

Las mujeres y la formación del joven guerrero en la primera parte de *Hugues Capet**

Santiago LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS
Universidade de Santiago de Compostela
santiago.lopez@usc.es
<https://orcid.org/0000-0002-2908-1620>

El cantar de gesta *Hugues Capet* es uno de los escasos testimonios épicos en verso escritos en Francia en el siglo XIV¹ y, de hecho, constituye igualmente uno de los pocos textos de este género que integra acontecimientos históricos contemporáneos². Concebido con alta probabilidad hacia principios de la década de 1360, toma como base fundamental la rebelión burguesa dirigida por Étienne Marcel en París en 1358³ y el asedio al que Carlos V el Sabio, todavía delfín, sometió a la ciudad en ese mismo período. El curso de estos años aciagos, en los que Francia vio cómo Juan II el Bueno caía prisionero de los ingleses en Poitiers en 1356⁴ y el rey Carlos III de Navarra reivindicaba sus derechos al trono francés, desembocó en una profunda crisis de legitimidad de la monarquía de Francia. En este complicado contexto histórico se elaboró *Hugues Capet*, centrado en la figura de un monarca abiertamente marginal en la producción épica francesa⁵ al que se dota de un carácter ejemplar.

La elección de un personaje regio sin trayectoria ficcional de relieve, pero decisivo en la historia de Francia por su condición de fundador de la dinastía capeta (al margen de la disgregación de esta en diferentes ramas posteriores) se debe, sin duda alguna, a estos decisivos cambios del momento histórico, que habrían inspirado la creación de una biografía

* Empleamos la edición de Noëlle Laborderie (ed.) (1997). Entendemos como primera parte de *Hugues Capet* la que cubre la etapa de *enfances* del héroe (vv. 1-485) antes de su integración definitiva en el escenario de París.

¹ Entre muchos otros, *vid.* Suard (2011: 283-311) y los diversos artículos contenidos en *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 35, 2018 (número monográfico «La chanson de geste au XIV^e siècle»).

² *Vid.* Bossuat (1950); Blumenfeld-Kosinsky (1990); Suard (1990) [reimpreso en Suard (1994); tomamos las citas de esta segunda versión]. Suard (2011: 304-305); Delogu (2003: 58-91). *Vid.* también Heinze (1990). Sobre los vínculos entre la épica y la historia desde un punto de vista más general, y referido más bien a los siglos XII y XIII, *vid.* Boutet (1979).

³ Sobre esta cuestión. *vid.* Cazelles (2006).

⁴ Bériac-Lainé/Given-Wilson (2002).

⁵ Más allá del texto que estudiamos, el personaje está presente, fundamentalmente, en algunas versiones de *Ogier le Danois*. *Vid.* las alusiones contenidas en Guidot (2019).

de ficción como la que nos ocupa, capaz de funcionar al tiempo como instrumento de propaganda y como espejo de príncipes⁶. Asentado en esta línea ideológica, el texto incide en el mérito personal del rey como la única base de su reconocimiento y del apoyo incondicional de todos los estamentos sociales⁷.

Sería preciso ver aquí una cierta voluntad renovadora y fundacional que habrá de entenderse, forzosamente, en el difícil contexto histórico de mediados del siglo XIV. Sin embargo, los valores heroicos del personaje principal como hombre fuerte del reino siguen claramente los parámetros de un modelo en el que se puede reconocer sin dificultad a Guillermo de Orange, héroe de grandes virtudes bélicas y unánimemente considerado en la épica francesa como un férreo defensor de la monarquía⁸. Ahora bien, el autor parece establecer que la apropiación de las funciones de Guillermo por un personaje de reemplazo exige tanto la mención marginal del propio Guillermo en el texto para subrayar inequívocamente el proceso de sustitución⁹ como el establecimiento de vínculos estrechos entre Hugo Capeto y personajes tradicionalmente asociados con el héroe narbonense. Es el caso, por ejemplo, de Blancheffleur, que en todos los cantares en los que aparece mencionada es esposa de Luis el Piadoso y hermana de Guillermo, mientras que en *Hugues Capet* es viuda del rey y ocupa una posición central para los intereses del reino junto a su hija Marie, heredera al trono¹⁰.

En los textos protagonizados por Guillermo de Orange el problema de la monarquía franca era la célebre incapacidad del rey Luis para el control efectivo del territorio y su gobierno; en *Hugues Capet*, por el contrario, este soberano aparece ciertamente rehabilitado y es incluso calificado de fuerte (v. 491) antes de morir por culpa de una traición. La inestabilidad surge con este vacío de poder al recaer sobre los hombros de la reina viuda la responsabilidad de gobierno. La debilidad personal y política de la soberana se pone de manifiesto al verse obligada, en una

⁶ Esta es la propuesta de Collomp (2001: 74).

⁷ Gier (1984).

⁸ Para la caracterización del personaje en este contexto, *vid.*, entre otros, Azzam (2001); Corbellari (2011); Legros (2013).

⁹ Tras la mención de sus hermanos muertos, se le cita a propósito de su retiro a una ermita (v. 1079), conforme a lo narrado *grosso modo* en el *Moniage Guillaume*, para fijarlo fuera del texto. De un modo semejante procede el autor de las *Enfances Renier*, que refiere el retiro de Guillermo al monasterio de Aniane por el dolor causado por la pérdida de su esposa Guibourc, pero no sin antes ceder Porpaillart a Maillefer, hijo del gigante Raynouart. Esto implica en cierta manera que Maillefer deberá continuar la defensa del territorio en lugar del propio Guillermo (Dalens-Marekovic (ed.) (2009), vv. 1469-1506; cesión de Porpaillart en v. 1478).

¹⁰ En la épica francesa, la única hija nacida del matrimonio entre Luis el Piadoso y Blancheffleur es Aélis, casada con Raynouard y madre de Maillefer (*vid.* Guidot (2008) [reedición del artículo publicado en *Travaux de Littérature*, 9, 1996, pp. 21-35]). A la vista de tales antecedentes, que eliminarían el problema sucesorio –y la razón de ser del cantar– al precio de coronar al hijo de un gigante de origen sarraceno, el autor sustituye a Aélis por Marie, que no aparece en ningún otro texto más allá de *Hugues Capet*.

situación inédita, a reinar en solitario tras la muerte de su marido. Paralelamente, su hija Marie es pretendida por nobles ambiciosos que desean hacerse con la corona por vía morgánica¹¹. Este es el problema que la acción de Hugo Capeto desbarata en dos fases: primero actuando como defensor incontestable de la monarquía y, más adelante, convirtiéndose en rey de Francia por méritos de guerra y no por nobleza de sangre ni derecho legítimo de herencia¹².

En pasajes ulteriores del cantar, Hugo zanjará el problema sucesorio con la aprobación de la Ley Sálica (vv. 4600-4618), núcleo ideológico primordial del texto¹³. Una norma histórica que, como es sabido, prohíbe a las mujeres tanto su entronización en calidad de reinas titulares como una hipotética transmisión de derechos a terceros.

Este principio jurídico no solo permite expulsar del primer plano a Blancheffeur y Marie; también explica un proceso de discriminación de la mujer en todos los pasajes importantes del texto. Esto afecta en primer lugar, como es casi imperativo, a los orígenes del propio Hugo Capeto, cuya exposición narrativa previa a sus hazañas resulta imprescindible para posicionarlo coherentemente con la condición regia que finalmente asumirá. Las circunstancias de su nacimiento son, sin duda alguna, despachadas con gran rapidez en el cantar; pero los escasos versos dedicados a este aspecto particular están fuertemente condicionados por el peso de una leyenda de carácter historiográfico, de existencia previa al poema épico, tan reputada y extendida que el autor de *Hugues Capet* puede modificar en profundidad sus términos, pero en modo alguno omitirla.

Esta leyenda, difundida ya en siglos anteriores y, al parecer, de origen germánico¹⁴, fue concebida en su momento para desprestigiar a los reyes de Francia pertenecientes a la dinastía entronizada en el 987, fecha de coronación del Hugo Capeto histórico. Conocido por Dante, que alude

¹¹ Obsérvese que nadie quiere casarse con la reina viuda, pero la elección de su hija no tiene que ver tanto con la juventud de esta como con la posibilidad de los pretendientes de fundar una dinastía nueva, sin mezclarse de forma problemática con la anterior. Sería muy difícil encajar narrativamente el hecho de que alguno de los aspirantes quisiera desposar a la reina viuda porque, de tener ella otro hijo con el pretendiente al trono, sería madre al tiempo de la última mujer carolingia y del primer rey de la siguiente dinastía. La pretensión posterior de Blancheffeur de desposar a Hugo Capeto (vv. 2401-2448) carece, en realidad, de alcance alguno; quizás adaptado de una escena semejante de *Auberi le Bourgoing* (Labande 1940: 164), es apenas un momento puntual de rivalidad cortés con su hija que es olvidado inmediatamente.

¹² El procedimiento de sustitución de una dinastía por otra es relativamente semejante al que leemos en *Ciperis de Vigneaux*, compuesto en fechas cercanas a las de *Hugues Capet*, aunque en el primero de estos cantares entran en juego cuestiones de consanguinidad que no se dan en nuestro caso. *Vid.* a este respecto, Heintze (1987: 662-663).

¹³ Collomp (2018: 197). Desde un punto de vista histórico, sobre la Ley Sálica, cuya bibliografía es ingente, pueden consultarse, por ejemplo, Beaune (1985: 264-290); Viennot (2006); Giesey (2007).

¹⁴ Bossuat (1950: 454-455).

brevemente a él en su *Purgatorio*¹⁵, el relato atribuye a Hugo Capeto una paternidad burguesa: este rey de Francia habría sido, en realidad, hijo de un carnicero y, en consecuencia, carecía en su momento de legitimidad para reinar¹⁶. La madre, por el contrario, aportaría en este contexto la pátina de nobleza necesaria para figurar entre las altas familias de Francia, previo paso a la coronación histórica de su hijo. Evidentemente, desde el punto de vista de la leyenda en cuestión, la ilegitimidad de Hugo deriva en la de toda la dinastía capeta, una idea que, bajo otro prisma y circunstancias, preocupaba ya a los reyes de esta familia en el siglo XII¹⁷.

Plenamente consciente de la necesidad de integrar este condicionante narrativo que sitúa el origen del problema en el oficio paterno, el autor de *Hugues Capet* procede de forma sumamente audaz: invierte los términos de la antigua leyenda para rediseñar la naturaleza social del héroe, de modo que la condición burguesa de Hugo, en este caso, no procedería del padre, descrito como un noble de la región de Orléans con fuertes vínculos con la corona en el pasado y servidor del propio rey Luis:

[...] ly perez Huon que je vous dis
Fu noblez chevallier et d'Ollenois nouris.
Sire fu d'une ville qui ot non Baugensis ;
Sagez fu et soutis et sy estoit toudis
A Paris, a le court du fort rois Loais,
Car a privé consaulz estoit moult bien oïs.
(vv. 50-55)

sino de su madre, Béatrice, a la que es preciso considerar muy pronto como fallecida en el relato¹⁸, y que aparece citada de forma explícita, según vemos, como hija de un carnicero en el momento en el que el futuro marido pide la mano de su amada:

Or ama par amours ly chevallier nouris
Une gente pucelle qui ot non Beatris ;
Tant estoit belle et douce car si en fu surpris
Ly noblez chevallier qui sen cuer y ot mis
Qu'i le fist demander adont par cez amis

¹⁵ «Chiamato fui di la Ugo Ciapetto. / Di me son nati i Filippi e i Luigi / Per cui novellamente e Francia retta. / Figiuol fui d'un beccajo di Parigi», *Purgatorio* (XX, vv. 49-52). Citado por Ribemont/Savat (1993: 250). Sobre el canto en cuestión, *vid.*, entre otros, Grimaldi (2012). Para los problemas de interpretación del pasaje de Dante, *vid.* Mombello (1995).

¹⁶ Cf. n. anterior y *vid.* también Lot (1903: 341-346). Sobre los carniceros medievales y su pésima reputación, *vid.* Vigneron (2004). *Vid.* una visión de carácter más informativo en Leteux (2015) <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01703457/document>> [consulta: 9/10/2023].

¹⁷ *Vid.* Lewis (1981).

¹⁸ El cantar, que sitúa en la muerte del padre el punto de inflexión a partir del cual se acentúa la pobreza de Hugo y el abandono de sus propios dominios, no dice nada de la suerte de la madre. Sin embargo, ella tiene que haber fallecido también para que su hijo se decida a abandonar sus tierras empujado por su frivolidad y las deudas pendientes de ser satisfechas.

Au pere le pucelle qui d'avoir fu garnis :
 Bouchiers fu ly plus riche de trestout le païs.
 (vv. 56-62)

Por lo tanto, el texto, al adaptar los términos de la leyenda, carga sobre la madre el origen de la baja extracción del hijo. Esta nueva lectura del relato tradicional presenta además un aspecto muy curioso, porque la filiación burguesa de la madre ni siquiera implica que desempeñe ella dicha labor de carnicera, sino que, como cita el propio cantar, el oficio parece más bien el del varón más importante de su familia: su padre (y, como veremos enseguida, también el del hijo, hermano de Béatrice). De este modo, la función esencial de la madre es la de transmisora del estigma del bajo linaje (claramente un trasunto de los problemas sucesorios que pretendía solventar la Ley Sállica) y de la pésima reputación asociada al oficio familiar. El perfil demasiado esquemático del personaje de Béatrice se limita pues al papel de intermediación entre generaciones, al punto de obviarse el hecho de que ella sería, por su matrimonio, señora de Beaugency¹⁹. Paradójicamente, a pesar de la baja extracción de toda la familia, las condiciones en las que se desarrolla la relación previa al casamiento y la petición de mano correspondiente referida *supra* remiten, como vemos, al código cortés, en el que se integra forzosamente al padre carnicero al tener éste la última palabra sobre el futuro de su hija.

Esto implica que dicho código de la nobleza tiene alcance universal y, en consecuencia, puede integrar a personas de distinta condición social. Así, el padre de Béatrice queda legitimado narrativamente porque se le reconoce autoridad sobre la mujer y poder sobre las cuestiones que le afectan a ésta, si bien no parece disfrutar *de iure* de estatus alguno. Se da, en consecuencia, la paradoja de que la mujer, por su matrimonio, tiene títulos de nobleza, pero no puede adoptar ninguna disposición; y el padre, carente de ellos, toma las decisiones cruciales sobre el destino de su hija, mientras el pretendiente de esta le muestra un respeto muy superior al que merece por su baja cuna.

Ahora bien, parece que el padre de la mujer sólo existe, efectivamente, para cumplir un papel desde un punto de vista simbólico y formal. A largo plazo, resulta más relevante que el oficio de carnicero, y no el personaje en sí, perfila más la personalidad de su nieto Hugo que la de su hija²⁰. De hecho, más allá de esta escena de petición de mano, el padre

¹⁹ En efecto, la madre de Hugo Capeto es consorte del título de nobleza de su marido, pero el cantar oculta este detalle para marcar adecuadamente el doble origen social del héroe y para no entorpecer la asignación de las funciones de cada personaje.

²⁰ Aunque es preciso tener en cuenta que Hugo no pierde su pertenencia a la nobleza por este matrimonio tan desigual al imponerse la condición social del padre sobre la de la madre. Cfr. Collomp (2001: 66): «Ce mariage d'un chevalier et d'une bourgeoise n'implique nullement la dérogeance en droit français, comme cela serait le cas dans la situation inverse». En otros cantares de gesta, las relaciones desiguales semejantes a ésta se asocian a menudo con el

de Béatrice, vaciado de toda relevancia narrativa ulterior, desaparece por completo para ser reemplazado por su hijo varón, que desempeña el mismo oficio que su progenitor en la ciudad de París²¹, y del que el cantar ofrece noticia sólo cuando concluye la estancia del joven Hugo en la región de Orleans. Padre e hijo construyen así una representación bicéfala del estigma burgués, eliminando la pertinencia de la presencia femenina en esta primera fase. Como se hace evidente, una vez rota la narración básica de la antigua leyenda, las posibilidades nacidas de la creatividad del autor se expanden prodigiosamente.

De hecho, no se trata sólo de una mera sustitución personal, sino de un mecanismo destinado a orientar el itinerario del héroe fuera del feudo de Orleans. En efecto, tras abandonar la región por culpa de las deudas en las que incurrió y que no pudo satisfacer, Hugues acude a la capital para ver a este tío materno con el fin de anunciarle su intención de ponerse al servicio de algún noble y, por ello, no acepta la oferta de su pariente para hacerse cargo de la carnicería (vv. 126-137). Esta actividad, sin la menor duda, le habría proporcionado una vida acomodada; sin embargo, Hugues rechaza una existencia establecida sobre valores burgueses para llevar otra basada en justas, torneos y cantos de menestrales, que es la continuación, ciertamente moderada, de la vida de disipación y deudas que le forzó a huir de su tierra, lo que prueba que sólo la sangre, y nunca la voluntad, lo ata al mundo de los comerciantes. De esta manera, provisto de doscientos florines del patrimonio de su tío (vv. 156-162), indispensables para vivir en el exterior, parte hacia el norte a vivir aventuras cortesas de desenlaces diversos. El texto presenta, por tanto, dos salidas del joven guerrero del entorno que lo acoge: la que debe tomar para huir de sus acreedores y la que debe tomar para huir de la comodidad burguesa, pero con la bendición del último miembro vivo de su familia de sangre²², con dinero suficiente para vivir y malgastar y con el claro propósito de iniciarse en los lances de nobleza, la auténtica

nacimiento de bastardos. Así, en la *Chanson des Saisnes*, la unión de Garin le Pohier con la hija de un cuidador de vacas tiene como fruto un hijo de esta condición, Anseïs (Annette Brasseur (ed.) (1989), I, rédaction *LT*, vv. 77-79; cfr. Boutet (1992: 60-61). *Ciperis de Vigneaux* presenta un caso aún más extremo: el héroe, que es hijo bastardo de Philippe de Hongrie y está casado en unión incestuosa con su prima Orable, hereda sin problema alguno el trono de Francia y se convierte en padre de Clovis. Cfr. Collomp (2001: 70); Heintze (1987).

²¹ Aunque la presencia de este segundo carnicero en París sea narrativamente crucial para todo lo que sigue, es interesante señalar que el padre de Hugo Capeto, en la leyenda referida por Dante, también ejercía en esta ciudad su oficio de carnicero (*vid. supra*, n. 15) y, probablemente por dicho motivo, se cita en *Hugues Capet* que el señor de Beaugency estuvo en su día en la ciudad al servicio del rey (*vid. supra*).

²² La escena reproduce de una forma evidente el motivo del joven guerrero que abandona su hogar, pero aquí se hace efectiva solo bajo las condiciones establecidas por el pariente burgués, reescribiendo lo que, en la épica previa, se produce exclusivamente en el ámbito feudal. De este modo, la ciudad de París, y no Beaugency, se convierte en el verdadero punto de partida para la formación de Hugo.

gran vocación del joven, aunque la parte fundamental la ocuparán las aventuras amorosas:

«Bialz onclez, dist Huon, qui le cors avoit bel,
De vostre marcandise ne say ge point la piel,
Vos buez ne quier tuer ne mouton ny aignel.
J'ay eü en jonesse encore peu de revel,
Je suis jonez et fors et s'ay le cors isnel:
On me deveroit bien tenir a quetiveil
Se toute jour aloie croupis en ce maisiel,
Car j'ay appris mestier plus faitis et plus bel,
Je say de toutez armez armer ung demoysel
Et courir a le jousté assis sur ung moriel,
Tenir la lanche o poing et l'escu en cantiel,
J'en ay o mieulx joustant conquesté maint jouel;
Ce mestier veul servir, car je n'en say nul tel,
Je ne veul plus du vostre le montrel d'un fusel».
(vv. 126-139)

Este discurso sobre la formación del joven guerrero, diametralmente opuesto a las pruebas basadas en hazañas militares, no debe extrañarnos. Las aventuras bélicas de *enfances* características de los cantares de los siglos XII y XIII ceden paulatinamente terreno ante un nuevo concepto de la juventud guerrera basado en un proceso de aprendizaje necesario para la madurez personal²³. Los encuentros cortesés de Hugo Capeto durante sus correrías por los territorios flamenco e imperial, espacios por los que pasa antes de su definitivo retorno a París, se convierten en los acontecimientos realmente importantes, sustituyendo a los antiguos combates singulares. De hecho, los únicos que se libran en esta parte de *Hugues Capet* se conciben como lances de honor con origen en cuestiones amorosas, configuradas exclusivamente en torno al interés, el comportamiento y las decisiones del joven guerrero.

Con esta finalidad, el narrador ofrece desde el principio un retrato amable de Hugo en el que se comenta la facilidad del héroe para atraer a las mujeres jóvenes:

Mais de biauté estoit parfaitement garnis,
S'estoit de pleuseur damez et amez et cheris
Et Huëz y preudoit volentier cez delis;

²³ En efecto, la impulsividad bélica del periodo de *enfances* propia de los primeros textos épicos es sustituida generalmente por una lenta trayectoria de crecimiento personal y actividad amorosa en los textos épicos más tardíos. Cfr. Suard (1994: 245); Collomp (2001: 68). *Vid.* sin embargo Ghidoni (2018: 314-332) para la misma tendencia en textos de épocas previas. En términos generales, sobre el valor personal del héroe épico de la baja Edad Media, en especial frente a la colectividad guerrera del periodo anterior, *vid.* Malfait-Dohet (1993: 84).

Car ains ne fu a dame ly sien cors escondis,
 S'en fu de plusseur lieus decachiez et fuitis.
 (vv. 68-72)

El primer encuentro amoroso, en Hainaut, causa el primer embarazo de una serie de diez que se producirán en el curso de esta etapa²⁴. El padre de la doncella, un temible caballero que decide emboscarse con varios allegados para vengar su honor, muere en combate contra Hugo, que se ve forzado por estos hechos a refugiarse en una zona boscosa. Sus reflexiones, en las que llega incluso a citar a Ovidio (v. 228), desvelan fortuitamente la existencia de otras amantes previas repartidas por la geografía de la región y de las que, hasta ese momento, no existía noticia alguna²⁵. El héroe despliega idéntica actividad en Brabante y el narrador indica que generó una gran cantidad de hijos que irán después a verle a París (vv. 240-248), adelantando así lo esencial del papel común a todos ellos. Constantemente espiado y tras ganar una merecida fama de aventurero, visita en Nivelles a la hija de un rico vendedor de paños (vv. 250-259). Caído en una nueva emboscada urdida por este segundo padre ante la estancia de su hija, Hugues se ve obligado otra vez a huir, en esta ocasión camino de Frisia (vv. 275-259). Aquí no consta explícitamente la muerte del padre, pero sí la de los asaltantes sin nombre que buscan vengar la afrenta, de tal modo que es posible presumir que el pañero ha muerto también en el tumulto en el seno de esta masa anónima:

Ainsy qu'il y cuida entrer, je vous creant,
 Ly sallirent .XII. homes bien armé au devant;
 Huës estoit aussy armez a son conmant;
 Chil le vont a le mort esrament escriant,
 Et cant Huës lez vit, s'espee alla saquant,
 Le premier qui ly vient l'ala sy ataignant
 Que dusquez au menton l'ala tout pourfendant,
 Le secont et le tierch va a terre gissant,
 Et ly aultre l'assallent, maint cop ly vont donnant;
 Tant se deffendy Huës a l'espee trenchant
 C'onquez ne ly meffirent le montanche d'un gant

²⁴ Los numerosos bastardos engendrados por Hugo, que no se conocen entre sí, se reunirán en Senlis y alcanzarán París para unirse a su padre. Desconocedor de su existencia, Hugues acabará reconstruyendo el núcleo familiar con el reconocimiento de su linaje, decisión frecuente en la épica francesa cuando se trata de un único hijo ilegítimo (*vid.* los diferentes casos analizados en Roussel (2015: 633-640).

²⁵ «Et dist a lui meïsmes: “Ceus païs ne m'est preus / Cez gens de cy aval sont fier et orgueilleus. / Et je ne soufferioie de leur dangier .II. neus; / Partir me fault de chi pour cez gens outraigeus. / Que dira Katerine et Agniez et Riqueus / Quant d'elles ay eüs les premiers honnëurs / Et ont pour my laïssiet a prendre leur espeus? / Tant qu'il m'en souvenra, j'en vivray en dolleurs, / Oublier ne porray le jolly tamps que j'eus / A Mons et a Mabeuge, a Vins e a Retis» (vv. 215-224).

Et s'en tua lez .V. et en navra autant
 Et tous lez fit fuïr par son hardement grant.
 (vv. 260-272)

Es preciso detenerse un instante en la naturaleza de las amantes y en el contexto de estos lances amorosos. De todas las aventuras sentimentales referidas aquí de modo resumido, destacan fundamentalmente dos, las narradas con más detalle: la relativa a la hija del caballero y la que alude a la hija del pañero. Ninguna de las dos doncellas tiene nombre preciso, a diferencia de las amantes que fueron mencionadas de forma puntual y conjunta, lo que sugiere que el autor concede prioridad a la construcción narrativa de las aventuras (y al importante desenlace de las mismas) frente a la identidad específica de sus protagonistas; al revés, curiosamente, de lo que sucedía con la madre de Hugo. Con todo, el aspecto más sobresaliente de estos casos particulares es que cada doncella pertenece a una clase social, noble o burguesa, constitutivas igualmente de la estirpe del propio Hugo Capeto, como sabemos. No es un detalle superfluo puesto que, por medio de estos encuentros, el héroe comienza a forjar un linaje bastardo configurado a imagen y semejanza de su propio doble origen con el evidente fin de perpetuarlo y darle realce social²⁶, en paralelo además con la dignidad regia que Hugo alcanzará ulteriormente en las condiciones que ya conocemos.

La impresión de que ambas doncellas cubren papeles complementarios en este sentido se ve reforzada por la existencia de innegables paralelismos, como la intervención de sus respectivos padres para lavar el honor de sus hijas, configurada de modo idéntico en ambos casos, así como la suerte que corren, también idéntica: ambos mueren²⁷ en el curso de sendas emboscadas tendidas a Hugo, que se libra de sus adversarios y consigue huir finalmente de los territorios en los que estos vivían. En el fondo, los dos casos citados, prácticamente idénticos en lo relativo a sus perfiles y a los vínculos entre padres e hijas constituyen, a nuestro entender, dos ocurrencias distintas de un único motivo, a todas luces desdoblado para marcar los dos perfiles sociales requeridos para la descendencia bastarda. Por tal motivo, los personajes carecen de protagonismo específico o de relieve y los incidentes narrados no tienen consecuencias más allá de la aventura en sí²⁸.

Un caso completamente distinto es, sin embargo, el representado por las doncellas que Hugo encontrará en el territorio de Frisia. En el palacio de Utrecht el héroe entra al servicio del rey Hugues de Vauvenisse, que

²⁶ Gier (1984: 74-75). Por el contrario, otros cantares de gesta parecen entender la bastardía sobre todo como el reflejo de una situación social y familiar confusa y en crisis. *Vid.* Ott (2022: 38-39).

²⁷ Desenlace que es más bien una suposición en el caso del pañero, como hemos indicado.

²⁸ Evidentemente, con la excepción de los bastardos habidos de estas uniones.

lo acoge cordialmente; pero el joven tiene una aventura con la prima de este y el soberano, preso de cólera, ordena ejecutarlo, aunque desiste tras la intervención de la reina, su esposa, en favor de Hugo (vv. 335-370).

Este es un caso que debe ser considerado de forma particular. El personaje no es una invención del autor de *Hugues Capet*, porque ya está presente, en grado distinto y con distintas funciones, en *Parisse la duchesse*²⁹ y *Tristan de Nanteuil*³⁰ texto, este último, de donde parece haber tomado importantes datos nuestro cantar, según muestra May Plouzeau³¹. Siguiendo las tesis de esta investigadora, parece claro que el segundo de estos cantares de gesta habría proporcionado tanto el escenario de la ciudad de Utrecht, en un principio llamada Nanteuil, como la condición regia de Hugues de Vauvenisse, que en dicho cantar³² –y antes en *Parisse la duchesse*³³– es rey de Hungría. En *Hugues Capet*, no obstante, el personaje no es señor de Utrecht, como acertadamente señala Plouzeau: la ciudad es simplemente el lugar en el que encuentra cobijo. Su soberanía está vinculada a otro territorio no especificado por el texto que nos ocupa:

Par le país de Frisse fu cez quemins tenus
 Tant qu'il vint a Utrecht, ne s'est aresteüs,
 Ou pallais s'en alla qui fu enclos de murs.
 La estoit ly bon rois nouvellement venus,
 Hugon de Vauvenisse qui fu fiers et cremus.
 (vv. 299-303)

Por otra parte, la dependencia de un cantar con respecto al otro no explica en modo alguno la obligación de conservar en *Hugues Capet* el título de rey para Hugues de Vauvenisse, que podría haberse omitido sin problemas en este nuevo contexto. Su conservación, no obstante, permite una lectura política sobre la inviolabilidad de la monarquía, porque la aventura amorosa se centra excepcionalmente en la prima, y no en la hija, de este rey sin territorio³⁴. Con este cambio, Hugues puede tener un

²⁹ Plouzeau (ed.) (1986).

³⁰ Sinclair (ed.) (1971).

³¹ Plouzeau (ed.) (1986: 152-156). En este cantar de gesta el personaje tiene a su vez problemas de filiación –mucho más graves que los de Hugo Capeto– que han sido analizados en detalle por Colliot (1994).

³² Sinclair (ed.) (1971), vv. 9560-9563. El pasaje en que aparece citado este personaje como rey de Hungría se muestra como anotación desvinculada del conjunto, porque el cantar se detiene en la generación anterior a Hugues de Vauvenisse, lo que hace más interesante, por su excepcionalidad, el préstamo asimilado por *Hugues Capet*.

³³ Plouzeau (ed.) (1986), vv. 3055-3106.

³⁴ La aventura concluye con la necesaria partida de Hugues Capet fuera de la ciudad, pero el episodio se cierra realmente con un añadido bastante posterior (vv. 1818-1887) en el que se habla de la muerte de Hugo de Vauvenisse en su propia tienda durante la guerra iniciada por los nobles traidores para usurpar los derechos de la reina de Francia y su hija. Según Plouzeau (ed. 1986: 459, n. 26), incluso este detalle de la tienda podría provenir de *Tristan de Nanteuil*.

cierto vínculo sentimental con esta doncella sin mancillar la honorabilidad del soberano que, por serlo, tiene una dimensión mucho más trascendente que la de un simple padre que defiende a su hija, como sucede en los casos previos. No obstante, parece que el cambio de parentesco es meramente nominal; por lo demás, el rey muestra una enorme vehemencia fuera de lugar a la hora de defender el honor de su prima, lo que sugiere que se enmascara de modo algo defectuoso un grado de parentesco entre ambos que parece, a todas luces y con toda lógica, más estrecho:

Une dame enama dont ly fais fu sceüs,
 Coussine fu au roy, s'en fu sy yrascus
 Qu'il a fait Huon prendre et volt qu'i fut pendus.
 Jugiez fu ly vassaus qui moult fu yrascus
 Se ne fust la roïne dont telz mos fu issus
 Que ly vassaulz en fu aidiez et secourus.
 (vv. 329-334)

Sin duda, por esta misma razón la prima del monarca no da a luz a ningún bastardo como fruto de la relación con Hugo Capeto: bajo el prisma del autor del cantar no es concebible que la hija de un rey, oculta o no bajo una personalidad sustitutiva, genere descendientes ilegítimos.

Aunque el soberano busca una venganza personal que restablezca el honor de su prima / hija y castigue al culpable, la intervención de la esposa proporciona a este episodio un interesantísimo giro. Los reproches de la mujer de Hugo de Vauvenisse –carente de nombre específico y sin otra intervención en el relato más allá de esta³⁵– a su marido apuntan a ciertas aventuras galantes protagonizadas por el propio soberano en su juventud. La alusión a tales hechos, perfectamente equiparables a las irritantes imprudencias de Hugo Capeto, desbarata completamente, como es lógico, la reacción del rey³⁶. El discurso de la dama tiene, además, una parte introductoria muy importante que apunta a la plena culpabilidad de la prima, la cual, empeñada en seducir al héroe, habría sido la verdadera responsable de todo lo sucedido³⁷:

³⁵ La esposa de Hugues de Vauvenisse recibe el nombre de Sorplante en *Parisse la Duchesse* y es hija del rey Hugo de Hungría, de quien recibe Hugues de Vauvenisse el título regio (vv. 979-988 y 3055-3068). También aparece puntualmente en *Tristan de Nanteuil*, que en el v. 9570 cita al matrimonio a propósito de la historia de la ciudad de Utrecht en una digresión, como sabemos, desgajada de la narración principal.

³⁶ «Souviengne vous, bon rois, d'Ysabel de Moncler, / De Marie et des aultrez que je say bien nommer / A qui en vo jonesse vous alastez jouer; / Lors ne vosisiés mie jugement estorer / C'on feïst morir homme pour une dame amer» (vv. 366-370).

³⁷ De hecho, el narrador, que se limita a presentar el juego de seducción en vagos términos (vv. 329-333), no describe lo que verdaderamente pasó. Deja esa función a la reina, que minimiza la trascendencia del comportamiento de Hugues para centrarse en las críticas contra su propia familia.

J'osseroie bien prendre sur me teste a copper
 Que ja ly damoisiaus n'eüist ossé penser
 A si trez noble dame ne sen amour rouver
 Né fussent ly sanblant qu'elle lui vot moustrer,
 Car a mes cambourierez ay oÿ recorder
 Que souvent le faisoit en cez cambre mander.
 A lui se deduisoit de rire et de jouwer
 Et de regars rians, de bassier, d'acoller.
 (vv. 342-349)

En este mismo sentido hay que leer igualmente la última aventura de *enfances* antes de llegar a la capital, que tiene lugar en tierras del Imperio y es mucho más breve que la anterior. Obligado a abandonar el territorio de Frisia tras lo sucedido allí, Hugo Capeto alcanza Alemania y lleva a cabo una nueva hazaña: libera a una doncella, hija del conde Sauvage, secuestrada por un grupo de seis bandoleros a los que da muerte (vv. 413-432)³⁸. El héroe, que renuncia explícitamente a tener con ella una relación amorosa³⁹, la lleva junto a su padre. Éste, que buscaba afanosa y desesperadamente a su hija, agradece a Hugo su gesto y aloja al héroe en sus dominios. Al cabo de seis días, éste abandona el lugar para marcharse a Francia, no sin llevar consigo diversos objetos de valor regalados por su anfitrión.

Retengamos algunos detalles de este último episodio que, sin duda alguna, es el que ofrece la solución más pacífica en toda la serie. La primera diferencia con respecto al caso anterior de Hugo de Vauvenisse es que el héroe salva aquí a la hija de un hombre noble pero desprovisto de título regio. No tiene relación amorosa con ella y, por tanto, no genera descendencia en este territorio, al igual que había sucedido en el caso de la prima del rey ubicado en Utrecht. El comportamiento de la doncella es, además, totalmente opuesto al de la prima de Vauvenisse, abierta incitadora al sexo y, también a diferencia del episodio en el que la reina intervenía en dicha ciudad para resolver el problema amoroso, no se constata ahora la presencia de ninguna figura femenina de referencia más allá de la propia doncella. Las similitudes entre ambos episodios apuntan, por tanto, únicamente a dos aspectos: distinción social del padre (soberano o noble) y omisión de una fertilidad indeseada en

³⁸ El nombre «Sauvage» no tiene una explicación precisa en *Hugues Capet*, pero es el apelativo adjudicado al personaje de Tristan en *Tristan de Nanteuil* a causa de su larga estancia en un bosque. *Vid.* Sinclair (1983: 58 y n. 17) y también McCracken (2014). Parece evidente que los personajes de Hugues de Vauvenisse y Sauvage fueron pues adaptados desde esta fuente para construir espacios físicos e imaginarios paralelos en los que se perfilan definitivamente las cualidades personales de Hugo Capeto.

³⁹ «Puis dist: “Il vault trop mieulz que de ce je m'esanche, / Car j'ay du fet d'amour trop ouvré en m'enfance, / De coy j'ay moult souvent esté en grant ballance. / Ceste dame metray dedens sa conissance, / Puis yray vers Paris ou j'ai pris ma naissance, / J'ay ung oncle a bouchier qui a grande tenance: / S'il se pooit morir, j'en aroie l'escanche» (vv. 444-450).

las mujeres. Las divergencias, por el contrario, son tres: presencia / ausencia de la esposa consejera, consumación de la relación amorosa entre los jóvenes o renuncia a la misma y entrega de riquezas en la despedida de Hugues en Alemania, frente a su huida precipitada de Utrecht con las manos vacías.

Sin embargo, en el plano interpretativo es posible hablar de algún tipo de cohesión entre estos dos episodios. El hecho mismo de que ambos personajes masculinos (Hugues de Vauvenisse y el conde Sauvage) procedan del ciclo de Nanteuil sugiere que ambos fueron adaptados conjuntamente a *Hugues Capet* y destinados a cubrir aspectos en cierto modo vinculados⁴⁰. Sin embargo, no hablamos solo de lazos desde el punto de vista del orden episódico, porque la alta cuna de Vauvenisse y Sauvage y las crisis internas de sus respectivas familias predicen también, de algún modo, las carencias y dificultades de la familia real en París, así como el papel de Hugo Capeto en su resolución. Los indicios de esta cuestión pueden ser rastreados mediante una lectura atenta de los comportamientos y las relaciones de los miembros de ambos linajes, porque avanzan acontecimientos en el orden lógico en que se producirán con posterioridad. Así, los sucesos de Utrecht perfilan una monarquía en abierta decadencia: la inestabilidad del entorno de Hugues de Vauvenisse se debe enteramente al comportamiento inconsciente del rey, pero el equilibrio y la prudencia los aporta su mujer, y la hija / prima, por su parte, encarna la exposición al riesgo y a la extinción de la línea sucesoria por su obsesiva búsqueda del erotismo sin procreación.

Esta es una descripción extrema de una situación que, algo atemperada pero concebida en idéntico sentido, se vive en París, con el reino en abierta crisis por la muerte de Luis (circunstancia que es fuente objetiva e inequívoca de inestabilidad), Blanche fleur tratando de tejer alianzas con los diferentes estamentos (por lo tanto convirtiendo en aliado de la monarquía a cualquier súbdito de la misma y sirviendo de punto de unión entre todos ellos) y Marie convertida en objeto de la ambición —de poder, pero en el fondo también sexual— de sus pretendientes.

Por el contrario, en los dominios de Sauvage se ofrece una visión más positiva de la estructura familiar, espejo de los efectos de la intervención futura de Hugo en la capital. La liberación de la hija de este noble en poder de unos bandoleros y la muerte de estos a manos de Hugo Capeto

⁴⁰ El narrador menciona el posterior encuentro de Hugo y Sauvage en el campo de batalla y el noble comportamiento de ambos en esa ocasión (vv. 472-477; también se anuncia, versos antes, el nuevo encuentro con Vauvenisse en ese mismo campo, pero con un desenlace bien diferente (vv. 388-394; *vid. supra*, n. 34). Desde una perspectiva más amplia, nótese que tanto Hugues de Vauvenisse como Sauvage, a diferencia de las mujeres vinculadas con ellos, tienen continuidad en fases más avanzadas del cantar, en las que desarrollan la misma función: sostener a Fédri en su ataque a París, aunque el desenlace es distinto en cada caso: Sauvage ayudará a Hugo Capeto (vv. 1952-2013), mientras que Hugues de Vauvenisse muere a manos de este último (vv. 1872-1877).

tiene su paralelismo evidente en la lucha del héroe contra Fédri y Savari, ambos pretendientes a la mano de Marie, aspirantes al trono y en un momento dado, incluso captores de la reina y su hija (vv. 5260-5334)⁴¹. Por lo tanto, el episodio alemán introduce el principio de legitimidad en la defensa de personas de alta cuna –o soberanas en su territorio– víctimas de un ataque injusto. En conclusión, podría afirmarse que los episodios de Vauvenisse y de Sauvage constituyen un anticipo narrativo muy evidente de la crisis de la monarquía francesa y de su solución.

Por tal motivo, el papel de Sauvage y la ausencia de una figura materna femenina en el episodio que protagoniza aparecen como sendas dificultades que, en realidad, sólo lo son en apariencia. El hecho de que la salvación de la hija del conde dependa por entero de un recién llegado sugiere claramente la decadencia de la función protectora del padre y la necesidad de su inminente sustitución, que es exactamente lo que sucede en París tras la muerte de Luis y antes de la llegada de Hugues, fundador de la dinastía y nuevo hombre fuerte de Francia.

Por su parte, la ausencia de la madre tiene también explicación en el seno de esta misma hipótesis: más allá de las dificultades inherentes a lo narrado en *Tristan de Nanteuil*, que impiden objetivamente la integración del personaje de la esposa de Sauvage en nuestro cantar⁴², la ausencia de una figura materna en el episodio correspondiente de *Hugues Capet* no hace sino manifestar, de forma más radical aún que en el caso de la mujer de Vauvenisse, la función irrelevante de las mujeres en la gobernanza de los distintos territorios. Sin embargo, este caso supone un avance con respecto al anterior, porque en él se muestra la pertinencia de un relevo entre hombres, sin intermediarios ni acólitos, en lo relativo a la protección de las teóricas herederas de cada dominio.

En resumen, el conjunto de todos estos episodios, según pensamos, respondería a un criterio evolutivo diseñado por el autor, que lo habría organizado de la siguiente manera: las dos primeras aventuras garantizaban la creación del linaje bastardo de Hugues bajo dos condiciones sociales distintas; las dos siguientes, concebidas en función de la evolución posterior del héroe, anuncian la legitimidad de su acción posterior, que conduce a su reconocimiento político como recompensa a una misión redentora, casi de tintes providenciales, que el cantar concibe como el reflejo de un revulsivo histórico capaz de garantizar el porvenir de Francia.

⁴¹ Esta última es una acción personal de Fédri; Savari muere antes a manos de Hugo (vv. 911-936).

⁴² En *Tristan de Nanteuil* el protagonista tiene una amada, Blanchandine, que sufre una metamorfosis por concesión de Dios y se convierte en hombre, adoptando el nombre de Blanchandin. Esta circunstancia convierte la relación en problemática fuera del contexto específico de este cantar, al extremo de resultar imposible su inclusión en el rígido ordenamiento de las estructuras familiares de *Hugues Capet*. Sobre la cuestión del cambio de sexo en *Tristan de Nanteuil*, vid. Kibler (1993: 315-318).

El término de las aventuras amorosas de Hugo Capeto viene marcado por el retorno a París, ciudad de la que partió. Aquí deberemos fijar la conclusión del periodo de *enfances*. Centrándonos más en el detalle, el proceso parece culminar en particular con el retorno a la carnicería del tío de Hugo Capeto en París, exactamente el mismo escenario del que el héroe se alejó en dirección a Flandes al inicio de la serie de sus aventuras galantes. Al igual que entonces, el tío ofrece al sobrino una posición estable en la ciudad de París, incluso un gran futuro en la actividad caballeresca, pero no parece ensalzar los valores burgueses más allá de una vaga referencia a los posibles contactos con miembros de dicha clase vinculados con su familia. Ahora bien, el héroe deberá casarse para tener una mayor estima social:

Avez vous a Paris maint bourgeois excellent
 Qui sont de vo linaige, s'en vaurez mieulz gramment;
 Se vous querons aussy ung biau mariement.
 (vv. 583-585)

Una vez más, la respuesta de Hugo es un nuevo rechazo muy semejante al anterior. Como sucediera entonces, la tajante negativa del sobrino va seguida de una explicación razonada de la vida que desea llevar y, en un discurso en apariencia algo desconcertante, el héroe plantea una reivindicación incomprensible de la aventura amorosa como epicentro de su actividad futura a pesar de los fracasos vividos, caídos ahora en el olvido con el objetivo de seguir experimentando nuevas aventuras amorosas innumerables y, presumiblemente, tan inestables como las anteriores:

Riens ne doit esparnier, ains doit songneusement
 Rouver mercy par tout ou cez cuers ly aprent:
 Se ly une refuse, ly aultre s'y assent.
 En tel estat veul j'e user le mien jouvent,
 Car c'est drois paradis a homme qui s'entent.
 (vv. 603-607)

Ciertamente, una primera lectura de este pasaje, no exento de tintes misóginos, implica una contradicción frontal con lo narrado en el episodio anterior, el del recorrido por tierras septentrionales. El pensamiento y el comportamiento de Hugo presentaban entonces una clara evolución en asuntos amorosos, sobre todo en sus últimas fases y, como podía constatarse, mostraba la adquisición de una cierta madurez que se quebranta ahora de un modo completamente desconcertante.

La visible contradicción puede explicarse atendiendo a la estructura del episodio inicial de partida hacia el norte desde París, que en su contenido y estructura es, sin duda, muy semejante a éste que marca

el retorno. Ambos constituyen dos etapas complementarias que están sólidamente ancladas en los relatos de *enfance*s épicas y dotadas de una configuración muy específica. Su desarrollo, como en este caso, en condiciones muy semejantes permite concebir la posibilidad de que fueran creados de forma simultánea para delimitar estructuralmente la evolución personal del héroe con la reiteración algo torpe del mismo esquema en dos puntos distintos.

En consecuencia, la intención de prolongar las aventuras amorosas tiene únicamente valor como discurso de cierre de la etapa de juventud, previa a la incorporación de Hugo a la defensa de la monarquía. Esta misión, además de constituir la acción principal del héroe, funciona en el relato como núcleo temático central y como negación, en la etapa de madurez, de las inconscientes peripecias juveniles que, paradójicamente, anticipan bajo ciertas claves dicha etapa en la vida del futuro rey.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRASSEUR, Annette (ed.) (1989), *Chanson des Saisnes*. Genève: Droz.
- DALENS-MAREKOVIC, Delphine (ed.) (2009), *Enfances Renier. Chanson de geste du XIII^e siècle*. Paris: Honoré Champion.
- LABORDERIE, Noëlle (ed.) (1997), *Hugues Capet*. Paris: Honoré Champion.
- PLOUZEAU, May (ed.) (1986), *Paris la Duchesse, chanson de geste du XII^e siècle*. Aix-en-Provence: CUERMA.
- SINCLAIR, Keith Val (ed.) (1971), *Tristan de Nanteuil, chanson de geste inédite*. Assen: Vam Gorkum & Comp.
- AZZAM, Wagih (2001), «Guillaume couronné. La royauté dans *Le couronnement de Louis*», en Salvatore Luongo (ed.), *L'épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes. Actes du XIV^e Congrès international Rencsvals*. Napoli: Fridericiana Editrice Universitaria (Fridericiana varia), t. 1, pp. 163-171.
- BEAUNE, Colette (1985), *Naissance de la nation France*. Paris: Gallimard.
- BÉRIAC-LAINÉ, François y GIVEN-WILSON, Chris (2002), *Les prisonniers de la bataille de Poitiers*. Paris: Champion.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renata (1990), «Rewriting history in the chanson of *Hugues Capet*», *Olifant*, 15/1, pp. 34-46.
- BOSSUAT, Robert (1950), «La chanson de *Hugues Capet*», *Romania*, 71, pp. 450-481. DOI: <https://doi.org/10.3406/roma.1950.3726>.
- BOUTET, Dominique (1979), *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*. Paris: PUF.
- BOUTET, Dominique (1992), «Bâtardise et sexualité dans l'image littéraire de la royauté (XII^e-XIII^e siècles)» en Jean Dufournet (ed.), *Femmes. Mariages-lignages, XI^e-XIV^e*. *Mélanges offerts à Georges Duby*. Bruxelles: De Boeck, pp. 55-68.

- CAZELLES, Raymond (2006), *Étienne Marcel. La révolte de Paris*. Paris: Tallandier.
- COLLIOT, Régine (1994), «Hugues de Vaucenice ou la reconquête des origines», *PRIS-MA*, 9/2, pp. 161-175.
- COLLOMP, Denis (2001), «Hugues Capet: mystification ou mystique de la royauté?», *Bien dire et bien apprendre*, 17 (“La figure du roi”), t. I, pp. 63-75.
- COLLOMP, Denis (2018), «Faire du vieux avec du neuf ou l'épopée tardive, écho de l'histoire contemporaine», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 35 («La chanson de geste au XIV^e siècle»), pp. 185-203.
- CORBELLARI, Alain (2011), *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*. Paris: Klincksieck.
- DELOGU, Daisy (2003), *Royal biography and politics of the hundred years war: Theorizing the ideal sovereign*. [Tesis Doctoral]. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- GHIDONI, Andrea (2018), *L'eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste: poetica e semiologia di un genere epico medievale*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- GIER, Albert (1984), «Hugues Capet, le poème de l'harmonie sociale», en *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e congrès Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août-4 septembre 1982*. Modena: Mucchi, t. I, pp. 69-75.
- GIESEY, Ralph (2007), *Le rôle méconnu de la Loi Salique. La succession royale, XIV^e-XVI^e siècles*. Paris: Les Belles Lettres.
- GRIMALDI, Marco (2012), «Politica e storia nel canto XX del Purgatorio», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 15/1-2, pp. 9-25.
- GUIDOT, Bernard (2008), «Aélis et Raynouart dans la *Chanson des Aliscans* : un renouveau oblique de la famille de Narbonne», en *Chanson de geste et réécritures*. Orléans: Paradigme, pp. 135-148.
- GUIDOT, Bernard (2019), «Drogues: un personnage discret», en Marie-Geneviève Grossel, Jean-Pierre Martin, Ludovic Nys y François Suard (eds.), *Uns clers ait dit que chanson en ferait. Mélanges d'histoire et de littérature offerts à Jean-Charles Herbin*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, vol. II, pp. 707-718.
- HEINTZE, Michael (1987), «*Ciperis de Vigneaux*: l'origine de la famille royale dans l'épopée française», en *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste, X^e congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Strasburg, 1985*. Aix-en-Provence: Université de Provence (*Senefiance*, 21), t. II, pp. 659-667.
- HEINTZE, Michael (1990), «Les chansons de geste tardives et la réalité historique», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 21 (*XI^e congrès de la Société Rencesvals*, t. I), pp. 331-341.
- KIBLER, William W. (1993), «Les personnages féminins dans la *geste de Nanteuil*», en Philipp E. Bennett, Anne Elisabeth Conny y Graham A. Runnalls (eds.), *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth*

- International Conference of the Société Rencesvals. Edinburgh 4th to 11th August 1991*. Edinbourg: Société Rencesvals, pp. 309-318.
- LABANDE, Edmond René (1940), *Étude sur Bauduin de Sebourc*. Paris: Droz.
- LEGROS, Huguette (2013), «Le personnage de Guillaume dans le *Couronnement de Louis*: entre tradition et innovation», en Denis Hüe (ed.), *Lectures du Couronnement de Louis*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 165-178.
- LETEUX, Sylvain (2015), *L'image des bouchers (XIII^e-XX^e siècle): la recherche de l'honorabilité, entre fierté communautaire et occultation du sang*. Poitiers: Université de Poitiers.
- LEWIS, Andrew W. (1981), *Le sang royal. La famille capétienne et l'état, France, X^e-XIV^e siècle*. Paris: Gallimard.
- LOT, Ferdinand (1903), *Études sur le règne de Hugues Capet et la fin du X^e siècle*. Paris: Bouillon.
- MALFAIT-DOHET, Monique (1993), «Le héros épique du XIV^e siècle est-il l'image archaïque d'un monde qui s'efface ou le reflet d'un monde nouveau?», en Daniëlle Buschinger y Wolfgang Spiewok (eds.), *Nouveaux mondes et mondes nouveaux au Moyen Âge*. Greifswald: Reinecke verlag, pp. 73-85.
- MCCRACKEN, Peggy (2014), «The wild man and his kin in *Tristan de Nanteuil*», en Irène Fabry-Tehranchi y Anna Russakoff (eds.), *L'humain et l'animal dans la France médiévale (s. XII^e-XV^e)/Human and animal in medieval France (12th-15th c.)*. Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 23-42. DOI: https://doi.org/10.1163/9789401211079_003.
- MOMBELLO, Gianni (1995), «Une hypothèse sur l'origine d'une légende: Hugues Capet, fils d'un boucher», en Monique Ornato y Nicole Pons (eds.), *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle. Actes du Colloque international du CNRS, Paris, 16-18 mai 1992*. Turnhout: Brepols, pp. 179-90. DOI: <https://doi.org/10.1484/M.TEMA-EB.4.00438>.
- OTT, Muriel (2022), «Structures familiales, filiation, bâtardise», en Dorothea Kullmann y Anthony Fredette (eds.), *Oltre la mer saelee. Proceedings of the 21st International Congress of the Société Rencesvals*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, pp. 15-47.
- RIBEMONT, Bernard y SAVAT, Michel (1993), «De Francion à Hugues Capet», *Le Moyen Age*, 99/2, pp. 249-262.
- ROUSSEL, Claude (2015), «Identité et transgression dans les chansons d'aventures», en Marianne J. Ailes, Philipp E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby (eds.), *Epic connections / rencontres épiques. Proceedings of the Nineteenth International Conference of the Société Rencesvals, Oxford, 13-17 august 2012*. Edinburgh: University of Edinburgh, t. II, pp. 633-648.
- SINCLAIR, Keith Val (1983), *Tristan de Nanteuil: thematic infrastructure and literary creation*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783111329062>.
- SUARD, François (1990), «Hugues Capet dans la chanson de geste au XIV^e siècle», en Dominique Iogna-Prat y Jean-Charles Picard (eds.), *Religion*

- et culture autour de l'an mil: royaume capétien et Lotharingie*. Paris: Picard, pp. 215-225.
- SUARD, François (1994a), *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Age*. Orléans: Paradigme.
- SUARD, François (1994b), «L'épopée française tardive (xiv^e-xv^e siècle)», en *Chanson de geste et tradition épique en France*. Orléans: Paradigme, pp. 243-254.
- SUARD, François (2011), *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire*. Paris: Champion.
- VIENNOT, Eliane (2006), *La France, les femmes et le pouvoir. L'invention de la loi salique (v^e-xvii^e siècle)*. Paris: Perrin.
- VIGNERON, Fleur (2004), «Les bouchers, “méchantes gens”: l'image d'un métier déprécié dans la littérature médiévale», en Arlette Bouloumié (coord.), *Métiers et imaginaire dans la littérature*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 69-82.

Recibido: 25/10/2023

Acceptado: 27/06/2024



LAS MUJERES Y LA FORMACIÓN DEL JOVEN GUERRERO
EN LA PRIMERA PARTE DE *HUGUES CAPET*

RESUMEN: *Hugues Capet* es un cantar de gesta del siglo XIV que tiene en la Ley Sállica su base ideológica. De acuerdo con el espíritu de dicha ley, el autor adjudica a los personajes femeninos del cantar un papel secundario o pasivo frente a sus parientes masculinos, particularmente en la primera parte del texto: la relativa al origen del héroe y sus aventuras de juventud. Más allá del obstáculo que supone la ascendencia burguesa de la madre del futuro rey, los diferentes episodios de esta parte en los que intervienen las mujeres y sus parientes masculinos parecen anticipar, en mayor o menor medida, momentos posteriores vinculados con la exclusión femenina en la sucesión al trono francés.

PALABRAS CLAVE: Cantar de gesta. Siglo XIV. Hugo Capeto. Ley Sállica. Familia.

WOMEN AND THE TRAINING OF THE YOUNG WARRIOR
IN THE FIRST PART OF *HUGUES CAPET*

ABSTRACT: *Hugues Capet* is a 14th century epic that has its ideological basis in the Salic Law. In accordance with the spirit of said law, the author assigns the female characters of the song a secondary or passive role compared to their male relatives, particularly in the first part of the text: that relating to the origin of the hero and his youthful adventures. Beyond the obstacle posed by the bourgeois ancestry of the future king's mother, the different episodes in this part in which women and their male relatives intervene seem to anticipate, to a greater or lesser extent, later moments linked to female exclusion in the succession to the French throne.

KEYWORDS: Song of geste. 14th Century. Hugues Capet. Salic Law. Family.