bajtin, *La cultura popular*, pp. 42).

¹⁹⁶ Se pensaba que la hibernación del oso simulaba la muerte. Así, se creía que este animal, al término de dicho proceso, regresaba al mundo de los vivos con las almas de los muertos en la panza (Claude Gaignebet, *Le Carnaval*, p. 137).

¹⁹⁷ Este ritual sobrevive incluso hasta la actualidad en la llamada “Fiesta del Oso” que cada año se celebra en el pueblo de Prats de Mollo la Presta, en el sureste de Francia. En dicha celebración carnavalesca, los peluqueros, vestidos de blanco, deben “cazar” a un grupo de hombres disfrazados de osos, quienes con la cara y las manos embadurnadas, manchan con hollín a los que pasan cerca de ellos. Consultado en <http://www.feteours.free.fr/ours01.htm> el 9 de junio de 2010.

¹⁹⁸ Se consideraban demasiado atrevidas las danzas de los hombres disfrazados de osos, calificadas de obscenas (Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, p. 79)

¹⁹⁹ En el documento también se condena el uso de máscaras (J.P. Migne, *Patrologie latine*, pp. 1844-1864, *apud*, Philippe Walter, *Mitología Cristiana*, pp. 78-79).

y una noche se escapa de su familia, refugiándose en el hogar de una anciana a orillas del mar. La *chantefable* describe que Nicolette:

Tomó una hierba, se pintó la cabeza y el rostro hasta que le quedaron completamente negros. Después mandó a hacer una túnica, un manto, una camisa y unos pantalones, y así se disfrazó de juglar.²⁰⁰

Si prist une herbe, si en oist son cieff et son visage, si qu'ele fu tote noire et tainte. Et ele fist faire cote et mantel et cemisse et braies, si s'atorna a guise de jogleur.
(§ 38)

Gracias al empleo del disfraz de juglar, pero tal vez al embadurnamiento, elemento del folklore carnavalesco, la heroína logra escapar de Cartagena y pasar totalmente inidentificada al llegar a Beaucaire (ni siquiera el mismo Aucassin la reconoce). Por otro lado, la “máscara oscura” que porta Nicolette la asocia de manera simbólica a los seres mágicos, lo que una vez más refuerza la asociación del personaje con lo féerico.²⁰¹

F) La prisión y la huida de Nicolette

El capítulo V de la *chantefable* relata que Nicolette estaba presa en una recámara hermosamente decorada y el autor emplea el término nunca antes utilizado *miramie*²⁰² (*panturee a miramie*, §5). Walter lo traduce al francés moderno como “motivos

²⁰⁰ *La Folie Tristan d'Oxford* de finales del siglo XII, el poema *Roman du Comte de Poitiers*, y la novela artúrica *Bel Inconnu* del siglo XIII, entre otras, aluden la práctica carnavalesca del ennegrecimiento del rostro (Philippe Walter, *La Mémoire du Temps*, p. 246).

²⁰¹ “Por el embadurnamiento que se aplica, Nicolette ‘la sarracena’, manifestaría su pertenencia al mundo féerico. El gesto perfectamente ritual que practica, revela su relación natural con el Otro Mundo” [« *Par le barbouillage qu'elle s'inflige, Nicolette la sarrasine manifesterait son appartenance au monde féérique. Le geste parfaitement rituel qu'elle pratique trahit son accointance naturelle avec l'autre monde* » (Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 82)].

²⁰² K. Rogger comenta que el término también pudo haber sido una creación del autor para que rimase. (K. Rogger, “Étude descriptive de la chantefable Aucassin et Nicolette” en *Zetschrift für romanische Philologie*, pp. 409-457, *apud*, Jean Dufournet, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 168).

multicolores”²⁰³ y Dufournet como “pinturas maravillosas”.²⁰⁴ Posteriormente, la *chantefable* relata que la heroína escapa por la ventana de la prisión haciendo una cuerda con sábanas y toallas:

[Nicolette] vio que la anciana con la que estaba dormía. Se levantó y se puso una bella túnica de seda que tenía. Tomó las sábanas de su cama y toallas, anudó unas con otras, e hizo una cuerda tan larga como pudo; la ató al pilar de la ventana y descendió al jardín.

Elle senti que li vielle dormoit qui avec li estoit: ele se leva, si vesti un b্লাut de drap de soie que ele avoit molt bon, si prist dras de lit et touailles, si noua l'un a l'autre, si fist une corde si longe comme elle pot, si le noua au pilier de la fenestre ; si s'avalava contrevale le gardin.

(§ 12)

Al precisar que el término podría tener que ver con el adverbio “admirable” [*mirabile*], Dufournet sugiere que podría evocar la “belleza” del cuarto, pero también “secretos y magia”,²⁰⁵ tal vez por la asociación del término con “lo maravilloso” [*mirabilia*].²⁰⁶ Walter, a su vez, traduce basándose en el parentesco entre *miramie* y el adjetivo *mirailié*, que designa una técnica pictórica empleada por la heráldica. Este arte utilizaba colores brillantes como el turquesa o el dorado para iluminar las alas de algunos pájaros, pavo-reales y mariposas, entre otros animales.²⁰⁷ Asimismo, esta técnica se empleó para ilustrar el mundo féerico en la *Vida de San Nicolás* y en otras obras representativas de la materia de Bretaña.²⁰⁸ Así pues, ambos críticos coinciden en que el curioso término alude a una bella decoración que evoca la magia y el exotismo de lo maravilloso.

²⁰³ « *Peinte de motifs mirailés* » (§ 5, edición y traducción al francés moderno de Philippe Walter).

²⁰⁴ « *Ornée de merveilleuses peintures* » (§ 5, edición y traducción al francés moderno de Jean Dufournet).

²⁰⁵ “¿Se trata de belleza, o de secretos y de magia?” [« *S'agit-il de beauté ou de secrets et de magie?* » (Jean Dufournet, notas a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 168)].

²⁰⁶ Le Goff comenta que en la Edad Media “lo que corresponde a nuestro ‘maravilloso’ es la palabra en plural *mirabilia*” (del singular *mirabilis*). El crítico también señala que la raíz *mir* alude a *miroir* [espejo] y a *mirari* [admirar, maravillarse], lo que “implica algo visual”. Así pues, lo maravilloso gira en torno a una “serie de imágenes y de metáforas visuales” (Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano*, p. 10).

²⁰⁷ Consultado en <http://www.blason-armoiries.org/heraldique/m/miraille.htm> el 2 de agosto de 2010.

²⁰⁸ Philippe Walter, “Nicolas et Nicolette”, p. 75.

Philippe Walter propone que los motivos fééricos de la admirable prisión de Nicolette, así como la enorme facilidad con la que se escapa de su encierro una noche, a la luz de la luna,²⁰⁹ evocan sus poderes mágicos. Por otra parte, el crítico también subraya que la intuición de la heroína “es digna de un ser que posee verdaderos dones de adivinación”,²¹⁰ pues después de escapar de la celda, la joven sabe exactamente dónde se encuentra su amado, e incluso presiente que él irá a buscarla al bosque. Recordemos que una de las características de las hadas es que poseen la cualidad de “conocer el pasado y el futuro”,²¹¹ como precisa Harf-Lancner. Así pues, el entorno del “hada” Nicolette parece mágico, y ella misma posee asombrosas habilidades que le permiten escabullirse y predecir lo que pasará.

Al igual que las hadas de la tradición celta —e incluso que las santas del cristianismo—, Nicolette aparece como una benéfica figura prodigiosa que guía, cuida y sana a su amado Aucassin, determinando su destino. Así, la heroína de la *chantefable* “asocia de manera perfectamente complementaria las dos formas de lo maravilloso medieval: lo maravilloso pagano y lo milagroso cristiano”²¹² como afirma Philippe Walter.

²⁰⁹ Como se mencionó anteriormente, las hadas fueron asociadas a la noche y a la luna. La *chantefable* precisa que Nicolette se escapó una noche de luna brillante (§ 12).

²¹⁰ « *Son intuition est digne d'un être possédant de véritables dons de prescience* » (Philippe Walter, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 24).

²¹¹ « *Elles connaissent le passé et l'avenir* » (Laurence Harf-Lancner, *Le Monde des fées dans l'Occident Médiéval*, p. 148).

²¹² « *Elle associe aussi, de manière parfaitement complémentaire, les deux formes du merveilleux medieval: le merveilleux païen et le miraculeux chrétien* » (Philippe Walter, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 24).

CONCLUSIÓN

Con un estilo que combina la aventura caballeresca y un tono que va de lo poético a lo divertido, la *chantefable* describe uno a uno los obstáculos que tuvieron que enfrentar los amantes Aucassin y Nicolette para, finalmente, casarse y permanecer siempre juntos. En la aparente simplicidad e inocencia de esta obra de final feliz, el autor se burla —a través de la parodia y la inversión— de una serie de cánones literarios establecidos. Paralelamente, el escritor se aparta de ciertas convenciones sociales de su época: el matrimonio por interés, la guerra y la violencia que ésta implica, ensalzando la unión por inclinación propia y transformando los conflictos bélicos en cómicos juegos inofensivos.

Además de las ocurrentes inversiones de la *chantefable*, mismas que se acentúan en el pasaje de Torelore —reino plagado de elementos jocosos y carnavalescos—, la obra se caracteriza por un esquema de simetrías y oposiciones. Aucassin es un muchacho libre y cristiano, y ella una joven prisionera de orígenes musulmanes; a Nicolette la encierran en una torre muy alta, mientras que a Aucassin lo aprisionan en un calabozo subterráneo; Nicolette se escapa de la torre en la que la aíslan, mientras que a Aucassin tienen que liberarlo. Y finalmente él parece ser un simple mortal de carácter más bien pasivo, por lo que lógicamente ella podría ser un ente mágico y activo.

Por otra parte, el autor, evidentemente influido por la novela cortés de los siglos XII y XIII que abrevó en el universo maravilloso de origen celta, poblado de seres misteriosos, describe a Nicolette como un ser benéfico y prodigioso que construye su destino y el de su amado. Su entorno, su procedencia, pero sobre todo sus asombrosos poderes sobrenaturales, la relacionan con la magia del Otro Mundo. Nuestra heroína, dotada de una serie de características inherentes a las hadas de la literatura medieval, es la

gran protagonista de la historia, pues en ella recaen prácticamente todas las acciones que al final permiten el triunfo del sentimiento amoroso y del anhelo de felicidad.

Para la elaboración de este trabajo retomé las investigaciones de Philippe Walter, cuyos estudios prueban cómo las obras literarias nos dejan entrever —en ocasiones de manera muy sutil—, una serie de creencias, festividades, rituales, e incluso mitos de la época y el lugar a los que corresponden. El minucioso análisis del perfil de la heroína demuestra que está relacionada con una figura féerica, y que es, tal y como propone el crítico, “heredera de todos los poderes de las hadas”²¹³. Incluso la hipótesis de que Nicolette podría ser el hombre salvaje que se le aparece a Aucassin en el bosque, parece dejar abiertas las posibilidades de pesquisas ulteriores.

²¹³ « *Nantie de toute la puissance des fées* » (Philippe Walter, prefacio a su edición de *Aucassin et Nicolette*, p. 30).

BIBLIOGRAFÍA.

Bibliografía directa.

- Aucassin et Nicolette*, edición bilingüe, prefacio, traducción y notas de Philippe Walter, París, Gallimard, 1999.
- Aucassin et Nicolette*, edición crítica, cronología, prefacio, bibliografía, traducción y notas por Jean Dufournet, París, Garnier-Flammarion, 1984.
- Aucassin y Nicolette*, traducción al español por Álvaro Gamés de Fuentes, Madrid, Gredos, 1998.

Bibliografía indirecta.

- ACOSTA Vladimir, *La humanidad prodigiosa / El imaginario antropológico medieval*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Tomo I, 1996.
- BAJTIN Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.
- BLAKEY Brian. “Aucassin et Nicolette, XXIV, 4”, *French Studies* XXII-2, 1968, pp. 97-98.
- CARMONA Fernando, *El Roman lírico medieval*, prólogo de Carlos Alvar, Barcelona, Estudios Románicos, 1988.
- CIRLOT Victoria, *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos, 1987.
- CHRÉTIEN de TROYES, *Le Chevalier de la Charrette*, edición crítica con base en todos los manuscritos existentes, traducción, presentación y notas de Charles Méla, París, Livres de Poche (Lettres Gothiques), 2003.
- Le Chevalier au Lion*, edición crítica con base en el manuscrito B.N. fr. 1433, traducción, presentación y notas de David F. Hult, París, Livres de Poche (Lettres Gothiques), 2007.
- El caballero de la carreta*, introducción de Carlos García Gual y Traducción de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid, Siruela, 1984.
- El caballero del león*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, edición Marie-José Lemarchand y epílogo de Heinrich Zimmer, Madrid, Siruela, 1984.
- DUBY Georges y MANDROU Robert, *Historia de la Civilización Francesa*, traducción de Francisco González Aramburo, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- GAIGNEBET Claude, *Le Carnaval: essai de mythologie populaire*, París, Payot, 1974.
- GARCÍA GUAL, Carlos, “Historia y mito del rey Arturo” en *Historia National Geographic* 5, 2004, pp. 72-81.
- GAUVARD Claude, *La France au Moyen Age du V^e au XV^e siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1996.
- GOUVERT Pierre, *Historia de Francia*, traducción castellana de Marta Carrera y Marga Latorre, Barcelona, Editorial Crítica, 1987.
- HARF-LANCIER Laurence, *Le Monde des Fées dans l'Occident Médiéval*, París, Hachette Littératures, 2003.
- HEERS Jaques, *Fêtes des fous et carnaval*, París, Hachette Littératures, 2007.

- LAGARDE André y MICHARD Laurent, *Moyen Âge / Les grands auteurs français, Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 1997.
- LECOUTEUX Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1992.
- LE GOFF Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- MUSONDA Moses, “Le thème du monde à l’envers dans *Aucassin et Nicolette*”, *Medioevo Romano* 7-1, 1980, pp. 22-36.
- ROUSSEL Claude, “Mots d’emprunt et jeux de dupes dans *Aucassin et Nicolette*”, *Romania* 3-4, 1999, pp. 423-447.
- SAULNIER V.L., *La littérature Française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- VANCE Eugene, “*Aucassin et Nicolette* as a medieval comedy of signification and exchange”, in *The Nature of Medieval Narrative*, 1980, pp. 57-75.
- WALTER Philippe, *La Mémoire du Temps / Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à « La Mort Artu »*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1989.
- Le Gant de Verre : le mythe de Tristan et Yseut*, Paris, Editions Artus, 1990.
- Mitología Cristiana: Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- “Nicolas et Nicolette”, *Medieval Folklore* 1, 1991, pp. 57-93.

Sitios web consultados.

- <http://www.micmap.org/dicfro/chercher/dictionnaire-godefroy/roman>
Consultado el 10 de abril de 2011.
- <http://www.micmap.org/dicfro/chercher/dictionnaire-godefroy/fabloir>
Consultado el 10 de abril de 2011.
- <http://www.cnrtl.fr/definition/oie>
Consultado el 10 de abril de 2011.
- <http://www.micmap.org/dicfro/chercher/dictionnaire-godefroy/esbaudir>
Consultado el 10 de abril de 2011.
- <http://www.cnrtl.fr/definition/turelure>
Consultado el 10 de abril de 2011.
- <http://www.france-pittoresque.com/magazine/185.htm>
Consultado el 10 de abril de 2011.
- http://www.geneadebart.info:8271/site/index.php?option=com_content&task=view&id=104&Itemid=34
Consultado el 10 de abril de 2011.
- <http://www.feteours.free.fr/ours01.htm>
Consultado el 10 de abril de 2011.
- <http://www.blason-armoiries.org/heraldique/m/miraille.htm>
Consultado el 10 de abril de 2011.