

**AUCASSINET NICOLETTE Y DON QUIJOTE  
DEL A MANCHA OL AP ARODIADEL  
GÉNERO ÉPICOYCO RTÉS  
Ramón García Pradas**

*Ramón García Pradas, Universidad de Castilla-La Mancha*

*Aucassin et Nicolette* y *Don Quijote de la Mancha* son dos obras alejadas en el espacio y en el tiempo. La primera pertenece al ámbito de la Literatura Francesa y, salvo para un público medianamente formado en el medioevo literario, no es de las más conocidas. La obra fue compuesta durante el siglo XIII y se la conoce como *chante-fable*<sup>1</sup> por su doble composición: en prosa y en poesía (destinada, pues, a ser cantada y leída). El *Quijote*, por el contrario, y como de sobra es sabido por todos, es una obra que ha alcanzado un éxito inconmensurable a lo largo del tiempo desde que allá por 1605 fuera publicada la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, obra que iría seguida de una continuación no menos extensa y exquisita aparecida en 1615, entre otros muchos motivos para dar respuesta al *Quijote* de Avellaneda, obra que trataba ya de las desventuras de Don Quijote siguiendo el hilo de lo que contaba Cervantes en su primera parte. El éxito de la obra queda así atestiguado desde su aparición. Pero, sea como fuere, no nos ocupa aquí hablar del éxito de la que, sin

---

(1) No es tarea fácil definir de forma clara y concisa lo que se ha de entender por *chante-fable*. De entrada, resulta hartamente difícil decir que nos encontramos ante un género literario. Sólo hemos conservado una única obra que lo represente y, además, en un único manuscrito. Por otra parte, *Aucassin et Nicolette* ha sido a menudo vista como una novela, un cuento, un *fabliau* o, incluso, como una composición dramática (si tenemos en cuenta el recursivo empleo del monólogo y el diálogo). Así vista, la *chante-fable* que nos ocupa supone un lugar de encuentro para buena parte de los géneros literarios más célebres de la *Literatura Francesa Medieval*. Este carácter híbrido, que, sin duda alguna, acentúa aún más la originalidad de la obra, propicia también, como apunta Liborio (1970: 159), la dificultad de catalogar la *chante-fable* como género, dada la voluntad por parte del autor de beneficiarse libremente de buena parte de los géneros imperantes en el momento, sin respetar, en cambio, las reglas de ninguno de ellos. En base a ello, la *chante-fable* ha sido definida por Liborio como “un anti-género, un voluntario *pas-tiche*” (1970: 111). Stanesco, por su parte, lo define como “œuvre de pure fantaisie, qui s’organise à partir de poncifs de genres littéraires à la mode” (1998: 94) y Vance (1980: 59) concluye que está constituida en gran medida por toda una serie de *clichés* estilísticos y elementos narrativos tomados de los géneros mayores de la *literatura medieval*, considerados por Vance como poderosos iconos de *intertextualidad*.

lugar a dudas, viene siendo unánimemente considerada como la obra cumbre de las letras españolas desde que en los albores del siglo XVII viere la luz.

Casi cuatro siglos separan la obra francesa de la española. La escasez de éxito de la primera frente al renombre y admiración mundial de la segunda también es una diferencia que, a la luz de lo dicho, salta a los ojos de cualquier lector que tome contacto con ambas y ello por no hablar de las diferencias existentes en los géneros literarios en los que se encuadran. Y, sin embargo, su byace una característica común que nos ha invitado a reflexionar sobre las dos e, incluso, a ponerlas en parangón, pese a lo alejadas que puedan estar en espacio, tiempo y forma. Claramente lo hemos evidenciado con el título de este trabajo. En efecto, de sendos relatos, *Aucassin et Nicolette* y *Don Quijote de la Mancha*, emana un marcado sabor paródico especialmente punzante a la vez que cómico sobre el cantar de gesta y la novela cortés, en lo que respecta al relato francés, y la novela de caballerías, con sus tintes cortesés, en lo que se refiere a la célebre novela española. No en vano, Dufournet, en el estudio preliminar a su edición de *Aucassin et Nicolette* nos define la *chante-fable* como una parodia, especificando al respecto:

En fait, *Aucassin et Nicolette* est souvent une parodie, plus habile qu'on ne l'a dit, de la chanson de geste, sous son double aspect, archaïque, où la femme, comme dans le *Roland et Gormont et Isebart*, ne joue aucun rôle, plus moderne, quand les héros deviennent courtois et aimables, tel Guillaume qui, dans la *Prise d'Orange*, se déguise pour parvenir auprès de la belle Orable (1984 : 17).

Si la esencia de *Aucassin et Nicolette* es la de parodiar un determinado género literario, muy en boga hasta el momento, aunque cierto es que ya en el siglo XIII comenzaba a ver en Francia su declive, la esencia de *Don Quijote de la Mancha* no es muy distinta. No en vano ha sido tradicionalmente definido como la última novela de caballerías que contiene en sí misma la destrucción del género mediante el hilarante empleo de la parodia<sup>2</sup>, a través de la cual Cervantes deconstruirá las principales premisas de la *litteraturacaballeresca*. Y esta destrucción no ha de ser vista como un deseo furtivo de su autor. En efecto, sabemos a ciencia cierta que Cervantes no aborreció todos los libros de caballerías que se habían escrito hasta el momento. Una de las excepciones (y así lo hace constar Cervantes en los primeros capítulos de su obra) es el *Amadís de*

---

(2) Autores como Alborg piden, cuanto menos, cautela a la hora de hablar de parodia en el *Quijote* con respecto al género *caballeresco*, pues, desde luego, no es la esencia última de la obra y verla únicamente así sería empobrecer su lectura. Sin embargo, el mismo Alborg añade, sin embargo, que "la condición paródica del *Quijote* como base de toda su construcción caballeresca no puede negarse. Cervantes declara insistentemente su propósito de burlarse de los libros de caballerías" (Alborg, 1966: 129).

*Gaula*<sup>3</sup>. Más bien, el afán por acabar con la *novela de caballerías* bien pudo deberse a los cambios de los gustos y exigencias del público del momento, como bien apunta Márquez Villanueva cuando sobre este público del *Quijote*, que cronológicamente se ubica a principios del siglo XVII, nos dice: “Existe ahora un público de muy amplia base, interesado en la experiencia del mundo y que desea un libro de entretenimiento más complejo que las anacrónicas caballerías y los agotados y agotadores deliquios pastoriles” (1990: 590).

Un fenómeno muy similar hubo de producirse, en lo que a la cuestión de modas literarias respecta, en la Francia de la segunda mitad del siglo XIII con el *cantar de gesta*. El nacimiento y desarrollo de la *novela cortés*, por un lado, introduciendo y poniendo, incluso, en primer plano la temática amorosa o el rol de la mujer, así como el nacimiento de la *literatura cómica y burlesca*, cuyo espíritu queda perfectamente reflejado en el *fábulau*, provocó ya no sólo la evolución del *cantar*, sino también su declive frente a la nueva literatura que demanda el público, una literatura donde lo erótico iba ensombreciendo cada vez más lo épico o donde el humor paródico se convertiría en una pieza clave de la misma. Como bien apunta Dufournet, *Aucassin et Nicolette* participa de este espíritu paródico, pero ya no sólo de las viejas *canciones de gesta* donde prácticamente no existía más rastro de erotismo alguno, sino también de las nuevas *canciones* de tintes *cortesés*, donde la mujer y el amor vienen a eclipsar, en cierto modo, el quehacer épico del buen caballero:

En fait, *Aucassin et Nicolette* est souvent une parodie, plus habile qu'on ne l'a dit, de la chanson de geste, sous son double aspect, archaïque, où la femme, comme dans *Roland et Gormont et Isembart*, ne jouent aucun rôle, plus moderne, quand le héros deviennent

---

(3) El *Amadis de Gaula* es el primero de los libros que el cura y el barbero toman cuando, instalados por la sobrina de Don Quijote, se disponen a quemar cuantos libros de caballerías se encuentran en la biblioteca del instruido hidalgo y no tarda mucho en suscitarse la controversia entre ambos inquisidores de libros, ya que si el cura lo quiere quemar por ser el primer libro de caballerías y, por tanto, cuna de los libros venideros de este mismo género, el barbero pide para condescendencia, pues es el mejor libro de cuantos se han compuesto en este género: “(...) Y el primero que maese Nicolás le dio en la mano fue *Los cuatro Amadis de Gaula* y dijo al cura: -Parece cosa de misterio ésta; porque, según he podido decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España y todos los demás han tomado origen y principio de éste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego: -No señor, -dijo el barbero;- que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar” (Cervantes, 1990 I: 130). Y no será éste, además, el único libro que se salve. En efecto, el cura también rescatará de la hoguera al célebre *Tirante el Blanco*, elogiándolo como “tesoro de contento” (Cervantes, 1990 I: 134) y “mina de pasatiempos” (Cervantes, 1990 I: 134), por lo que decide regalárselo a su amigo el barbero para que pueda leerlo y disfrutarlo en la tranquilidad de su hogar. Este par de ejemplos vendría, pues, a demostrar que, en efecto, la aversión de Cervantes por la *novela de caballerías* no debió ser tanto hacia el género en sí sino hacia la pronta degradación que éste había sufrido, aspecto que, dicho sea de paso, comparte el género épico en la Francia medieval.

courtois et aimables, tel Guillaume qui, dans la *Prise d'Orange*, se déguise pour parvenir auprès de la belle Orable (*Aucassin et Nicolette*, 1984 : 17).

Se retoman y se parodian algunos de los motivos más comunes de la *canción de gesta*. Tal es el caso, por ejemplo, de las parsimoniosas descripciones que en las *gestas* se hacían para decirnos cómo el caballero procedía a tomar las armas a fin de estar presto para el combate. En *Aucassin et Nicolette* también nos encontramos con este mismo motivo, pero parodiado desde el momento en que se nos describe la actitud de un héroe que, en lugar de pensar en la afrenta que le espera y preparar la estrategia militar que le permitirá afrontarla con éxito, no hace otra cosa que pensar en su amada, la bella Nicolette, la que es única razón de su lucha. Ante este talante, la detallada preparación militar del héroe quedará ahora reducida a poca cosa, como puede fácilmente apreciarse:

Garnemens demanda ciers,  
On li a aparelliés ;  
Il vest un auberc dublier  
Et laça l'iaume en son cief,  
Çainst l'espee au poin d'or mier,  
Si monta sor son destrier  
Et prent l'escu et l'espel ;  
Regarda audex ses piés,  
Bien li sissent (es) estriers  
(*Aucassin et Nicolette*, 1984 : 66).

En el *Quijote*, paralelamente, tampoco vamos a encontrar una larga escena preparatoria que nos dé cuenta de cómo Don Quijote toma las armas. Antes bien, la escena queda, en cierto modo, parodiada y ridiculizada, ya que, si en el *género caballeresco* las armas se caracterizan por su riqueza y su cuantía, las del bueno de Don Quijote son más bien escasas y, dado que durante no poco tiempo han estado guardadas, el resplandor que suele caracterizarlas queda ahora sustituido por el más envilecedor de los enroñecimientos. Veamos, pues, la manera en que Don Quijote toma las armas. De la admiración que este tipo de descripciones solían provocar al público de la literatura caballeresca se pasará a la ridiculización más absoluta, ridiculización que, dicho sea de paso, no buscará otra cosa que no sea la risa cómplice del espectador:

Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luegros siglos habían estado puestas y olvidadas en un rincón. Limpiolas y aderezolas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; más a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada, que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. Es verdad que para probar si

era fuerte y podía estar a riesgo de golpes de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos y, por asegurarse de este peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera que él quedó satisfecho de su fortaleza, y sin querer hacer nueva experiencia de ella, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje (Cervantes, 1990 I: 101).

No es de extrañar, por consiguiente, que el precario armamento del héroe, como ocurre en *Don Quijote*, o las prisas y la falta de atención a la hora de amarse, como ocurre en *Aucassin et Nicolette*, sitúen al caballero también frente a combates en los que de la actitud aguerrida que, de forma obligada, siempre conllevaba su victoria para admiración del lector y gloria de su pueblo, se pase a una actitud torpe donde el grandiosismo muy poco tiene que ver con una lucha que resulta de lo más mediocre y ridícula, por no hablar del fracaso en que suele terminar en la obra de Cervantes. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el primer combate de Aucassin, en el que se supone que ha de defender el reino de su padre contra el enemigo. Desde luego, hemos de admitir a este respecto que ya han sido bastante clarificadoras las palabras del padre cuando exhorta al hijo a que defienda el reino, pues le ha dicho que lo importante no serán sus golpes ciertos sino el que se le vea aparecer en el campo de batalla. Ello será suficiente para que el ejército se arme de valor y luche hasta su último aliento. El padre reduce así al hijo a la mera comparsa en una escena de la que lo único que cabría esperar es la gloria del héroe, pues ello le habrá de suponer la prueba calificante que le permitirá el éxito de acciones futuras. Evidentemente, tal prueba no se cumple según exige el canon épico, lo que reducirá al pobre Aucassin a la pasividad más absoluta, como ya tendremos ocasión de comprobar.

En el caso de Don Quijote, la torpeza en el campo de batalla también parece ser una cuestión de primer orden. Su avanzada edad, su falta de adiestramiento en el manejo de las armas y, por supuesto, su locura, lo someten a continuas derrotas que el héroe intenta justificar por medio de encantamientos y hechizos contrarios a su suerte. Recordemos, por ejemplo, algunas de las escenas más cómicas, por no decir hilarantes, en las que Don Quijote muestra estar bastante lejos de lo que es un verdadero caballero: el combate contra los molinos que Don Quijote toma por gigantes o la lucha contra el rebaño de ovejas que dejan al pobre hidalgo maltrecho en el suelo son sólo dos de los múltiples ejemplos que podríamos haber traído a colación como justificación de la idea anteriormente reseñada.

Por otra parte, resulta aún más paródico, a la vez que hilarante, el hecho de que la proeza del héroe siempre venga motivada por el amor que siente hacia su dama. Como bien nos muestra la *literaturacortés* desde el

siglo XII en Francia, las hazañas que el caballero emprende ya no sólo parecen estar encaminadas a honrar a un soberano y a salvaguardar una patria. La hazaña, antes bien, está encaminada a agrandar y a ratificar el amor que el caballero-vasallo siente por su señora. Pensemos en el ámbito de la *literatura francesa* en el caso más emblemático, el de Lanzarote, que, por amor hacia Ginebra, no sólo la salva de las garras del malvado Maléagant, sino que por ella es capaz incluso de perder su honor de caballero, según nos cuenta Chrétien de Troyes en la que probablemente haya sido su novela más conocida, *Le chevalier de la charrette*. Don Quijote y Aucassin dan cuenta de ello mejor que nadie. Los dos se encomiendan a la amada poco antes de acometer la proeza. En efecto, según el ritual caballeresco, ello servía para acrecentar el valor del caballero frente al enemigo, tanto más cuanto que la victoria suponía un peldaño más en el ascenso que el caballero emprendía hasta llegar al corazón de una dama que, por lo general, solía concebirse en los textos corteses como distante y desdenosa. Sin embargo, ni la sin par Dulcinea del Toboso ni la joven y bella Nicolette han de ser grandes inspiradoras de la fortaleza del héroe. Cuando Don Quijote, por ejemplo, lucha contra los falsos gigantes no tardará ni un suspiro en ser abatido por las aspas del molino y Aucassin, por su parte, tan sólo llega a aniquilar a unos cuantos soldados, lo que le aleja sobremanera de los aguerridos caballeros con los que suele contar la *épica francesa* -pensemos en Rolando en Guillaume como emblemas del género- que con su brazo destrozado eran capaces de matar a cientos y cientos de caballeros. Bien cierto es, además, que Aucassin, cuando aparece en el campo de batalla, está además ensimismado con los dulces pensamientos de su dama, por lo que ni siquiera es capaz de ver cómo el enemigo se le precipita. Sólo la lluvia de golpes que le cae es capaz de hacerlo reaccionar. Así, pese a la idealización a la que tan acostumbrado estaba el público medieval con respecto al amor y a la mujer como motor y garantía de éxito en la pugna y victoria del héroe, Aucassin o Don Quijote ridiculizan el *diché* al que la literatura medieval nos tenía acostumbrados. Veamos, pues, cómo se ilustra esta deconstrucción del caballero enamorado en sendos relatos:

Y en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socomiese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el riñón, a remedió a todo galope de Rocinante y embistió con el primer molino que estaba delante; y dándole una lanza en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras de sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo. Acudió Sancho Panza a socorrerle, a todo el correr de su asno, y cuando llegó halló que no se podía menear: tal fue el golpe que dio con él Rocinante (Cervantes, 1990 I: 146).

De s'amie li sovient,  
S'esperma li destrier,  
Il li cort molt volentiers ;  
Tot droit a le porte enl vient  
A la bataille.

Aucassins fu armés sor son cheval, si con vos avés oï et entendu. Dix ! con li sist li escus au col et li hiaumes u cief et li renge de s'espee sor le senestre hance ! Et li vallés fu grans et fors et biax et gens et bien fomis, et li cevaus sor quoi il sist rades et corans, et li vallés l'ot bien adrecié par mi la porte (...)

El li cevax qui ot senti les esperons l'en porta par mi le presse, se se lance tres entre mi ses anemis. Et il getent les mains de toutes pars, si le prendent, si le dessaisient de l'escu et de la lance, si l'en mannent tot estrousement pris, et aloient ja porparlant de quel mort il fe roient morir (1984 : 68).

Hablando del amor, la actitud de nuestros héroes y la caracterización de las mujeres de las que se han enamorado también nos permiten hablar de parodia, especialmente en lo que concierne al *género cortés*. En el caso del *Quijote*, se deconstruirá el ideal de belleza cortés femenino y en *Aucassin et Nicolette*, los roles que amante y amada tienen dentro y fuera de la relación amorosa.

Como de sobra es sabido, Don Quijote vive enamorado de una mujer a la que ha idealizado, producto una vez más de sus lecturas caballerescas. La llama "la sin par Dulcinea del Toboso" y nos la presenta como una mujer adinerada, de alto linaje, de buenos modales y elevada educación y, por supuesto, de una belleza delicada y exquisita. Dulcinea del Toboso acumula en su persona, pues, aquellos rasgos que son característicos y esenciales de la mujer cortés, abanderado siempre de belleza, linaje y educación. De hecho, no son pocos los textos que así nos la describen, destilando una idealización artificial que Cervantes sabe parodiar con hábil maestría mediante la contraposición que lleva a cabo entre la realidad y la imaginación, entre la Dulcinea con la que Don Quijote sueña y de la que en su locura vive enamorado y la verdadera Aldonza Lorenzo, fregat riz del Toboso, de maneras un tanto rudas, según nos la describe Sancho Panza, y de modales y apariencia un tanto masculinos. Como podemos, pues, constatar, la deconstrucción que en el plano de lo real se produce del perfil de mujer cortés al que tan acostumbrados nos tenía la literatura es absoluta y, sin embargo, la perturbada mente de Don Quijote, mente puramente libre s c a, nos presenta una de las imágenes más fieles de la mujer cortés en la concepción de una Dulcinea cuya presencia en el relato obedece al deseo de Cervantes por suscitar la risa del lector:

(...) Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna la iguala,

y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falta nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina (Cervantes, 1990 I: 312).

CARTA DE DON QUIJOTE A DULCINEA DEL TOBOSO  
Soberana y alta señora :

El fe rido de punta de ausencia y el llegado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu femosurame desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus deseos son en mi afinamiento, m aguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuíta, que, además de ser fuerte, es muy dura de ra. Mi buen escudero Sanch o te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía! del modo que por tu causa quedo. Si gustares de acorremme, tuyo soy, y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo (...) (Cervantes, 1990 I: 314).

De las citas anteriormente traídas a colación dos de los tópicos cortesés más comunes han quedado por completo ridiculizados, el de la belleza femenina y el del caballero que supedita su amor a los designios de una dama distante y desdeñosa.

En lo que se refiere a la belleza cortés, Cervantes sabe mofarse y parodiar con hábil maestría las hipérboles que de costumbre se solían emplear para hacer de la amada un distante objeto de admiración único e irrepetible. Así, la Dulcinea de Don Quijote aventaja incluso a mujeres como las mismas Lucrecia o Elena, dos de los arquetipos de belleza clásica más emblemáticos. Dulcinea del Toboso es única, sin par, la “ mujer que en ser hermosa ninguna la iguala”, pero en realidad Aldonza Lorenzo es un polo diametralmente opuesto al producto fantasioso de Don Quijote, y de un modo harto caricaturesco Cervantes así se ha encargado de hacérselo saber al lector en más de una ocasión.

Por otra parte, el dolor y el desdén que provoca el *amor cortés* también quedan ridiculizados. Don Quijote se refiere a su amada Dulcinea como bella e ingrata y reproduce todos los clichés del doloroso martirio que la dama suele provocar en el maltrecho corazón del enamorado. Sin embargo, la buena de Aldonza Lorenzo, que ni siquiera es conocedor de los amores del ingenioso hidalgo, en absoluto representa, ni puede representar, la imagen ideal de la mujer cortés y si alguna vez se pone en parangón con ella sólo puede ser producto de una imagen perturbada por la locura.

*Aucassin et Nicolette*, por su parte, también es una parodia fresca y graciosa del género cortés, aspecto que podemos apreciar en la inversión de roles de género con la que van a ser concebidos los protagonis-



tas. Desde luego, no podemos negar que con el auge de la *cortesía*<sup>4</sup> se tienda a privilegiar “la exaltación de lo femenino, de la mujer, o, mejor dicho, de la dama, que pasa a un primer plano, que es objeto de múltiples homenajes y atenciones -sentimentales y literarias- de enorme resonancia histórica” (García Gual, 1997: 14). La mujer comienza a estar libre de ataduras y precisamente ésta va a ser, para Ruiz Doménech, “el viraje más decisivo de la cultura cortes” (1989: 104-105).

La mujer adquiere así en la *novela cortes* un mayor protagonismo y también una mayor libertad, pero en la *chante-fable* que aquí nos ocupa, esta libertad y este mayor protagonismo va a quedar parodiados de una forma un tanto cómica, pues llega a eclipsar al protagonista masculino hasta el punto de convertirlo en un jovencito pusilánime abocado en todo momento a la pasividad. Lejos queda, pues, el aguerrido caballero enamorado que por el fuerte sentimiento que le une a su dama es capaz de acometer la mayor de las proezas, como el bueno de Don Quijote se esfuerza en hacernos ver.

Como ya hemos señalado, existe una explicación para justificar esta atípica pasividad del héroe, la inversión en el rol de identidades genéricas. No en vano somos testigos de cómo la actitud de Aucassin queda feminizada desde el momento en que nos lo encontramos encerrado en una torre llorando y aceptando, sin cuestionamiento alguno, la voluntad del padre de que no se reúna con su amada, la sarracena Nicolette. Por otra parte, la joven amada, en un principio indefensa y sola en un reino que le es hostil, acomete todo tipo de hazañas y transgresiones para reunirse con su amado. Se escapa, por ejemplo, de la prisión donde estaba encerrada, atraviesa el bosque de noche sin importarle los peligros que ello le pueda suponer y alcanza el castillo en el que Aucassin se encuentra prisionero para confesarle su amor, aún sabiendo que ello le pueda costar la vida si el padre del joven la descubre. Así vista, Nicolette ha suplantado el rol del personaje masculino, convirtiéndose, para asombro del lector del momento, en la verdadera heroína del relato:

C'est toujours Nicolette qui prend l'initiative, suivie comme de son ombre, par Aucassin. Nicolette est la femme qui appelle, dirige et domine le mâle : son écho ... Il n'y a que Nicolette qui soit réellement active : elle cherche les moyens de salut, affronte les dangers les plus terribles. À peine mise

---

(4) Aunque ya hemos hecho mención en alguna ocasión de tal término, pensamos que no está de más definirlo, habida cuenta especialmente de la pluralidad de definiciones que en torno a la *cortesía* se han ofrecido. Nosotros adoptaremos la definición de Berthelot por su claridad y por la doble óptica desde la que concibe tal movimiento: “En fait l'idéologie courtoise se présente comme une structure à deux niveaux. D'une part, sur le plan général, elle correspond à une attitude d'ensemble vis-à-vis de la société, un certain nombre de comportements qui régissent les relations interpersonnelles dans le cadre restreint de l'aristocratie chevaleresque issue de la féodalité, ou des cercles bourgeois qui imitent cette aristocratie. D'autre part, à un niveau plus élevé, elle détermine le traitement réservé au sentiment amoureux tel qu'il est prescrit et encadré par un ensemble de règles passablement contraignantes” (1998: 16-17).

dans sa haute prison, elle est décidée à ne pas rester. Aucassin n'est pas actif ; ses faits et gestes ne sont que l'imitation de ce qui arrive à Nicolette (Rooger, 1954 : 50).

Frank (1954: 239) también insiste en este carácter más activo de Nicolette y, comparándola con las heroínas femeninas que aparecen en las novelas, afirma que Nicolette es mucho más activa al no aparecer hierática en su pedestal mientras espera que sea el hombre quien resuelva el conflicto<sup>5</sup>.

La pasividad y el sentimentalismo con el que es concebido Aucassin lo aleja sobremanera de la concepción que a menudo se suele tener del héroe épico. En efecto, héroes como Roland no muestran explícitamente su dolor, especialmente cuando éste se debe a una cuestión de amores. Ciertamente es, en cambio, que en la *literatura cortés* el hombre suele expresar más libremente su dolor, pues además éste es uno de los peldaños que le permitirá llegar al corazón de la dama. La parodia de dicho estado del que en no pocas ocasiones es víctima el héroe cortés la encontramos precisamente en Aucassin, quien, víctima del dolor por haber perdido a Nicolette, no hace otra cosa que llorar su ausencia. Podría pensarse así que Aucassin no tiene nada de héroe o, incluso, que se trata más bien de un anti-héroe (Pauphilet, 1950: 246), pero ello no es del todo cierto. Tatterson (1984: 262) lo define, antes bien, como un héroe ocasional, aspecto que se constata en alguna que otra escena, que dicho sea de paso, también servirá como parodia del *cantar de gesta*. Tal es el caso en que el padre de Aucassin le pide que defienda el reino, argumentando, para convencer a su hijo, que sólo con que salga al campo de batalla, los demás soldados se animarán para luchar valerosamente. En el género épico, por el contrario, el héroe es siempre el que más guerreros aniquila. Nunca puede ser una simple comparsa en el campo de batalla, pero, por muy ciertos que sus golpes sean, tampoco puede acabar con el enemigo masacrándolo por centenares. No resulta, en modo alguno, verosímil. El autor de *Aucassin et Nicolette* da, pues, un toque cómico, un guiño de humor, llevado a cabo con no poco realismo, al decirnos que Aucassin mata a diez caballeros y logra herir a siete.

También sabemos mostrar a Aucassin su heroicidad cuando en el reino de Torloresa enfrenta con su rey, llegando a golpearlo, porque consiente que las mujeres de su reino marchen a la guerra mientras él finge los típicos dolores de haber dado a luz. Aucassin lo golpea porque no puede comprender semejante cobardía y, sin embargo, el episodio de Torloresa no es, paradójicamente, sino un reflejo de lo que a él mismo le sucede.

---

(5) Menocal también comparte esta misma idea, afirmando a tal respecto: "Thus, a Nicolette who was generically to be the passive female love object is revealed—reveals herself, really,—to be the active authoritative figure: and thus marks a contrast with Aucassin" (1989: 505).

Don Quijote, por su parte, también podría ser visto como un anti-héroe y, sin embargo, como hemos dicho en el caso de Aucassin, en ocasiones también puede comportarse como un héroe. Podríamos, por ejemplo, hacer mención de la escena en la que Don Quijote libera a los desdichados galeotes.

La parodia con respecto al género épico va aún más lejos. Tanto *Don Quijote de la Mancha* como *Aucassin et Nicolette* deconstruyen uno de los motivos más importantes de este género, el momento en que el caballero ha de ser equipado para estar presto al combate (Rychner, 1999: 128). Mientras que en el *cantar de gesta* tal motivo solía estar ampliamente desarrollado, describiéndose con lujo de detalles el arsenal de armas del caballero, sin que se hable de otra cosa para no restar importancia al ceremonial, en *Aucassin et Nicolette* este motivo se presenta insertado en una escena llena de alusiones amorosas, por lo que la preparación del caballero y la toma de armas se reduce a lo mismo. Se elimina el ceremonial del detalle tan típico del género épico para recurrir a una descripción de lo más pobre y estereotipada:

Aucassins ot du baisier  
Qu'il ara au repainier:  
Por cent mile mars d'or mier  
Ne le fesist on se lié.  
Garnemens demanda ciers,  
On lia aparelliés;  
Il vest un auberc dubier  
El laça l'iaume en son cief,  
Çainst l'espee au poin d'or mier,  
Si monta sor son destrier  
Et pret l'escu et l'espier;  
Regarda andex ses piés,  
Bien li sissent (es) estriers:  
A mervelle se tint ciers.  
De s'amie li sovient,  
S'esperma li destrier,  
Il li cort molt volentiers;  
Tot droit a le porte enl vient  
A la bataille  
(*Aucassin et Nicolette*, 1984: 66).

En *Don Quijote de la Mancha*, como ya hemos tenido ocasión de recordar, sus armas, lejos de relucir, están envejecidas, tienen mohos e, incluso, han tenido que ser reparadas por nuestro pobre caballero. Desde luego, este precario estado no pensamos que sea, en modo alguno, fortuito. A nuestro entender, bien podría dejar constancia de lo desfasada que empezaba a estar ya en España la actividad de la caballería andante. De ahí que las armas estuvieran guardadas y enmohecidas. A ello hemos de añadir el eminente efecto cómico que tales armas debían provocar en el

lector viendo cómo Don Quijote las lleva, incluso, con orgullo. Unidas, pues, a su maltrecha y debilitada apariencia, nos hace comprender por qué Don Quijote, haciendo uso de su sabiduría caballeresca, pasa a tomar el nombre de “Caballero de la Triste Figura”, parodia de los nombres que a los caballeros les gustaba ponerse para ser recordados por sus gloriosas proezas en los tiempos venideros y trascender así el olvido de los pretéritos.

Sin embargo, pese al escaso valor de sus armas y al flaco favor que le pueden hacer en caso de afrenta, Don Quijote permanecerá toda una noche velándolas antes de ser nombrado caballero, escena que parodia igualmente el ceremonial de investidura. En efecto, si antaño la investidura se llevaba a cabo con todo lujo de solemnidad en algún castillo y se hacía de manos de un rey o de un señor de alto linaje, el bueno de Don Quijote será nombrado caballero en una triste venta de paso por su ventero, hombre cuya única intención es la de burlarse de su pobre y desatinado huésped. En este contexto y con unas armas viejas y rotas, que han perdido el resplandor de antaño, resulta hartamente cómico encontrar a nuestro hidalgo velando sus armas y golpeando a cuantos no muestran a éstas el respeto que, en teoría y según preconizaba la orden caballeresca, les era debido:

(...) Díjole también que en aquel su castillo no había capilla alguna donde poder velar las armas, porque estaba derribada para hacerla de nuevo; pero que en caso de necesidad él sabía que se podían velar dondequiera, y que aquella noche las podría velar en un patio del castillo; que a la mañana, siendo Dios servido se harían las debidas ceremonias, de manera que él quedase armado caballero, que no pudiese ser más en el mundo. (...) Antojósele en esto a uno de los arrieros que estaban en la venta ir a dar agua a su recua, y fue menester quitar las armas de Don Quijote, que estaban sobre la pila; el cual, viéndole llegar, en voz alta, le dijo: -¡Oh, tú, quienquiera que seas, atrevido caballero, que llegas a tocar las armas del más valeroso andante que jamás se ciñó espada! ¡Mira lo que haces y no las toques, si no quieres dejar la vida en pago de tu atrevimiento! (...) (Cervantes, 1990 I: 112-113).

Aunque el celo de Don Quijote por lo que simboliza la caballería y el deber que ésta implica en aquel que la profesa contrasta con la dejadez más absoluta que hacia esta institución presenta Aucassin, de los dos héroes podemos comprobar que emana una visión distorsionada y burlesca de los valores épicos.

---

(6) En esta escena de parodia se ha querido también ver la contraposición de dos mundos, el que Don Quijote anhela e imagina y el mundo real que lo envuelve, el mundo cotidiano de la taberna: “En esta parodia de la ceremonia, vemos frente a frente los dos mundos: el imaginario de Don Quijote, que responde al de los libros de caballerías que había leído, y el real (aunque también sea novelesco)” (Alvar et alii, 1998: 316).

Esta misma idea de distorsión y burla la hemos encontrado en lo referente al *género cortés*. La parodia cobra cuerpo en la obra francesa en multitud de detalles, abriendo todo un haz de relaciones intertextuales que hacen de esta pequeña *chante-fable* una obra mucho más compleja de lo que en un principio pudiera pensarse. Por ejemplo, una de las obras más parodiadas va a ser la de Chrétien de Troyes, aunque, ni mucho menos, será la única. De hecho, no en vano se ha apuntado que la originalidad de *Aucassin et Nicolette* no está tanto en recuperar otros géneros, sino en forzar algunos de sus rasgos más significativos mediante el recurso de la parodia, originalidad que, dicho sea de paso, bien podemos hacer extensiva a *Don Quijote de la Mancha*. Veamos, pues, lo que Micha apunta sobre la obra francesa a este respecto:

Jouer des motifs de romans, tantôt pour ironiser à leur égard, tantôt pour surenchérir, tel est le divertissement auquel se livre notre conteur. À une époque où beaucoup de romanciers avaient déjà rabaissé les motifs de leurs prédécesseurs, un pastiche pur et simple risquait de passer inaperçu ; il fallait forcer les traits et laisser une entière liberté d'allure au récit, dont il est arbitraire d'exiger qu'il suive une cadence uniforme (1959 : 285-286).

Con respecto al *Lancelot* de Chrétien de Troyes, si en esta obra encontráramos la figura de un héroe que se somete a toda clase de pruebas para encontrar a la amada, esta actitud del héroe queda totalmente invertida, ya que es siempre la heroína femenina quien busca a Aucassin y libra toda clase de aventuras para unirse a él. La actitud de Nicolette es la que refleja fielmente los esfuerzos de Lancelot por unirse a Ginebra, prisionera en el reino de Badegamu por culpa de Maleagant, del mismo modo que Aucassin está prisionero en su propio reino por culpa de su padre. Sin embargo, la relación de intertextualidad y parodia con respecto a la novela de Chrétien de Troyes se perfila tal vez con mayor claridad con la escena en la que Lancelot, absorto en el dulce pensamiento de su amada, no se da cuenta de cómo otro caballero lo deja desarmado y a su merced. Si recordamos, Aucassin, al punto de enfrentar a los enemigos de su padre, se distrae pensando en Nicolette, de tal suerte que el enemigo lo inviste con toda clase de golpes. Como podemos ver, aunque el motivo del héroe distraído por el recuerdo de la dama es el mismo, en *Aucassin et Nicolette* se exagera hasta el punto de llevarlo al límite de lo paródico y lo cómico.

Según Spraycard (1985: 111), no es sólo con *Lancelot* donde podemos hablar de analogías si nos referimos a la obra de Chrétien de Troyes. También podríamos poner en parangón *Aucassin et Nicolette* con el *Conte du Graal*. En efecto, al igual que le ocurre al héroe de esta novela, Nicolette, la verdadera heroína del relato que aquí nos ocupa, sólo llega a descubrir realmente quién es al final, tras haber sorteado una infinidad de aventuras.

Asimismo, el cliché del amor contrariado y la identidad extranjera de la protagonista también son motivos que *Aucassin et Nicolette* hereda y parodia de la *novela cortés*. Por ejemplo, mujeres como Enide, Fénice o Iseo habían sido vistas en términos de alteridad en el reino del amado por su nacionalidad extranjera. Del mismo modo, el tema del amor prohibido se había puesto de moda en la segunda mitad del siglo XII. Obras como *Tristan et Yseut*, *Cligès* o *Le chevalier de la charrette* dan buena prueba de ello, pero donde se refleja con más claridad es en *Floire et Blanchefleur*. Las similitudes son tales que, incluso, se ha llegado a apuntar que ambos textos podrían provenir de una misma fuente de origen bizantino (Bossuat et alii, 1964: 112). Las concomitancias, desde luego, son muchas. En sendos relatos se nos cuenta cómo una pareja de jóvenes enamorados son separados, pasando toda clase de avatares a lo largo del relato, hasta que al final del mismo logran reunirse, no sin haber sorteado antes un gran número de combates e incidentes.

Finalmente, el tema del encuentro clandestino de los amantes, y la forma de abordarlo, no es tampoco una cuestión original en *Aucassin et Nicolette*. En efecto, el encuentro clandestino entre amado y amada era ya típico de las *albas*<sup>7</sup>. Ante la prohibición de que los amantes se pudieran ver a solas, siempre solían aprovechar la oscuridad de la noche para encontrarse furtivamente sin ser descubiertos. A menudo, solían contar con la ayuda de un tercero, un vigilante que los solía avisar con la llegada del alba para que no fueran sorprendidos. En *Aucassin et Nicolette* encontramos la reproducción perfecta de este esquema cuando la muchacha acude a ver al joven de noche. Los jóvenes hablan de su amor por la rendija del muro de la torre, pero Nicolette es descubierta por los arqueros del rey. Uno de los vigilantes, que se ha percatado de ello, compone y canta una canción, muy parecida al *alba*, con la que logra poner sobre aviso a la muchacha:

«Mescineté o le cuer franc,  
 cors as gent et avenant,  
 vairs les ex, cieri niant.  
 Bien, le voi a ton sanblant :  
 Parlés as a ton amant  
 Qui por toi se va morant.  
 Jel te di et tu l'entens :  
 Garde toi des souduians  
 Ki par ci te vont querant,  
 Sous les capes les uns brans ;

(7) Para Gros y Frago n n ar podríamos definir este tipo de poemas diciendo: "L'aube est un poème d'amour illustrant le drame de la séparation : l'approche du jour avertit les amants qu'ils doivent se quitter après une nuit d'union plus ou moins clandestine. À l'origine, l'aube était probablement une catégorie de la chanson de femme célébrant (dans un monologue) l'amour goûté durant la nuit dans la nature ou le verger (...) et déplorant, aux premiers chants des oiseaux (surtout l'alouette) l'imminence de la séparation" (1995: 27-28).

Forment te vont mançant,  
Tost te feront messant,  
S'or ne t'i gardes »  
(*Aucassin et Nicolette*, 1984 : 88).

Del mismo modo, Cervantes también sabe enriquecer con hábil maestría su obra con motivos tomados de otros géneros literarios a fin de ironizar sobre ellos o simplemente con objeto de enriquecer su novela. Ya hemos visto cómo evoca e ironiza las *novelas de caballerías*. Muchas de ellas incluso aparecen explícitamente nombradas en los primeros capítulos del *Quijote*, concretamente en la escena en la que el cura y el barbero están quemando los libros que componen la biblioteca del hidalgo. Hemos de tener en cuenta, como nos dice Allen, que “las novelas más leídas en el siglo XVI eran las novelas de caballerías” (1990: 13), novelas que habían sido condenadas por los moralistas del momento por ser tachadas de falsas y lascivas (Allen, 1990: 13). Cervantes las parodia con el único objetivo de dinamitar el género mostrándonos que el producto de las mismas ha sido un héroe loco, caricatura perfecta de lo que han sido los protagonistas de este género.

No podemos decir, sin embargo, que la actitud del autor sea la misma con otros géneros literarios. Concretamente, nos referimos a la novela pastoril, género poético e idealizante que se desarrolló en España tras la publicación en 1559 de la *Diana*, de Jorge Montemayor, libro que precisamente se salvará de ser condenado en la hoguera por el cura y el barbero:

(...)  
- Así será -respondió el barbero- ; pero, ¿qué haremos destos pequeños libros que quedan?  
- Estos -dijo el cura- no deben de ser de caballerías, sino de poesía.  
Y abriendo uno, vio que era la *Diana*, de Jorge Montemayor, y dijo, leyendo que todos los demás eran del mismo género:  
- Estos no merecen ser quemados, como los demás, porque no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho; que son libros de entendimiento, sin perjuicio de tercero”  
(Cervantes, 1990 I: 135).

Hemos de reconocer que la novela pastoril sí fue, en cambio, del gusto de Cervantes. Situadas en un ambiente bucólico y propicias a recrearse en casos de amor que alimentaban largos y zonamientos neoplatónicos y líricos (Allen, 1990: 13), las novelas pastoriles se centrarán en el análisis constante, en la penetración psicológica de sus personajes. No en vano, Cervantes escribiría *La Galatea*, novela precisamente de corte pastoril, pero, dentro del propio *Quijote*, Cervantes inserta auténticas historias pastoriles como es el cuento de la pastora Marcela o de la hermosa Dorotea y el bello Cardenio.

Nada de burla o escarnio para con estas historias de amor y, sin embargo, y como hemos tenido ocasión de comprobar, la antigua concepción cortés del amor, así como el retrato de los amantes cortesés, sí que resultarán cuestiones harto burladas y parodiadas en el *Quijote*. Cervantes parodia el ideal de belleza cortés y la artificiosa delicadeza femenina, mostrándonos una caricatura de todo ello en la figura de Aldonza Lorenzo. Igualmente, parodia mediante el empleo de la caricatura el retrato del caballero enamorado. La juventud queda sustituida ahora por la decrepitud de la vejez, la belleza por la fealdad, la riqueza por la ruina y la fuerza por la debilidad. Y aún así, Don Quijote ama siguiendo los cánones cortesés: desde la distancia, con el mayor y más puro de los amores y sufriendo por el desdén de una dama a la que dedica todas sus proezas.

A modo de conclusión, aunque nos encontramos ante obras muy distintas, separadas en el espacio y en el tiempo, así como por el grado de repercusión y celebridad que han tenido, ambas guardan un mismo denominador común, la parodia de una serie de valores que en el momento en que *Aucassin et Nicolette* aparece en Francia o *Don Quijote de la Mancha* lo hace en España parecen quedar desfasados. Por un lado, ambas suponen una parodia del héroe épico, aunque la forma de llevar a cabo dicha parodia es bien distinta. Como ya hemos constatado, la parodia en *Aucassin et Nicolette* se manifiesta básicamente mediante la inversión en el rol de géneros. El héroe se sume así en la más absoluta de las pasividades reflejando una actitud que resultaba más bien típica de la dama cortés. Don Quijote, por el contrario, se caracteriza por un excesivo celo en acometer el deber que como caballero tiene adquirido. Por ello, aprovechará la más mínima oportunidad para demostrar su condición y honrarla con unas proezas que terminan por convertirse en las más disparatadas y graciosas de las derrotas para el ingenioso hidalgo. Así, si la heroicidad es parodiada en *Aucassin et Nicolette* mediante la pasividad del héroe, *Don Quijote de la Mancha* se convertirá, inversamente, pero no por ello de forma menos cómica, en parodia de la heroicidad con el exceso de actividad de un héroe que buscará la grandiosidad épica en la más banal y cotidiana de las nimiedades.

Otro criterio que nos permite poner en parangón a *Aucassin et Nicolette* y *Don Quijote de la Mancha* será, como ya adelantábamos en el título de este trabajo, la parodia de la temática amorosa cortés. Aucassin parodia al amante cortés por la actitud tan pasiva que toma. Ello propicia en la obra una inversión de roles de género que resultará hábil y graciosa para el lector del momento. En efecto, si en un principio es la dama quien ha de esperar que el héroe sortee y resuelva todos los conflictos que su amor conoce para poder estar juntos, en el relato francés es la dama quien se convierte en verdadera heroína del relato, sumiendo así al héroe en una feminidad que en absoluto era propia del caballero cortés. Don Quijote adolece de todo lo contrario. Aprovecha



la más mínima ocasión para demostrar con sus hazañas cuan grande es el amor que siente por la sin par Dulcinea del Toboso y desde luego que debe de no tener par la que en realidad es Aldonza Lorenzo, una pobre fregat riz nada agraciada en cuanto al físico se refiere, de bajo linaje y unos modales que nada tienen que ver con la delicadeza cortés con la que Don Quijote nos la ha dibujado con las pinceladas de su locura. El *Quijote* se conv i e r t e a s í en parodia del célebre tópico de belleza cortés tan explotado en las producciones literarias de corte amoroso del medio-vo.

Por dife rentes que en un principio pudieran parecernos, *Aucassin et Nicolette* y *Don Quijote de la Mancha* son dos obras unidas por un mismo criterio, la parodia contra otros géneros literarios que con el auge de los nuevos gustos del público han empezado ya a quedar desfasados. Tales géneros, como hemos intentado dar pr u e b a en este estudio, no son otros que el *épico* y *caballeresco* y el *cortés*, emblemas de las producciones medievales francesas y también españolas. Indudablemente, ello ha convertido a nuestras obras en un rico legado de intertextualidad que no ha dejado de suscitar -y con toda seg u ridad seguirá suscitando- estudios de lo más variado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, J-L. (1966): "El *Quijote*", en ALBORG, J-L.: *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, pp. 127-190.
- ALVAR, C. et alii (1998): *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editoriaal.
- BERTHELOT, A. (1998): *Le roman courtois. Une Introduction*. París: Nathan / Université.
- BOSSUAT, R. et alii (1964): *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*. París: Fayard.
- CERVANTES, M. d. (1990): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra Vols. I y II. Edición y notas de J. J. ALLEN.
- DUFOURNET, J. (1984): *Aucassin et Nicolette*. París: GF Flammarion.
- FRAGONARD, M. M. y G. GROS (1995): *Les formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*. París: Nathan / Université.
- FRANK, G. (1954): *The Medieval French Drama*. Oxford: Clarendon Press.
- GARCÍA GUAL, C. (1997): *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*. Madrid: Akal.
- LIBORIO, M. A. (1970): "Aucassin et Nicolette: i limiti di una parodia". En *Cultura Neolatina*, 30, pp. 156-171.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1990): "Cervantes". En AA.VV.: *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Cátedra, pp. 579-305.
- MENOCAL, R. M. (1989): "Signs of the times: self, other and history in *Aucassin et Nicolette*", en *The Romanic Review*, 80, pp. 497-511.
- MICHA, A. (1959): "En relisant *Aucassin et Nicolette*", en *Le Moyen Âge*, 65, pp. 279-292.
- PAUPHILET, A. (1950): *Le legs du Moyen Âge: études de la littérature médiévale*. Melun: Librairie d'Aréences.
- ROOGER, K. (1954): "Étude descriptive de la chantefable *Aucassin et Nicolette*", en *Zeitschrift für romanische Philologie*, 70, pp. 1-57.

- RUIZ DOMÉNECH, J. E. (1989): *La mujer que mira. Crónicas de la cultura cortés*. Barcelona: Quaderns Crema.
- SPRAYCARD, J. (1985): "Genre and convention in *Aucassin et Nicolette*", en *The Romanic Review*, 76, pp. 94-115.
- STANESCO, M. (1998): *Lire le Moyen Âge*. París: Dunod.
- TATTERSALL, J. (1984): "Shifting perspectives and the illusion of reality in *Aucassin et Nicolette*", en *French Studies*, XXXVIII, n° 3, pp. 257-267.
- VANCE, E. (1980): "*Aucassin et Nicolette* as a medieval comedy of signification and exchange", en *The Nature of Medieval Narrative*, Lexington, pp. 57-75.