

## PRODIGIOS Y MARAVILLAS EN LA ÉPICA

ANA M.<sup>a</sup> MUSSONS

Universidad de Barcelona

Una gran parte de los estudios dedicados al género épico van encaminados a establecer sus vínculos con la realidad histórica. Este hecho se justifica por la misma definición del género, que ofrece como una de sus principales características, la creación literaria a partir de sucesos y personajes reales. No es de extrañar, por tanto, que, a pesar de hallarse desfigurada esa realidad por un aparato legendario que crece en mayor o menor medida según los textos, los estudiosos dediquen gran parte de su labor a poner en evidencia la documentación probatoria de la existencia de los personajes, la exactitud de la toponimia citada, la certeza de los hechos narrados.

La vinculación del género épico con la realidad es, sin duda, uno de los rasgos que la definen desde su origen ya que era sentida por los mismos emisores y receptores de los relatos. Son muchos los cantares que incluyen en sus primeros versos una declaración del juglar manifestando la intención de *cantar* ante el auditorio una *gesta* sobre un personaje bien conocido, cuya existencia se da por segura desde el mismo momento en que se canta de él una *gesta*. Esto no significa, sin embargo, que los hechos que se narran no puedan tener un carácter marcadamente excepcional que los incluye en el campo de lo maravilloso o lo sobrenatural. Los significados de la palabra *gesta*<sup>1</sup>, tal como se utiliza en los textos medievales

---

<sup>1</sup> Me ocupé de los significados del término en un artículo titulado «*Geste, estoire, lignage, portedure*. Algunas notas sobre los significados del término *geste* en la épica francesa medieval», publicado en *Anuari de Filologia*, XIII, G,1, (1990), pp. 40-50. Sigo trabajando, sin embargo, en este tema porque no me parece de ninguna manera concluido.

en vulgar, están todavía muy cerca del latín y sólo han iniciado el camino del desgaste que presentan hoy. En la literatura latina medieval, el término se aplicaba a cualquier texto que pretendiera narrar los hechos extraordinarios de un personaje singular, fuera éste un guerrero, un santo, un rey o un pueblo del que se intenta hacer la historia. La existencia del personaje y la certeza de los hechos narrados no se cuestionaban, por más irreales que fueran o por más fantásticos que pudieran parecer.

El análisis de los textos épicos ofrece, en este sentido, una cantidad de materiales preciosos que, bien examinados, proporcionan una espectacular riqueza a un género cuya forma de expresión lo convirtió en uno de los más austeros de la literatura medieval. Sin embargo, por las circunstancias expuestas hasta aquí, hablar de maravillas y prodigios en la épica supone pasar anteriormente por una serie de precisiones acerca del espacio que ocupan, la forma en que se introducen, su funcionalidad y recepción. Ello obliga al planteamiento inevitable de una serie de cuestiones que no parecen tan imprescindibles en otros géneros de la literatura medieval, como pueden ser las relaciones, desde el punto de vista de la recepción, entre lo real y lo maravilloso, lo sobrenatural, lo milagroso, lo mágico, lo verosímil, lo fabuloso, lo desmesurado, lo extraño y lo imaginario. No es que en otros géneros este planteamiento no sea importante, simplemente es que es menos frecuente hablar de maravillas en la épica y, al hacerlo, hay que tener presente, por un lado, la gran cantidad de contenidos que deben ser atribuidos a lo sobrenatural, sobre todo a lo *sobrenatural cristiano*<sup>2</sup> que llena gran parte de sus versos y, por otro, el efecto que produce la pretensión de veracidad inherente al género, sobre todo cuando se sale del terreno de lo sobrenatural cristiano y se pasa al de lo mágico, porque en lo sobrenatural cristiano la veracidad no se cuestiona al estar garantizada por la misma fe del receptor, pero en lo mágico, la recepción puede ser otra por cuanto el agente de lo maravilloso es desconocido y, si bien no se duda de lo narrado, se siente temor ante unos fenómenos inexplicables, producidos por fuerzas desconocidas.

Intentar clarificar estas relaciones puede ayudarnos a definir *lo maravilloso* épico y encuadrarlo en un marco no necesariamente idéntico al utilizado para otros géneros. El análisis de algunos episodios de cantares de gesta franceses en los que *lo maravilloso* tiene un papel destacado, es el único cauce que podemos utilizar para definir la naturaleza de estos elementos.

<sup>2</sup> Término utilizado por Le Goff en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986.

El espacio que los cantares de gesta franceses reservan a *lo maravilloso* varía de unos a otros. Uno de los más notables en cuanto a la presencia de elementos maravillosos es *Le pèlerinage de Charlemagne*. En él se narra un viaje de Carlomagno y sus pares a Jerusalén y Constantinopla junto a ochenta mil peregrinos. Los motivos por los que Carlomagno decide en el texto emprender este viaje son, a primera vista, algo peculiares. Se trata de probar la superioridad de Carlos en ceñir la corona, frente al rey Hugo, emperador de Constantinopla, un hecho que puede parecer intrascendente pero que se halla cargado de una fuerte connotación simbólica en cuanto a la comparación entre el poder de los imperios occidental y oriental.

La gesta narra que cuando la expedición llega a Jerusalén visitan la iglesia construida en el lugar del Cenáculo. Después de sentarse en las sillas que ocuparon Jesucristo y los doce apóstoles la noche de la última cena (otro gesto cargado de simbolismo), Carlomagno y sus pares reciben la visita del patriarca de Jerusalén, intercambian saludos y noticias y finalmente Carlomagno pide al patriarca algunas de las santas reliquias que allí se guardan para llevarlas a Francia. El patriarca, generosamente, dona a los franceses el brazo de San Simeón, la cabeza de San Lázaro, un poco de la sangre de San Esteban, un trozo del sudario de Jesús, uno de los clavos de la crucifixión, la corona de espinas, el cáliz de la última cena, la escudilla de plata incrustada de oro y piedras preciosas, el cuchillo que Jesucristo utilizó, algunos cabellos de la barba de San Pedro y un poco de la leche con que la Virgen amamantó a Jesús. Este valioso cargamento es recogido en un relicario hecho del oro más puro de Arabia y atado con anchas cintas de plata. Se insiste repetidamente en el valor y el poder de las reliquias: nada más recibirlas el rey, un parálítico que llevaba siete años sin moverse quedó más sano que nunca y, para hacer conocer tal milagro, las campanas de la ciudad repicaron sin parar. Unos versos más adelante, en la tirada decimosexta, se dice que al paso de las reliquias los ciegos recobran la vista, los contrahechos se enderezan y los mudos hablan. También gracias a ellas, los franceses no encuentran obstáculos en el camino, atraviesan fácilmente el Jordán y pueden viajar sin dificultades.

El segundo objetivo de la peregrinación es Constantinopla. El cantar es particularmente cuidadoso en la descripción de la vista de la ciudad: *una valiosa ciudad*, tal como dice el texto<sup>3</sup>, de la que se divisan las campanas, las águilas y las cúpulas resplandecien-

---

<sup>3</sup> Utilizo el texto y la traducción publicados por Isabel de Riquer: *Le pèlerinage de Charlemagne*, Barcelona, Biblioteca Filológica, El Festín de Esopo, 1984.

tes, jardines plantados de pinos y laureles, con rosas, escaramujos y gladiolos donde los caballeros vestidos con sedas y armiños blancos se tumban para jugar al ajedrez y solazarse con tres mil doncellas deslumbrantemente vestidas y en la que el rey Hugo, un poco más alejado, se encuentra sentado en una silla de oro sostenida por dos mulos y arando con un reluciente arado también de oro puro. Tiene a los pies un taburete de plata y cuatro columnas de oro sostienen un palio de seda griega que le da sombra. En una mano lleva una vara de oro, con la otra conduce el arado y traza un surco completamente recto.

Al ver a Carlomagno, el rey Hugo abandona el rico arado sin darle ninguna importancia y se dirige con la comitiva a su palacio. En él, siete mil caballeros, espléndidamente vestidos, juegan al ajedrez y a las tablas. Se nos dice que Carlomagno observa con cuidado el lujo del palacio y la gran riqueza que ostenta: las mesas, sillas y bancos de oro, las paredes orladas de lapislázuli y con pinturas de animales y serpientes, las columnas de mármol nieladas de oro puro y esculpidas en cobre y metal con las figuras de dos niños que llevan cada uno en la boca un cuerno de marfil blanco que suena al soplar la galerna, el cierzo u otro viento por el lado de occidente, al mismo tiempo que el palacio empieza a girar y que los niños, como si estuvieran vivos, se miran y sonríen.

Ante tales maravillas, Carlomagno reconoce el poder del rey Hugo, mayor que el de Alejandro o el de Constantino y se siente en inferioridad de condiciones. Mientras hace estas reflexiones, se levanta un fuerte viento y el palacio empieza a girar, los cuernos suenan delicadamente y, a pesar de la gran tempestad de viento, nieve y granizo que se produce en el exterior, en el interior del recinto hay una paz absoluta y luce un sol espléndido. Los franceses, asustados y poco acostumbrados a tales prodigios, no pueden evitar caerse de bruces o boca arriba cuando el palacio empieza a girar.

Pasada la tormenta, todos cenan opíparamente, beben abundantemente y se divierten con los cantos de los juglares. Después, Carlomagno y los doce pares son acomodados en una habitación espléndidamente decorada que se ilumina gracias a los destellos que lanza un carbunclo encastado en una columna del tiempo del rey Goliat. Las camas son igualmente lujosas y cómodas con almohadas de terciopelo y sábanas de cendal. La destinada a Carlomagno tiene las patas de plata y los bordes esmaltados. Está cubierta por una colcha de gran valor, obsequiada al rey por un hada llamada Maseu.

Durante la noche, los franceses comentan las maravillas del palacio del rey Hugo, su poder, su belleza y las riquezas que contiene. Inmediatamente, movidos por la envidia y animados por el vino que han bebido en abundancia, empiezan a relatar una serie de actos que afirman poder realizar para dejar maravillados a sus oponentes. Se narran entonces lo que se conoce como *gabs*, que ocupan trece tiradas, una de Carlomagno y las otras doce de los doce pares, y que consisten en la exposición de una bravata que, fanfarro-neando, cada personaje ejecutaría para dejar al rey Hugo y sus caballeros en ridículo: desde Roldán que afirma poder hacer sonar el olifante con tanta fuerza que es capaz de producir un viento tan impetuoso que abrirá todas las puertas de la ciudad, chamuscará los pelos de la barba del rey Hugo y le despojará de su pelliza de armiño, hasta Oliveros que promete poseer cien veces a la hija del rey en una noche, o Guillermo de Orange que afirma poder lanzar con una sola mano una de las grandes esferas macizas de oro y plata que hay en palacio, un desfile de disparates divierten a los franceses hasta que se quedan dormidos. Debajo de la sala, el rey Hugo había hecho excavar una estancia donde un espía puede oír y ver todo lo que los franceses hacen. Al día siguiente, el rey Hugo, ansioso por poner en ridículo a Carlomagno y sus pares, les obliga a realizar las bravatas que tan inconscientemente relataron la noche anterior con la amenaza de cortarles la cabeza si no son capaces de salir adelante. Carlomagno intenta convencer al rey de que sólo era un juego y de que actuaban movidos por el efecto del vino, pero éste, ofendido, no está dispuesto a ceder. Los franceses temen por su vida. Carlomagno hace traer ante él las reliquias, todos confiesan sus culpas, se golpean el pecho y rezan. Aparece un ángel enviado por Dios que reprende a Carlomagno por la irresponsabilidad cometida y le asegura la realización de los actos. Así ocurre. El narrador insiste cada vez en que todo es posible gracias a un milagro de Dios por amor a Carlomagno, y en que el rey Hugo, extrañado ante el poder repentino de los franceses, piensa que son hechiceros y encantadores que quieren apoderarse de sus tierras y de sus posesiones. Poco a poco se va convenciendo de la superioridad de los franceses y decide poner fin a la ejecución de las bravuconadas. Carlomagno ha vencido al rey Hugo *sin librar batalla campal*, así se dice en el texto, y por el mayor poder de los franceses, el rey Hugo se convierte en su vasallo. Ambos reyes ciñen su corona, Carlomagno un poco más alta que Hugo el Fuerte, demostrando así ante todos su superioridad y cumpliendo de esta manera el objetivo que le llevó inicialmente a Constantinopla.

Es evidente que todo el cantar está revestido de una función simbólica que lo justifica. De otro modo, todos los episodios que en él se relatan podrían no tener sentido y ser entendidos como una aglutinación arbitraria de historias más o menos divertidas. Tampoco se entendería la actuación de Carlomagno y sus pares que, fuera del papel simbólico, podría ser valorada como un intento de ridiculización a todas luces injustificable desde el punto de vista épico y absolutamente fuera de tono si tenemos en cuenta el conjunto temático que los cantares de gesta del *ciclo del rey*, al cual éste pertenece, nos presentan. El cantar se ha explicado de diferentes maneras y se ha visto como un intento de legitimar la autenticidad de las reliquias del monasterio de San Denis<sup>4</sup>. Sólo así, al parecer, se podría justificar que fuera atribuido a Carlomagno un viaje a Oriente que nunca realizó. Creo que, sin desestimar este argumento, el cantar presenta, además, otras características que se hacen mucho más evidentes cuando analizamos los prodigios y maravillas que en él se relatan.

Lo maravilloso se integra perfectamente en el texto, ningún episodio resulta gratuito cuando se analiza formando parte de la función simbólica. Carlomagno ostenta su poder en Jerusalén sentándose (cosa que nunca nadie se había atrevido a hacer) en la misma silla que ocupó Jesucristo en la última cena. Después, su poder viene conferido por las reliquias, es gracias a ellas que puede salvar los obstáculos del viaje y realizar las bravuconadas en el palacio<sup>5</sup>, las reliquias actúan por su cuenta en los milagros y las curaciones y a través de ellas Carlomagno se pone en contacto con Dios y habla con un ángel. El poder de Carlomagno es sobrenatural, sobrenatural cristiano.

El rey Hugo ostenta su poder a través de las riquezas. El esplendor de su palacio es puesto de manifiesto con todo detalle. Todo es de oro y de plata y el lujo de las instalaciones deja asombrados a los franceses. La maravilla del palacio en movimiento, con sonidos celestiales y autómatas que sonríen, completa la imagen de un

<sup>4</sup> Ver a este respecto las obras de J. Horrent, *Le Pèlerinage de Charlemagne. Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle*, París, Les Belles Lettres, 1961, pp. 39 y ss.; «Sur les sources épiques du Pèlerinage de Charlemagne», en *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XXXVIII (1960), pp. 750-764, y la divergente interpretación de P. Aebischer en «Sur quelques passages du *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, à propos d'un livre récent», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XL (1962), pp. 815-843.

<sup>5</sup> Cuando Guillermo tira la esfera y realiza su fanfarronada, en el texto se dice: «ne fu mie par force, mes par la Deu vertud/ pur amur Carlemaine, chi.s i out acunduit», *ob. cit.*, vv. 751-752.

poder pagano, manifestado a través de artilugios mecánicos, que suscitan la admiración y la envidia de los cristianos, pero que nada tiene de milagroso y que es vencido, finalmente, por el efecto de la fe que ilumina a los franceses. Cuando se afirma que en el interior del palacio reina la calma y luce el sol mientras que fuera de él se está desatando una fuerte tempestad, no es gracias a un milagro, sino por extraños efectos de los cristales que cubren sus paredes y por el clima que a través de los mecanismos arquitectónicos se genera.

· Cuando los franceses realizan sus bravatas, el rey Hugo no es capaz de atribuir su fuerza a las reliquias ni de pensar en un milagro. Les considera hechiceros y encantadores <sup>6</sup> y teme por el poder de una fuerza que desconoce y a la que se somete, sólo al final del cantar reconocerá en el poder de los cristianos la presencia de una fe superior. El contraste entre los dos mundos queda así establecido, el oriente rico, mágico y maravilloso, fascinante y lujoso, el occidente austero y auténtico, portador de la fe y destinado a legitimarla y extenderla. Los franceses viajan en busca de las reliquias que se conservan en Jerusalén, nadie discute su derecho a poseerlas, se las entregan sin ninguna resistencia y se les ofrece además, en Constantinopla, cuantos bienes deseen llevarse al regresar a Francia: *Todos mis grandes tesoros están a vuestra disposición, tomen los franceses todo cuanto quieran llevarse* <sup>7</sup>, dice el rey Hugo a Carlos en el momento de partir. Carlomagno, elegido por Dios como representante de la fe y como legítimo continuador de la hegemonía del imperio occidental, demuestra incruentamente su superioridad frente al rey Hugo, que se somete y cede voluntariamente sus riquezas a Occidente.

Jacques Le Goff <sup>8</sup> señala la seducción que lo maravilloso ejercía en los espíritus medievales, entendiendo que esta seducción es una de las funciones de lo maravilloso en la cultura y la sociedad, pero advierte también que desde el siglo quinto hasta el onceavo, la Iglesia ejerció una especie de represión de lo maravilloso, con el fin de ocultar y destruir lo que para ella representaba uno de los elementos más peligrosos de la cultura tradicional. Este panorama cambia a partir del siglo XII, época en la que se produce una notable irrupción de lo maravilloso en la literatura y en la cultura erudita. Según Le Goff, el cambio se debe a una mayor tolerancia de la

<sup>6</sup> «ces sunt ancanteür qui sunt entrez ceenz», *ob. cit.*, v. 756.

<sup>7</sup> «Trestuz mes granz tresor vus seit abandunez:/ tant en prengent Franceis cum en voldrunt porter», *ob. cit.*, vv. 839-840.

<sup>8</sup> *Ob. cit.*, pp. 11 y ss.

Iglesia y al hecho que la pequeña y mediana nobleza, dirige su atención hacia la cultura oral, en la que lo maravilloso ha pervivido y es un elemento importante. De esta manera, la caballería, con una cultura propia, se opone a la cultura eclesiástica mucho más vinculada con la aristocracia. Volveremos un poco más adelante sobre esta explicación de Le Goff.

Por el momento, podemos decir que, en el terreno de lo maravilloso, se observa en el texto una diversificación importante, por un lado lo sobrenatural cristiano que puede ser identificado con lo milagroso, correspondiente a Carlomagno y al poder que éste representa y que se materializa en las reliquias, por otro, los artificios mecánicos del palacio del rey Hugo, los autómatas, que podríamos englobar dentro de lo que, usando la terminología de Todorov<sup>9</sup>, denominaríamos *lo extraño*, es decir, lo que puede llegar a ser comprendido, frente a *lo maravilloso*, que para él nunca puede explicarse sino a través de lo sobrenatural. ¿Cuáles son las razones que aquí podríamos dar sobre los ingenios del palacio de Constantinopla para reducir lo maravilloso al campo de lo extraño? Edmond Faral<sup>10</sup> lanza la hipótesis de que la maravilla del palacio podría explicarse mediante una planta giratoria que al ponerse en movimiento produciría la sensación de que era todo el edificio el que giraba. En cuanto a los autómatas, considera que son una descripción de los que realmente se encontraban en una de las paredes del palacio de Constantinopla. Faral reduce para nosotros al campo de lo real lo que en el texto se presenta como maravilloso ante los franceses, aunque habría que añadir que para occidente ésta era una realidad extraña, en cuanto no era habitual en la arquitectura de los castillos franceses, de ahí la fascinación que podía producir y la posibilidad de considerar estas descripciones como parte de las maravillas que en occidente se narraban en torno a las ciudades y palacios orientales.

La costumbre de describir palacios, ciudades, castillos, torres y tumbas se extendió entre los autores de *romans* del siglo XII. Desde la descripción de Cartago que se encuentra en el *Eneas* hasta la Babilonia de *Flores y Blancaflor*, en la que se encuentran también un palacio, una torre y una tumba con elementos maravillosos, autómatas y efectos sorprendentes, la enumeración de obras sería muy extensa. Según Faral<sup>11</sup>, los autores de *romans* tomaban

<sup>9</sup> *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.

<sup>10</sup> *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, París, 1967 (reimpr. en Champion, París, 1983), p. 320.

<sup>11</sup> Faral, *ob. cit.*, p. 335.



como modelo para sus descripciones realidades arqueológicas o bien textos literarios anteriores o contemporáneos: relatos legendarios en torno a Alejandro o tradiciones relativas a las *Siete Maravillas* del mundo. Sin embargo, no siempre son maravillas inexplicables lo que se describe, en muchos casos es la magnificencia, la opulencia y la riqueza lo único que se pone de relieve. Este es el caso de la descripción de la ciudad de Constantinopla que encontramos en nuestro cantar de gesta, es una presentación suntuosa. De hecho, si hacemos excepción de lo sobrenatural cristiano y de lo extraño (autómatas y artilugios mecánicos giratorios), la mayor parte de las maravillas de Constantinopla y del palacio del rey Hugo están constituidas por ricos objetos, derroche de metales y piedras preciosas. Sirva de ejemplo el arado del mismo rey, su sillón, la sala donde duermen los franceses o la misma cama de Carlomagno. Recordemos que toda Constantinopla es presentada como un lugar idílico, paraje de ensueño donde la abundancia, la riqueza y la vida relajada llaman la atención. Esta descripción encaja con la tradición de los *mirabilia* medievales, que tendían a organizarse en una especie de universo al revés, donde la abundancia de comida, lujos, ocio, etc. se presentaban como un paraíso deseable para aquéllos que vivían en unas condiciones absolutamente contrarias. Esta es la fascinación que ejerce Constantinopla sobre los franceses.

Sin embargo, el palacio del rey Hugo, y sobre todo la sala donde los franceses viven la extraña situación de la tempestad exterior y la plácida armonía interior no les produce fascinación sino admiración y temor a la vez, porque se trata de fenómenos que no pueden ser explicados por un milagro sino por fuerzas que ellos desconocen. Hay un hecho muy significativo en el texto y que describe muy bien el temor y el estupor que los franceses sienten ante las maravillas del palacio: al verlas, caen de bruces o de espaldas. Los gestos que se describen en los textos medievales pueden sorprendernos mucho. Para nosotros es una situación muy ridícula, sin embargo, el narrador no tiene una forma mejor para describir el espanto de los personajes ante una situación del todo incomprensible. La épica es rica en descripción gestual. El temor en lugar de la fascinación viene dado por un elemento nuevo que se introduce en este pasaje, un elemento mágico, fantástico, inexplicable. De pronto se origina una tempestad terrible que sólo se vive fuera del palacio. Este hecho no es explicable por ningún fenómeno natural ni mecánico y los franceses no pueden pensar en un milagro porque no corresponde al rey Hugo este papel. Todo lo que ven tiene un origen desconocido y produce temor. Si hubiese tenido lugar entre los cristianos hubiera sido clasificable dentro de lo sobrenatural,

lo milagroso, como cuando Carlomagno, en la *Chanson de Roland* es capaz, al igual que Josué, de detener el sol. Ningún cristiano siente temor ante el poder de Carlomagno, todos saben que es sobrenatural. En lo sobrenatural cristiano, Dios es el único actor y se manifiesta a través de personajes escogidos o de objetos especiales (las reliquias), en lo demás, hay una multiplicidad de fuerzas que, siendo incomprensibles para los cristianos, producen temor<sup>12</sup>. Esta es la diferencia que podría establecerse entre lo milagroso, lo extraño y lo maravilloso en la épica<sup>13</sup>. En este género, donde los elementos maravillosos son, mayoritariamente, pertenecientes a lo sobrenatural cristiano, se establece más que en otros la diferencia entre el origen cristiano y el origen pagano de los prodigios, aunque se trate del mismo fenómeno. A nadie sorprenden los poderes de Carlomagno, más que al rey Hugo y a sus súbditos, su posibilidad de hablar con los ángeles o detener el sol pertenece a lo sobrenatural cristiano que el público medieval conocía bien. En el palacio del rey Hugo, en cambio, el prodigio se realiza por fuerzas inexplicables pero sólo se atemorizan los franceses. Las maravillas sirven para poner en evidencia el contraste de los dos mundos.

<sup>12</sup> Le Goff, *ob. cit.*, pp. 12-13, propone dividir lo sobrenatural occidental de los siglos XII y XIII en tres dominios designados por tres adjetivos: *mirabilis*, *magicus* y *miraculosus*. En el primero incluye lo maravilloso con orígenes precristianos, en el segundo lo sobrenatural maléfico y en el tercero lo maravilloso cristiano. Siendo ésta una clasificación muy sencilla, resulta difícil de aplicar al análisis de los textos, por cuanto a menudo se mezclan los elementos de uno y otro campo, como ocurre en la épica.

Habrà que tener en cuenta, además, que en el concepto de *maravilla* el papel de la recepción es fundamental. Le Goff, afirma que el carácter maravilloso del milagro se diluye por el hecho de no ser imprevisible. Es posible que así fuera en los textos hagiográficos a los que el hombre medieval estaba acostumbrado y en la actuación de determinados personajes, de los que se esperaba oír la descripción de determinados actos como resultado de sus poderes sobrenaturales. Sin embargo, en el cantar que estamos analizando, tal como hemos visto antes, lo que para unos es explicable a través del milagro, resulta obra de encantadores para otros, y el fenómeno es imprevisible o no dependiendo del bando al que cada uno pertenece, con lo cual el contraste entre los dos mundos se hace todavía más evidente, siendo éste, posiblemente, uno de los objetivos.

<sup>13</sup> Esta diferencia es formulada de formas parecidas por otros autores. F. Dubost, en *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII.<sup>e</sup>-XIII.<sup>e</sup> siècles). L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, París, Champion, 1991, p. 819, n. 22, citando a J. C. Schmitt en «Les revenants dans la société féodale», en *Le temps de la réflexion*, París, Gallimard, 1982, p. 291, escribe: «Les *miracula* sont accomplis en dépit des lois de la nature (*praeter naturam*) et sont référés à la volonté divine (*divina virtus*); les *mirabilia* peuvent être conformes à l'ordre de la nature (*etiam naturalia*), mais l'homme en ignore la cause (*ignorantia causae*).

Analizando otros cantares de gesta observamos que prodigios parecidos tienen lugar y se clasifican en el terreno de lo maravilloso, sin embargo, la función es distinta cuando el prodigio se realiza con o sin intervención divina. Podemos pensar en algunos ejemplos referidos también a fenómenos atmosféricos: en *Girart de Roussillon*<sup>14</sup> se narra que el emperador de Constantinopla, recibiendo a un embajador de Carlomagno y queriéndole impresionar, ordena a sus magos que provoquen una tempestad, cosa que los magos hacen. El texto insiste que es por efecto de la magia. En *Huon de Bordeaux*<sup>15</sup>, el mago Auberon es capaz de provocar tormentas por encantamientos y sortilegios.

Los prodigios por obra de magia ocurren siempre en tierras paganas, en contraste con la tempestad de truenos y de viento, lluvias, oscuridad, rayos y granizo que tiene lugar cuando en la *Chanson de Roland* se inicia la batalla que llevará a Roldán a la muerte<sup>16</sup>. No se ha producido ningún milagro, ni se ha originado la perturbación por ningún sortilegio, se han hecho las tinieblas en pleno día, anunciando un funesto acontecimiento, como ocurre antes de la muerte de Cristo: la función del prodigio es la premonición, la anticipación épica que puede ir revestida de otras estructuras como el sueño profético u otros gestos.

En situaciones parecidas, se describe en *Doon de Mayence*<sup>17</sup> el nacimiento fabuloso de los tres grandes linajes de Francia. Tres héroes, Garin de Monglane, Doon de Mayence y Carlomagno, fundadores de las tres dinastías, nacen el mismo día y a la misma hora, y su venida al mundo, como corresponde al modelo mítico que se quiere representar, es acompañada de diversos signos sobrenaturales como el enrojecimiento del sol, el temblor de la tierra, los vientos, truenos y los tres rayos que, al caer, abren tres fosas profundas delante de los tres palacios. De las tres cavidades nacen tres árboles que vivirán mientras vivan los héroes de los tres linajes<sup>18</sup>.

Todas estas señales son premonitorias, signos del destino que espera a los linajes. El cantar hace dos referencias más a este episo-

<sup>14</sup> *Girart de Roussillon, chanson de geste*, publiée par W. Mary Hackett, Paris, Picard, 1953.

<sup>15</sup> *Huon de Bordeaux*, ed. par Pierre Ruelle, Bruselas-Paris, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, 20, 1960.

<sup>16</sup> Es la tirada 110.

<sup>17</sup> Ed. de A. Pey, Paris, 1859.

<sup>18</sup> Me ocupé de la organización cíclica y de la integración de este cantar dentro del ciclo llamado *de los vasallos rebeldes* en una comunicación presentada en el onceavo Congreso Internacional de la *Société Rencesvals* titulada «Vasallos rebeldes y ciclos épicos», y publicada en las Actas correspondientes, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1990), pp. 107-118.

dio y no se hace ninguna alusión a sortilegios ni situaciones de temor, pero parece evidente que el auditorio sabe que a través de estos signos se lanza el mensaje de que un especial destino aguarda a los protagonistas. Está claro que en la descripción de estos fenómenos y su significado se funden el modelo clásico y el bíblico. El *Doon de Mayence*, en la forma que nos ha llegado, es de fines del siglo XIII. En esta época, es frecuente encontrar en los cantares de gesta elementos correspondientes al fondo bíblico y elementos maravillosos de diversas procedencias perfectamente fusionados.

Todo lo analizado hasta aquí prueba que, en cuanto a la arquitectura, los artilugios mecánicos, los autómatas y otros efectos, corresponden siempre a palacios, torres y castillos de los paganos. No hay referencias de este estilo para los cristianos. En el universo épico, hay ciudades y castillos construidos por gigantes, o son obra de Caín, o contienen bestias salvajes y serpientes voladoras, como el palacio de Orable en *La prise d'Orange*<sup>19</sup>, edificado sobre una roca, con pasadizos subterráneos y pasajes secretos, y un pino en la entrada que reúne todas las características de especies botánicas diferentes. Orable es una princesa sarracena que ejerce en su palacio sus prácticas mágicas y sortilegios, después se convertirá y se casará con Guillermo, héroe principal de uno de los tres grandes linajes de Francia.

En otro orden de cosas, podríamos hablar también de seres monstruosos y gigantes que atemorizan por su fealdad y que son, entre los cristianos, frecuentemente identificados con el diablo. Un ejemplo de ello lo encontramos en la descripción de Corsolz en *Li coronemenz Loois*<sup>20</sup>. *Corsolz li salvages*, tal como se denomina en el texto, es el adversario de Guillermo en el combate singular que tiene lugar para dar fin a la guerra entre cristianos y sarracenos. Es un personaje dotado de una fuerza excepcional y de tremendo aspecto, según se presenta en el cantar<sup>21</sup>. Hay otros gigantes en la épica francesa, alguno incluso llega a luchar en el bando de los cristianos, como Rainoart, quien acaba siendo protagonista de un cantar de gesta que lleva su nombre. Sin embargo, es más corriente

<sup>19</sup> *La prise d'Orange. Chanson de geste de la fin du XII.<sup>e</sup> siècle, éditée d'après la rédaction AB avec introduction, notes et glossaire* par Claude Régnier, Paris, Klincksieck, 1977.

<sup>20</sup> *Li coronemenz Loois, chanson de geste du XII.<sup>e</sup> siècle, éditée* par E. Langlois, Paris, Champion, C.F.M.A., 1925 (1.<sup>a</sup> ed. 1888).

<sup>21</sup> «Lait et anchais, hisdos come aversier;/Les uelz ot roges com charbon en brasier,/ La teste lee et herupé le chief;/ Entre dous uelz ot de lé demi pié,/ Une grant teise de l'espalle al braier;/ Plus hisdos om ne puet de pain mangier/». *Li coronemenz Loois, ob. cit.*, vv. 505 510.

encontrarles como representantes del mundo pagano, salvaje y violento, frente a la civilización cristiana, portadora de valores mucho más positivos. De cualquier manera, estos seres monstruosos pertenecen también al mundo de lo inexplicable y contribuyen, junto a los demás elementos sobrenaturales, a crear el ambiente de contraste entre el espacio cristiano y el espacio pagano.

A medida que avanzamos en el siglo XII, y sobre todo en el XIII, los textos se van llenando de elementos maravillosos que se van mezclando con los milagrosos, muchos de ellos pertenecen al mundo mágico tan bien representado en el *roman*. La influencia de éste sobre el género épico, que ha iniciado ya su decadencia, es notable y se percibe de manera muy especial en la fusión que entre lo sobrenatural cristiano y lo pagano se realiza. Lo sobrenatural cristiano, unido al género desde su constitución y siendo uno de los elementos caracterizadores de la épica románica medieval, no desaparece, pero comparte de manera progresiva su espacio con lo maravilloso procedente de otros campos. No escapa la épica a la etapa de cambio cultural y social que se vive en estos siglos y, como en cualquier crisis, el gusto por lo irracional se acentúa y las obras se llenan de elementos que tradicionalmente atribuiríamos a otros géneros. Es posible que la épica, de esta forma, empezara a dejar de ser aquel género que, junto con las vidas de santos, la Iglesia consideraba tolerable y que, llenándose de elementos mágicos e inexplicables, fuera cada vez menos susceptible de ser analizada desde un único punto de vista <sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> El texto que se publica aquí es el resumen de la conferencia que, con el mismo título, fue impartida en los IX Cursos de verano de la Universidad de Alcalá de Henares, celebrados en Sigüenza del 1 al 5 de Julio de 1992.