

**El cuento de senderos que se bifurcan. El Noble cuento del enperador Carlos Maynes y sus encrucijadas genéricas**

A Tale of Forking Paths: *The Noble cuento del enperador Carlos Maynes*  
and his Generic Crossroads

Carlos Heusch

(École normale supérieure de Lyon - CIHAM [UMR 5648])

RESUMEN

Tras un breve balance del estado de la cuestión en cuanto a las fuentes del *Carlos Maynes*, este trabajo estudia los cambios genéricos que obran en este relato: paso de «cantar de gesta» a «cuento maravilloso», es decir a relato en prosa de aventuras caballerescas; del *docere al delectare*; del tema de las reinas injustamente acusadas a la problemática del buen gobierno en el espacio conflictivo de la corte. Estos cruces temáticos nuevos del *Carlos Maynes* abren, además, muchas puertas: nuevos grupos sociales pueden entrar a formar parte del espacio literario –con la creación de personajes como los villanos Barroquer y Griomoart–, pero también nuevos tonos y estilos como por ejemplo la mezcla de burlas y veras. Se insiste también en la posición del relato en la antología escorialense. El hecho de que sea el relato con el que se cierra el códice es altamente significativo si pensamos que la obra es totalmente inaugural: es la magistral obertura, con todos sus *leitmotivs*, para anunciar los futuros libros de caballerías como el *Zifar* y el *Amadís*.

PALABRAS CLAVE

*Chanson de la Reine Sebile*, Macario, libros de caballerías, *Libro del caballero Zifar*, *Amadís de Gaula*, *translatio*, Carlomagno.

ABSTRACT

After a brief assessment of the state of the question in relation to the sources of *Carlos Maynes*, this work analyzes the changes that are present in this story: from «*chanson de geste*» to «*cuento maravilloso*», i.e. a story in prose of chivalry adventures; from *docere* to *delectare*; from the issue of Queens unjustly accused to the problem of good governance in the conflictive space of the court. These new crossing thematics of *Carlos Maynes* open, moreover, many doors: new social groups may come to form part of the literary space –as the creation of characters like the villains Barroquer and Griomoart– but also new tones and styles, such as the mixture of humour and wisdom. Emphasis is also placed in the position of the story in the Anthology from the Escorial library. The fact that this story closes the codex is highly significant if we think that the work is absolutely inaugural: it is the magistral overture, with all its *leitmotivs*, that announces upcoming books of chivalry as the *Zifar* and the *Amadís*.

KEYWORDS

*Chanson de la Reine Sebile*, Macario, books of chivalry, *Book of the knight Zifar*, *Amadis of Gaula*, *translatio*, Charlemagne.

Rebut: 15/09/2016. Acceptat: 14/11/2016

Como todas las historias del códice escurialense h-I-13, el *Noble cuento del enperador Carlos Maynes* no nació cuento sino que tuvo que pasar por algunos avatares de los que, a falta de todos los posibles textos, no podemos dar cuenta sino de forma incompleta o hipotética. Como ya sabemos, el punto de partida de esta peculiar historia reside –como sucede con otras del códice– en un antiguo cantar de gesta francés, la *Chanson de la reine Sebile* (o *Sibile*). Contrariamente a lo que sucede con otras fuentes del h-I-13, tenemos pocos rastros de las versiones anteriores al *cuento*. De la misma canción de gesta, sin duda de finales del siglo XII (o principios del XIII), no subsisten sino fragmentos, algunos rescatados de encuadernaciones para libros de molde<sup>1</sup>. Las tres series de fragmentos<sup>2</sup> nos dan una idea de cómo podía ser la fuente, directa o indirecta, del *Carlos Maynes*: un poema narrativo en versos alejandrinos con todas las marcas de la transmisión oral. Dichos fragmentos –que corresponden a los capítulos 18-19, 30-31, 41 (final), 42-43 del *Carlos Maynes*– ya fueron cotejados con el texto hispánico por Benaim de Lasry (1982: 28-50). Según los especialistas, es más que probable que esta versión francesa no sea la versión primitiva del cantar sino epígono poético, en un tipo de verso más tardío –el dodecasílabo– y con mayor complejidad argumental, de una primera versión primitiva francesa en decasílabos de la que derivaría también, acaso con más fidelidad, la versión franco-italiana (también en decasílabos) del siglo XIV, conocida como *Macario*<sup>3</sup>, y las siguientes (italiana, alemana...) de dicha rama del *stemma*<sup>4</sup>. Hasta donde he podido ver, no se ha conservado ningún texto francés en prosa anterior a la traslación hispánica de principios del siglo XIV, pues todos los conservados son posteriores<sup>5</sup>. ¿Acaso el texto español es traducción y adaptación directa de la canción francesa? Ello parece dudoso a raíz del cotejo de la versión del h-I-13 con otra traducción en prosa, la holandesa, de finales del XIV<sup>6</sup>. Ambas son, por lo visto<sup>7</sup>, muy próximas lo cual sugiere que pueden beber de una fuente común francesa ya adaptada a la prosa y adecuada al género del «cuento».

Lo que sí podemos suponer, a tenor de los distintos testimonios que tenemos de la *chanson* y sus distintas familias y versiones, es su gran popularidad entre los siglos XIII y XVI. No en vano la conocida leyenda del «perro de Montargis» procede de esta historia, con el duelo entre el traidor Macaire y el galgo de Auberí de Mondisder (Aubry de Montdidier), del cual hay en Francia repre-

1. Uno de los fragmentos se halló, según Guessard (1866: 14), en las tapas de un incunable: «Ces fragments, qui forment en tout 126 vers, se lisent sur quelques morceaux de parchemin détachés de la couverture d'un Jean de Lyra».

2. «La chanson française nous est parvenue dans trois séries de fragments conservés en Belgique, en Suisse et en Angleterre» (Cavagna, 2015: 101).

3. «Besamusca gives a stemma which sets Franco-Italian, Italian and German versions apart from the French deriving them from an original, lost French version from which Chanson de Sibille (F) would also derive» (Morgan, 2001: 3).

4. Según Guessard (1866), la versión franco-italiana sigue de cerca el argumento de la versión primitiva aunque no sepamos nada sobre esta. Se basa el estudioso decimonónico en cuestiones esencialmente poéticas, al suponer la anterioridad de una versión en decasílabos frente a la versión en dodecasílabos. Además considera que esta versión en alejandrinos tiene una mayor complejidad argumental y más personajes, síntoma según él de un trabajo de reescritura frente a un original primitivo más sencillo. No concibe pues que la reescritura se haga en el sentido de una simplificación o reducción.

5. Son esencialmente dos las prosificaciones francesas. La primera, de finales del siglo XIV, está inmersa en el *maremágnum Espejo de las historias* (*Ly Mireur des Histors*) del liejense Jean d'Outremeuse y la segunda se halla incluida en la anónima *Geste de Garin de Monglane*. Teniendo en cuenta que se trata de obras de tipo más compilatorio que creativo, es más que probable que se contenten con copiar una versión en prosa anterior, acaso la que es fuente de la versión hispánica, de ahí que sea urgente realizar un cotejo exhaustivo del texto hispánico con estas versiones en prosa, tarea que, creo, no se ha hecho aún. Deberíamos añadir el testimonio indirecto, aunque bastante extenso, contenido en el *Livre du chevalier errant* (1394-1396) de Tomás, tercer marqués de Saluzzo. *Vid.* Ramello (2011).

6. Morgan (2001: 2).

7. Aebischer (1950: 25), *apud* Cavagna (2015: 101).

sentaciones iconográficas en distintos soportes (pintura, tapices, escultura...) desde el siglo XIV hasta hoy<sup>8</sup>. Asimismo, la imprenta se iba a hacer eco de dicha popularidad y tenemos versiones impresas europeas, desde el siglo XV, como la bastante deturpada de Toledo de 1498 (de Pedro Hagenbach, fechada en 1500 según Vindel<sup>9</sup>), editada por Nieves Baranda (1995), y otras del siglo XVI<sup>10</sup>, para no citar más que las hispánicas.

Otra prueba de su precoz popularidad se encuentra en el hecho de que el *Chronicon* (1240) de Alberico (o Aubry), monje de la abadía cisterciense de Trois-Fontaines, dé de esta historia un pormenorizado resumen con el nombre de la mayor parte de los personajes, así como algunas interesantísimas reflexiones sobre el género de la obra y sus efectos entre el público. Dicho resumen es sin duda el mejor documento de que disponemos para poder imaginar el argumento de la pérdida *Chanson de Sebile* y sobre todo para confirmar que la versión hispánica descende directamente de la trama argumental de esta *Sebile* y no de las otras ramas. A pesar de que Alberico no duda en sugerir el carácter ficcional del asunto, sitúa los hechos en el año 770:

Super repudiatione dicte regine, que dicta est Sibilía, a cantoribus Gallicis pulcherrima contexta est fabula: de quodam nano turpissimo, cuius occasione dicta regina fuit expulsa; de Albrico milite Montis Desiderii, qui eam debuit conducere a Machario proditore occiso; de cane venatico eiusdem Albrici, qui dictum Macharium in presentia Karoli Parisius duello mirabili devicit; de Gallerano de Bacaire et eodem Machario, tractis turpiter et patibulo affixis; de rustico asinario Warothero nomine, qui dictam reginam mirabiliter reduxit in terram suam; de latrone famoso Grimoaldo in itinere invento; de heremita et fratre eius Richero Constantinopolitano imperatore dicte regine patre; de expeditione in Franciam eiusdem imperatoris cum Grecis; et de filio eiusdem Sibilie Ludovico nomine, cui dux Naaman filiam suam Blachafloram in uxorem dedit, et de Karolo Magno in Monte Widomari a dicto Ludovico et Grecis obsessio; de reconsiliatione eiusdem regine cum Karolo, quod omnino falsum est; de sex proditoribus de genere Ganalonis occisis, quorum duo supradicti Macharius et Galerannus perierunt Parisius, duo ante portam Montis Wimari, quorum unus fuit Almagius, et duo in ipso castro, et cetera isti fabule annexe ex magna parte falsissima. Que omnia quamvis delectent et ad risum moveant audientes vel etiam ad lacrimas, tamen a veritate hystorie nimis conprobantur recedere, lucri gratia ita composita<sup>11</sup>.

La primera bifurcación de la historia de la reina Sebile estriba, pues, en el paso de la forma poética de cantar de gesta, con su organización en tiradas o *laissez*, y con todo un aparato textual encaminado a asegurar su difusión oral, a una forma narrativa en prosa, concebida más bien para la lectura pública o privada y con la voluntad de desarrollar acaso más el *delectare* que el *docere*. Nos encontramos, por tanto, ante una evolución de lo que tal vez sea una literatura de entretenimiento, para la cual la fluida prosa ofrece mayores bazas, como evidencia asimismo la evolución de la historia, cada vez más «popular» y leída (y tal vez por ello ya no tengamos testimonios, puesto que la lectura asidua acaba destruyendo los soportes), con la imprenta y su incorporación luego

8. Precisamente por hallarse una representación de la misma en una chimenea del castillo de Montargis se supuso, a partir de lo afirmado en 1575 por F. de Belleforest, en el tercer tomo de las *Histoires prodigieuses*, que el combate había tenido lugar realmente en Montargis en 1371, reinando otro Carlos, el Vº de Francia.

9. Zubillaga (2008: CLVIII).

10. Sevilla, 1532; Burgos, 1551 y 1553; Toledo, 1585. Vid. Zubillaga (2008: CLVIII).

11. *Apud* Cavagna (2015: 101-102) quien cita el texto del cisterciense a partir de la edición de Scheffer-Boichorst (1874: 712-13). También lo cita Guessard (1866: XII).

a la literatura de cordel. Que ya desde sus orígenes una historia como esta estuviera encaminada a suscitar emociones fuertes entre el público (que es lo que persigue en el fondo toda creación llamada acaso indebidamente «popular») fue algo percibido por ese atento lector primerizo que fue el citado monje de Trois-Fontaines cuando habla del texto como de una *fabula*, ciertamente *pulcherrima* pero también *falsissima*, y no de una *narratio rei gestae*, que tenía como cometido, añade, no informar sobre hechos históricos sino provocar la risa o las lágrimas entre el público, es decir, ese *movere* que es la base del *delectare*. Acababa de rematar el cisterciense las intenciones del autor al aludir a la finalidad de lucro que envolvía una historia como esta. Si todo ello estaba ya en la segunda versión de la *Chanson de Sebile* parece lícito pensar que la evolución de la obra hacia la prosa novelesca obedecía a la voluntad de adaptar aún más el texto a una nueva realidad genérica y destinataria. La prosificación en este caso no es la mera desaparición del verso en beneficio de la frase, manteniendo la mayor parte de elementos formales del poema (un poco como lo que ocurre con algunas prosificaciones alfonsíes que, de puro conservadoras, le permitieron a Menéndez Pidal reconstruir prácticamente los versos de los cantares perdidos); se trata a todas luces de una reescritura, necesaria por el cambio de género. El prosificador puede así identificar los elementos textuales inherentes a la escritura poética de tradición oral (rimas, hemistiquios expletivos, ampliaciones retóricas...) y eliminarlos al juzgarlos inútiles en la prosa, en el «cuento». De ahí que desaparezcan también todos aquellos rasgos estilísticos propios del género épico oral: analepsis casi sistemáticas al principio de cada tirada, expresiones recurrentes, estilo formular... En una obra hecha para la lectura, aunque sea esta oral, esas múltiples fórmulas mnemotécnicas se vuelven inanes y también son omitidas en la versión en prosa. Se mantienen y desarrollan, sin embargo, todos aquellos elementos susceptibles de despertar el interés y la atención del auditorio, como por ejemplo las prolepsis y fórmulas de anticipación, que cultiva especialmente la forma en prosa<sup>12</sup>.

La adaptación de un texto como *La reine Sebile* hacia el *Noble cuento del enperador Carlos Maynes* se hace –incluso antes de la traducción misma, como he sugerido antes– con una clara conciencia estética, que intenta apoderarse de las características de una escritura genuinamente prosística, con largos desarrollos narrativos que hacen estallar la unidad temática de la *laisse* primitiva. En este sentido, coincido con lo apuntado por Benaim de Lasry, aunque ella suponga que todo este proceso de adaptación genérica se lleva a cabo en el paso a la versión española:

The vast majority of the changes effected by the translator –interpolations, omissions and substitutions– were commendable in the prose adaptation of a poem because they show a consciousness of what is proper to a specific literary genre, the Spanish prose romance. [...] The Spanish translator appears to have been aware that a prose version needed more details in the narration of its scenes, and that some stylistic devices proper to poetry were superfluous in a *cuento* or prose romance. (1982: 49)

Es posible que la traducción hispánica no hiciera sino agudizar esta tendencia, desarrollando las técnicas de escritura propias del *cuento*, para llevar el texto precisamente hacia ese *delectare*, tan presente ya en las versiones francesas pero altamente necesario en el contexto hispánico en el que surge una antología como el códice escurialense. Dicho códice coincide con la búsqueda de un

12. Véase, por ejemplo, la prolepsis del principio: «Por él fueron después muchos cabellos mesados e muchas palmas batidas e muchos escudos quebrados e muchos cavalleros muertos e tollidos e la reyna fue judgada a muerte e Françia destruida grant parte, así como oiredes por aquel enano traidor que Dios confonda» (fol. 124v). Vid. Zubillaga (2008: 334). Para cada cita del *Carlos Maynes* remito también a la edición de Zubillaga (2008).

género y de un público nuevos: el del «cuento maravilloso», como dice el narrador al principio, que se escucha y se lee por placer, para reír y para llorar, como lo sugería ya el monje cisterciense. En este sentido, siempre he pensado que la posición del *Carlos Maynes* en la antología del Escorial no era casual: se trata del último relato porque es el relato en el que culmina el proceso de apertura de la escritura en prosa, partiendo del modelo hagiográfico que era el que conocía el público castellano, para llegar al modelo de aventuras caballerescas que era el que intentaban hacerle «descubrir». Añadámosle a este dato algo que le gustaría oír a Gómez Redondo y es que dicha apertura se hacía también a partir de una temática –las reinas injustamente acusadas en un ámbito cortesano malvado– que entroncaba con los intereses políticos de la reina regente, María de Molina<sup>13</sup>.

La finalidad de querer deleitar al público tenía pues ciertas consecuencias. Había que evitar a toda costa el *taedium*, sobre todo en una forma «larga» como la del cuento (un promedio de veinte a treinta folios) gracias a dos instrumentos inherentes a la prosa: por un lado, la *variatio* propia de la prosa novelesca, con la multiplicación de entrelazamientos narrativos (especialmente importantes en el *Carlos Maynes*, debido a la división en al menos dos espacios narrativos principales: la corte de Carlos Maynes y el espacio itinerante de la reina y los suyos), alternancia entre estilo indirecto y estilo directo, cambios de decorado, multiplicación de personajes...; y, por el otro, el desarrollo de una escritura tan eficaz como económica. De ahí que podamos afirmar que la clave estilística de una obra como esta sea, a pesar de su extensión, la *brevitas*: decir un máximo de cosas con un mínimo de medios. Contrariamente a lo que sucede en la lógica casi «comercial» (ya que la *performance* es un negocio) de la juglaría, en sentido lato, que gusta de extensiones superfluas en las descripciones, hechos de armas y digresiones, en el cuento se ha de mantener la dinámica del ritmo narrativo. Así pues, en *Carlos Maynes*, como sucede también en otro cuento de la colección, *Otas de Roma*, las pausas digresivas del narrador, verbigracia las extrapolaciones de carácter moral, son poco frecuentes o breves. Tenemos, por tanto, un estilo «simple y económico», «*plain and economical*», en palabras de Benaim de Lasry (1982: 68). Dicha estética implica en ocasiones un aumento de precisión que desemboca en mayor verismo o concreción, atribuible sin duda al proceso de traducción. Así, por ejemplo, se dice en el cuento que el galgo de Auberi ha herido a Macaire en la espalda, mientras que la versión francesa no precisa dónde:

Reine Sebile

Carlos Maynes

*Cest chen navra Macer, car il eust esragez*  
(v. 5)

Este can que veedes llagó a Macaire muy  
mal en la espalda (fol. 133r)

No se trata de un caso aislado, como se aprecia en el trabajo de Benaim de Lasry (1982: 28), donde se inventarían debidamente semejantes añadidos, posiblemente de la traducción hispánica. De dicha traducción proceden también elementos de adaptación a un público hispánico, como

13. Aludo a lo que Gómez Redondo ha venido en llamar el «molinismo», es decir un programa político apoyado en la cronística y en la literatura, tendente a defender los intereses de una monarquía fuerte frente a los conatos de poder de la aristocracia levantisca, en un contexto de crisis de la figura masculina del rey y regencia femenina. *Vid.*, en lo tocante a *Carlos Maynes*, Gómez Redondo (1999: 1605 y ss.).

sugiere Benaim de Lasry: «The author-translator seeks to avert the foreign quality of the original text through the elimination of names that would be unfamiliar in Spain» (1982: 69).

He aludido antes al posible significado de la ubicación del *Carlos Maynes* en la antología escorialense. Se trata del cuento que cierra la colección y por lo tanto el que, de alguna manera, evidencia el trayecto estético de la misma, desde los modelos hagiográficos encarnados en las cuatro *vitae* de santas (María Madalena, Marta, María Egipcíaca, Catalina), hasta el nuevo modelo de libro de aventuras caballerescas, a partir del cual se podrán gestar, no ya como traducción sino como obras autóctonas, el *Libro del caballero Zifar* y el *Amadís* primitivo. Como sugerí en otro trabajo (Heusch, 2005), la transición de la hagiografía –que era el género más conocido y apreciado por el público castellano en el período sanchí– hacia lo caballeresco se hace de manera muy progresiva, por etapas, siguiendo unas pautas temáticas y argumentales que van introduciendo cada vez más elementos caballerescos. Así, por ejemplo, cabe destacar que si seguimos los parámetros establecidos por Maier y Spaccarelli que aluden a la secularización progresiva de las historias<sup>14</sup> a partir de la presencia o no de dos parámetros de género –la identificación del héroe a un santo (A) y a la presencia de lo milagroso (B)–, solo en los cinco primeros relatos se encuentran los dos parámetros A y B, en los tres siguientes solo se realiza el parámetro B, mientras que en el último relato, el *Carlos Maynes*, no se realizan ni A ni B. Si bien, en efecto, en la tradición medieval se supone que el combate judicial sirve para que se manifieste la voluntad divina, y así lo sugiere en varias ocasiones el texto<sup>15</sup>, no se puede considerar *stricto sensu* como milagroso el hecho de que resulte vencedor el galgo de Auberi frente a Macario en el famoso combate, en el que el traidor, por cierto, no dispone más que de un palo como arma ofensiva. Ciertamente, la trascendencia está presente, pero no tiene un papel tan activo e incluso de *Deus ex machina* como vemos en los relatos anteriores. El *Carlos Maynes* resulta ser, por lo tanto, el desenlace final de esta progresiva bifurcación de los senderos narrativos del h-I-13, como lo sugieren también otros elementos.

Sin duda el mayor elemento que eslabona los relatos del h-I-13 entre sí es temático: se trata del motivo de las reinas injustamente acusadas o calumniadas, sobre el que hay ya abundante bibliografía<sup>16</sup>. Este motivo concierne al *Carlos Maynes*, pues este relato cuenta los infortunios de la reina Sevilla, injustamente acusada de adulterio con un enano monstruoso y ello, de alguna manera, justifica la presencia de dicho cuento en la serie. Sin embargo, el tratamiento de este tema en el último relato de la antología es harto distinto. Así como en los casos anteriores –*Otas de Roma* y *Santa emperatriz*– las vicisitudes padecidas por los personajes femeninos a raíz de la calumnia y el exilio desembocan en un regreso *mutatis mutandis* al modelo hagiográfico; aquí, en cambio, se trata de meterse de lleno en los valores caballerescos, pero dentro de nuevas redes simbólicas. Para las heroínas anteriores, la calumnia implica una forma de viaje iniciático que obliga al personaje femenino a realizar una «demanda», una *quête*, es decir una acción personal de la que surgirá una nueva identidad, íntimamente ligada a la figura de la virgen y santa: Florencia y la Emperatriz se convertirán al final en santas taumaturgas. Por el contrario, resulta sorprendente, como ya obser-

14. «There is a progression in the ms away from the religious saints' lives to the more secular romances» (Maier/Spaccarelli, 1982: 21).

15. Buen ejemplo de ello es cómo el duque don Aymes lanza el galgo a que acometa al traidor, encomendándolo a Dios para que se muestre «su miraglo»: «el duque don Aymes tenía el galgo por el cuello e las guardas le dezían que lo soltase. Entonçe soltó el duque el galgo e díxole: “vete, a Dios te acomiendo que faga que te vengues de aquel que te tu señor mató e que muestre ý su miraglo por la su santa merçet”. E el galgo se dexó correr a Macaire muy sañudo ca mucho lo desamava» (fol. 137 vº). *Vid.* Zubillaga (2008: 376).

16. *Vid.* Domínguez (1998).

vara en varias ocasiones Zubillaga<sup>17</sup>, que en *Carlos Maynes* la heroína, cuyo periplo tiene un idéntico punto de partida prácticamente folclórico, adquiere pronto un carácter apráxico, sagazmente significado por una extraña enfermedad de la que poco se dice pero relacionada con la maternidad y que la prostra en un lecho durante un impresionante período de diez años. La antología del códice escurialense instauro pues una red de correspondencias temáticas pero dentro de un orden que conduce al lector hacia otras representaciones: el recuerdo que tenemos de personajes como Florencia y la Santa Emperatriz nos induce a pensar que Sevilla va a ser un personaje análogo, igualmente estructurado según el modelo hagiográfico, pero al final no va a ser así en absoluto.

Esa es sin duda alguna una de las muchas novedades del *Carlos Maynes*, relato que remata la organización toda de la antología. Si comparte con las princesas anteriores un mismo destino injusto y desgraciado, del cual se queja, por cierto, acaso más Sevilla que sus predecesoras en la antología, no obstante este personaje se halla en las antípodas del recorrido personal de esas mujeres que gracias a sus obras y a su fe van a alcanzar la santidad. A pesar de que al principio de la obra la reina Sevilla se enfrenta al enano con suma violencia, muy pronto, andando la historia, va a encarnar lo que sería la incapacidad de la mujer para asegurar por sí misma su defensa y el respeto de sus derechos. Esta defensa –y ese tal vez sea uno de los mensajes ideológicos fuertes de la historia– solo puede llevarse a cabo por el brazo armado del hombre. Las desgracias de este ser inerme por excelencia que es Sevilla –no olvidemos que se trata además de una mujer embarazada–, como las de todas esas dueñas y doncellas de los futuros libros de caballerías, permiten la consagración en el relato de los valores propiamente caballerescos y masculinos. Lo verdaderamente interesante del caso de Sevilla con respecto a los anteriores es que ya no viene directamente protegida por la trascendencia, sino por hombres armados, por caballeros, por muy extraños que puedan resultar –un villano y un chico–. Ese es el sentido, creo yo, del desplazamiento del protagonismo hacia los personajes ayudantes: el sorprendente ribaldo Barroquer, modelo para el futuro autor del *Zifar*, y el hijo de la reina, Loys<sup>18</sup>.

El desplazamiento del protagonismo es uno de los elementos que hacen que el sendero del cuento se bifurque hacia lo caballeresco, dejando un tanto de lado lo hagiográfico, pero también es el elemento que permite la configuración de la figura mesiánica o redentora del caballero Loys, el hijo que es quien va a redimir no solo a su madre, la reina Sevilla, obteniendo su rehabilitación y reconciliación con su esposo, sino a su padre, cuya falta consigue él redimir. Este desenlace se me antoja el verdadero eje del relato. Algunos, como Gómez Redondo, han podido quedar sorprendidos por el título: *Noble cuento del enperador Carlos Maynes de Roma*. Lo de Roma se explica porque, según una vieja tradición, incluso en las versiones francesas, este relato estaba asociado con el *Otas de Roma* y se podía crear una analogía ya observada por Baranda (1995). Me refiero a la sorpresa de los que imaginaban un título como *Cuento de la reina Sevilla*, algo que por otro lado retomará la tradición impresa posterior. En este sentido, Gómez Redondo es de lo más categórico cuando afirma: «otorgaba en su título una falsa primacía a Carlos Maynes, cuando la verdadera protagonista es su esposa, la reina Sevilla» (1999: 1605). Como acabamos de ver, es el presunto «protagonismo» de la reina el que resulta falso en esta historia, no siendo más que un recuerdo de los relatos anteriores lo que nos conduce hacia esa analogía. Los primeros traductores hispánicos dieron mucho más en el clavo que los impresores ulteriores sobre dónde se hallaba el verdadero protagonismo en esta historia: en Carlos Maynes y su espacio cortesano, es decir, la buena y

17. Vid. Zubillaga (2001: 208; y 2008: CLIX).

18. Sobre dicho desplazamiento, vid. Zubillaga (2001: 208).

la mala caballería que rodea al rey. Este título es el adecuado, puesto que la figura del rey es la que está en el centro de la historia. Su error inicial es la causa de todo. Además, se trata de un error prácticamente comprensible, contrariamente a las calumnias de las historias anteriores. Es el mismo rey quien descubre al enano durmiendo con la reina en el tálamo regio. De alguna manera, Carlos Maynes es víctima de esa «verdad engañosa», mortalmente engañosa, sobre la que don Juan Manuel no iba a tardar en teorizar. Así pues, la historia solo podrá terminar cuando el rey reconozca y confiese tal error. Se trata, pues, a todas luces del «noble cuento» ... de Carlos Maynes, otra bifurcación que no siempre ha sido debidamente entendida.

Pero hay más. La focalización sobre la figura regia que sugiere el título es también fundamental porque permite la gran novedad del *Carlos Maynes* con respecto a los otros relatos de la colección, que es la de poder poner en escena el espacio político de la corte. La técnica del entrelazamiento se convierte en este relato en un elemento estructural puesto que, contrariamente a otros relatos de la colección, el protagonismo de Carlos en su corte implica que se tenga que mantener el relato de lo que sucede en dicho espacio, al mismo tiempo que el relato de las vicisitudes de Sevilla, Barroquer y luego Loys. Se trata, por lo tanto, de una apuesta consciente por parte del autor para desarrollar toda la potencialidad narrativa del *roman* de aventuras. Lo sumamente interesante y a la par novedoso es que dicho entrelazamiento, con la historia de Sevilla por un lado y la corte de Carlos por otro, produce una duplicación del personaje de Carlos Maynes.

La intriga del principio tiene, así, como consecuencia la creación de dos Carlos Maynes contrapuestos<sup>19</sup>: en el espacio de Sevilla, Carlos es el ser detestable, el calumniador que ha provocado la desgracia de Sevilla, lo cual lo convierte pronto, en la dinámica caballerescas que va a desarrollar la historia, con la intervención de otros soberanos, como el rey de Hungría y sobre todo el padre de Sevilla, el poderoso emperador Richart de Constantinopla, en el enemigo. Contra él, en efecto, se levantará un gran ejército que cruzará Europa para ir a asediar a Carlos a las puertas de su corte, ejército levantado por el padre y capitaneado por el hijo de la reina calumniada. Por el contrario, en el relato que transcurre en la corte francesa, el soberano aparece constantemente como un rey virtuoso. En este espacio el carácter negativo se desplaza hacia el grupo de cortesanos traidores: Macaire y los de su linaje. Si la rama de la canción que ha dado la versión franco-italiana llamada *Macario* corresponde a la versión más antigua, podemos pensar que la finalidad primera era la de pintar precisamente la maldad de un personaje como Macario, del linaje de Ganelón y por lo tanto de linaje de traidores. Recordemos que en esta versión todo está urdido desde el principio por Macario, incluso la intervención del enano que se convierte en un secuaz del traidor. En tal contexto, lógicamente, el rey Carlos aparece como una especie de víctima de esos «malos mestureros» de dilatada fortuna en las letras medievales a uno y otro lado de los Pirineos. De ahí que resulte interesante que nuestra versión quiera a toda costa mantener en el espacio cortesano la imagen de Carlos Maynes como buen rey justo que ha de tener un papel de árbitro entre los que componen la corte como espacio político de conflicto, con las rivalidades entre linajes.

Ello permite también construir algo muy importante en el contexto de la traducción y difusión castellanas de la obra que es la idea –desarrollada ya en el *Otas de Roma* con la contraposición entre Esmeré y su hermano Milón– de la buena y la mala caballería; pero también de la buena y la mala nobleza en el espacio político de la corte. Cobra así todo su sentido la oposición entre Macaire y Auberí. El rey Carlos aparece pues, en este espacio narrativo idealizado, por ser el garante

19. Maier y Spaccarelli (1982: 24-25) han analizado esta singular dicotomía en el protagonista pero lo hacen esencialmente desde un punto de vista simbólico y psíquico.



de la justicia y de las leyes caballerescas frente al derecho señorial. Ello se aprecia claramente, por ejemplo, con la organización y la resolución del muy simbólico duelo entre Macaire y el galgo de Auberí.

La ideología caballerisca pro-monárquica y a la par anti-linajística –que es la base ideológica de lo que Gómez Redondo llama «molinismo»– trasluce asimismo en un aspecto que debió de ser como una bomba en la Castilla de principios del siglo XIV: la importancia en este relato de las figuras no-nobles e incluso anti-nobles, como el villano Barroquer y el ladrón Griomoart que se van a convertir en los principales ayudantes de la reina y su hijo. El calado de estos dos personajes debió de ser hondo entre los receptores del relato puesto que un más que probable lector del *Carlos Maynes*, el autor del *Libro del Caballero Zifar* retoma este modelo francés de *ribaudo* para crear el «Ribaldo», principal ayudante de Zifar que, al igual que Barroquer, será armado caballero, y luego ennoblecido, en uno de los mayores y más antiguos exponentes literarios de lo que Rodríguez Velasco (2002) llamó la «fábula caballerisca». La figura del monstruoso y aún lúbrico Barroquer va a quedar inmediatamente invertida al contacto edificante de la reina Sevilla quien de entrada va a dirigirse a él llamándole «amigo». La anagnórisis produce en el villano Barroquer una reacción de total adhesión a la causa de la reina, algo que sin duda, podía ser cabalmente utilizado, de confirmarse esa procedencia textual, por el entorno de la reina María de Molina. Era una manera de decir: solo un villano monstruoso puede ayudar a una reina calumniada. Resulta pues de lo más singular que en esta historia, sean Barroquer y Griomoart los principales agentes del retorno al buen orden político alterado por las intrigas palaciegas fomentadas por los nobles cortesanos.

El desenlace final, sin embargo, nos lleva hacia un nuevo cruce genérico. Cuando Carlos Maynes está a punto de ser vencido pues se ve asediado y debilitado, el *noble cuento* nos enseña que la dimensión moral debe trascender las simples relaciones de fuerza entre los hombres. La victoria militar, violenta, de Loys sobre su padre y de Richart sobre su yerno, hubiera sido, en realidad, una derrota puesto que no hubiera podido aportar ni la paz ni la reconciliación. Lo caballeresco se ve aquí supeditado a un orden superior que es el orden moral. De ahí la intervención del Papa que propone un desenlace totalmente insospechado que será para todos, dice, «omildat e seso e cortesía» (fol. 150 vº), tres nociones que también nos remiten a la ideología del *Zifar*. En vez de atacar y vencer a Carlos Maynes –algo que si el cuento hubiera tomado el sendero único de lo meramente caballeresco habría dado lugar al relato de una hermosa batalla campal–, los «fuertes y poderosos» van a humillarse para suplicar el perdón del «débil», en actitud de desnudos penitentes. Se trata pues de una sin duda muy emocionante –por ahí andarían las lágrimas mentadas por el monje cisterciense– inversión final de las posiciones, según un modelo evangélico que le da un nuevo y definitivo vuelco genérico al relato: haciéndose uno portador de la falta del prójimo puede redimirle. Este desenlace es pues el que permite una toma de conciencia por parte del rey y la reconciliación final.

\* \* \*

El *Carlos Maynes* es pues, para acabar, un muy curioso cuento de senderos que se bifurcan y se vuelven a cruzar: sin duda el primer relato castellano de aventuras caballerescas, mucho más centrado en la figura masculina del caballero –como ocurre también en algunos capítulos del *Otas de Roma* en los que Esmeré se lleva todo el protagonismo–, frente a las historias de reinas victimizadas y santificadas, pero con un desenlace que le devuelve su primacía al orden moral y espiritual frente a la fuerza bruta de las armas.

Sin embargo, entre tantas encrucijadas no debemos olvidar otra, acaso una de las más sorprendentes dentro de los géneros por los que fluye la obra. Amén de la mezcla de géneros, está

la mezcla de tonos y de discursos. En el *Carlos Maynes* las veras conviven con la burlas y se pasa de unas o otras con una velocidad a veces descomunal. También en este punto la obra resulta novedosa, tratándose de literatura caballeresca. Ciertos personajes son los motores de esa sonrisa, cuando no carcajada, considerada ya en un relato así como algo consubstancial a la literatura de entretenimiento. El celeberrimo tópico horaciano asoma aquí con fuerza. Sin duda, el portador por antonomasia de dichas burlas en el relato es el bueno de Barroquer, cuya descripción primera no tiene desperdicio:

[la reina] vio venir un grant villano fiero contra sý por un camino que yva por ý en su sa-ya corta e mal fecha de un burel; e la cabeça por lavar e los cabellos enriçados e el un ojo avía más verde que un aztor pollo e el otro más negro que la pez; las sobreçejas avía muy luengas; de los dientes non es de fablar ca non eran sinón como de puerco montés, los braços e las piernas avía muy luengas e un pie levava calçado e otro descalço por yr más ligero. E sy le diesen a comer quanto él quesiese non avería más fuerte ome en toda la tierra nin más arzeziado. E ante sí traía un asno cargado de leña, e él levava su aguyjón en la mano con que lo tañía. E quando cató e vio la reyña començó de menear la cabeça e dio tan grant boz que toda la floresta ende retemió e dixo: «venid adelante, ¡Dios, qué buen encontrado fallé para mi cuerpo solazar!» (fol. 129 vº – 130 rº)<sup>20</sup>.

Y cuyas ocurrencias –como la de intentar seducir a su propia mujer de incógnito– salpimientan el relato y nos hacen incluso, por momentos, pensar en el futuro escudero Sancho. También hay en el *Carlos Maynes* lugar para ingredientes genuinamente literarios a los que los otros relatos de la colección no recurren, como la magia. Resulta que el ladrón Griomoart se nos convierte, en un momento dado, en oportuno encantador, cuyos encantamientos obran sobremanera en aras de la victoria militar. Todo ello es algo bastante nuevo en tierras castellanas hacia mil trescientos y poco y no es de extrañar que los compiladores del códice hayan dejado el *Carlos Maynes* para el final. Había que ir preparando al público antes. Desde el principio, si nos atenemos al contenido, esta obra tuvo menos de cantar de gesta que de *roman*; un *roman* donde la materia carolingia se acerca a la artúrica, «*si vaine et plaisante*». La sombra del joven Chrétien, el de *Érec* –donde también empieza todo con un enano–, no anda muy lejos. El final del h-I-13 es pues verdaderamente un punto de partida. Con el *Carlos Maynes* empieza un mundo literario de infinitos senderos: el del *Zifar*, el del *Amadís*, el del *Tristán* y todos esos «ingentia volumina» que atufaban a un Alfonso de Cartagena y, por supuesto, también el del *Tirant*.

## BIBLIOGRAFIA

- AEBISCHER, Paul (1950), «Fragments de la *Chanson de la Reine Sebile* et du *Roman de Florence de Rome* conservés aux Archives cantonales de Sion», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 66, pp. 385-408.
- BARANDA, Nieves (ed.) (1995), «Historia de la reina Sebilla», en su *Historias caballerescas del siglo XVI*, I, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 417-496.
- CAVAGNA, Mattia (2015), «*Les Enfances Louis*, le *Charlemagne furieux* ou la *Chanson de la reine Sebile*: notes sur la biographie poétique de Charlemagne à partir d'un fragment épique conservé à Bruxelles», *Vox Romanica*, 74, pp. 99-123.

20. Vid. Zubillaga (2008: 349).

- DOMÍNGUEZ, César (1998), «De aquel pecado que le acusaban a falsedat'. Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías», en Rafael BELTRÁN (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia, Universitat de València, pp. 159-180.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1999), *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra.
- GUESSARD, F. (1866), *Les anciens poètes de la France*, París, Librairie A. Franck.
- HEUSCH, Carlos (2005), «La translation chevaleresque dans la Castille médiévale: entre modélisation et stratégie discursive», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 28, pp. 93-130.
- MAIER, John R. y SPACCARELLI Thomas D. (1982), «MS. Escorialense H-i-13: Approaches to a Medieval Anthology», *La Corónica* 11, pp. 18-34.
- MORGAN, Leslie Zarker (2001), «The Reine Sibille/Macario Story and the Charlemagne Cycle throughout Europe: A Re-Examination of the Franco-Italian *Macario*», *Italica*, 78, pp. 1-17.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús (2002), «Teoría de la fábula caballeresca», en Eva Belén CARRO CARBAJAL, Laura PUERTO MORO, María SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 343-358.
- RAMELLO, Laura (2011), «Il Cuento de la Enperatris Sevilla: origini e sviluppi», en Marco PICCAT y Laura RAMELLO (eds.), *Epica e cavalleria nel medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- SCHEFFER-BOICHORST, Paul (ed.) (1874), «Aubry de Trois-Fontaines, *Chronicon*», en *Monumenta Germaniae historica, Scriptorum*, vol. 23, pp. 674-950.
- TIEMANN, H. (ed.) (1977), *Der Roman von der Königin Sibille in drei Prosafassungen des 14. und 15. Jahrhunderts*, Hamburg, Hauswedell.
- WOLF, Ferdinand (1857), *Über die beiden wiederaufgefundenen niederländischen Volksbücher von der Königin Sibille und von Huon von Bordeaux*, Wien, Aus der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei in Commission bei Karl Gerold's Sohn.
- ZUBILLAGA, Carina (2001), «La variación de la materia narrativa en tres romances caballerescos de reinas injustamente acusadas», en G. ORDUNA et al., *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII al XV*, Buenos Aires, SECRIIT, pp. 197-213.
- \_\_\_\_\_ (ed. y estudio) (2008), *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*, Buenos Aires, SECRIIT.

