

A medieval manuscript illumination depicting a woman with long blonde hair, wearing a white headscarf and a green dress under a brown cloak. She is seated at a wooden desk, writing with a quill pen on an open book. The background is a textured, stone-like wall. In the top right corner, there is a small white square containing the letters 'CS' in black.

CS

## **Modos de leer la escritura medieval**

Docencia e Investigación en torno a las literaturas europeas de la Edad Media

Lidia Amor (compiladora)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

## **Modos de leer la escritura medieval**

Docencia e Investigación en torno a las literaturas europeas  
de la Edad Media

---



## **Modos de leer la escritura medieval**

Docencia e Investigación en torno a las  
literaturas europeas de la Edad Media

Lidia Amor (compiladora)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

**Decano**  
Hugo Trinchero

**Vicedecana**  
Leonor Acuña

**Secretaria Académica**  
Graciela Morgade

**Secretaría de Supervisión Administrativa**  
Marcela Lamelza

**Secretario de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil**  
Alejandro Valitutti

**Secretario General**  
Jorge Gugliotta

**Secretario de Investigación**  
Claudio Guevara

**Secretario de Posgrado**  
Pablo Ciccolella

**Subsecretaria de Bibliotecas**  
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario de Publicaciones**  
Rubén Mario Calmels

**Subsecretario de Publicaciones**  
Matías Cordo

**Consejo Editor**  
Amanda Toubes  
Lidia Nacuzzi  
Susana Cella  
Myriam Feldfeber  
Silvia Delfino  
Diego Villarroel  
Germán Delgado  
Sergio Castelo

**Directora de Imprenta**  
Rosa Gómez

---

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras**  
**Colección Saberes**

Edición: Santiago Basso

Diseño de tapa e interior: Magali Canale y Fernando Lendoiro

Imagen de tapa: Miniatura en un códice del *De mulieribus clavis* (Ms. Fr. 599, c.72v). Bibliothèque Nationale, París.



Modos de leer la escritura medieval: docencia e investigación en torno a las literaturas de la Edad Media / Lidia Amor... [et al.]; compilado por Lidia Amor - 1a ed. - Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012.  
376 p.; 20x14 cm - (Saberes)

ISBN 978-987-1785-53-7

1. Historia de la Literatura. 2. Literatura Comparada. I. Amor, Lidia II. Amor, Lidia, comp.  
CDD 809

ISBN: 978-987-1785-53-7

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2012

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606, int. 167 – editor@filo.uba.ar

# Introducción

*Lidia Amor*

La cátedra de Literatura Europea Medieval se inició en 1987 cuando entró en vigencia el nuevo plan de estudios de Letras, implementado en 1984. Enrique Pezzoni, director del departamento de la carrera en ese momento, confió su dictado a la profesora María Silvia Delpy, quien estuvo acompañada por las profesoras Regula Rohland de Langbehn, Gloria Chicote y Susana Artal. Los primeros programas surgieron del vasto conocimiento enciclopédico de las docentes –tantas veces menoscabado y sin embargo tan beneficioso a la hora de emprender nuevos retos–. Quienes llegamos a la cátedra años después tuvimos oportunidad de escuchar el relato de esos comienzos. Las profesoras comentaban, no sin cierto espanto, los contenidos desarrollados: el *Cantar de Rol-dán*, la *Divina Comedia*, el *Roman de la Rose*, la obra de Chrétien de Troyes, lírica occitana, poesía gallego-portuguesa, *Minnesang*, *Dolce Stil Nuovo*, Romancero, novela sentimental, *Decamerón*, *Cuentos de Canterbury*..., todos ellos enseñados en las clases teóricas y en las de trabajos prácticos durante el ceñido lapso de un cuatrimestre.

Desde el principio, la cátedra puso de relieve un área de investigación específica en la carrera en función de las líneas

de trabajo propuestas en los seminarios internos realizados en su lugar de trabajo, el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Fue factible, por ende, la expansión y diversificación de los enfoques, las metodologías y los problemas en torno a los textos medievales, cuyo estudio, hasta ese momento, se circunscribía a la actividad desplegada por la cátedra de Literatura Española I.<sup>1</sup> Hoy, más de veinte años después, Literatura Europea Medieval ha consolidado su espacio en el currículo de la carrera, cuenta con un grupo de jóvenes investigadores, tesis y adscriptos y sus docentes incursionaron, con muy buena recepción, en el ámbito académico nacional e internacional.

Sin embargo, sería una falta a la verdad si se afirmara que la asignatura tuvo un origen absolutamente *ex nihilo*. Sería borrar o desconocer las tradiciones que subyacen a este campo del saber tanto dentro como fuera del país; se omitiría la filología y la investigación literaria argentinas y la medievalística internacional. En efecto, Literatura Europea Medieval establece vínculos tanto con la crítica y los estudios literarios argentinos como con las filologías extranjeras, circunstancia que demandó un esfuerzo mayor por cuanto, en los años ochenta, resultaba todavía difícil acceder a la bibliografía, usufructuar de los beneficios de Internet o de los subsidios, situación que se revirtió a partir de la primera mitad de los años noventa. En este sentido, desde 1994 hasta la actualidad, la cátedra participa de la programación científica de la Universidad de Buenos Aires (UBACyT) con sede en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”.

---

1 El hispanismo tuvo un papel preponderante en el desarrollo de las investigaciones literarias argentinas, en razón de nuestra historia, no solo social, cultural y política sino, principalmente, académico-institucional. En relación con las literaturas del periodo medieval se destacan los nombres de Rosa Lida de Malkiel, Frida Weber de Kurlat y Germán Orduna, quien creó, en la década de los años ochenta, el Seminario de Edición y Crítica Textual (SECRIT), dependiente del CONICET.

## La investigación y la docencia en literaturas medievales: una cuestión de tradiciones

Los estudios medievales, a los que se debía recurrir para elaborar el marco epistemológico de la materia tienen una larga trayectoria en las universidades y centros de estudios europeos y norteamericanos. La filología románica<sup>2</sup> fue una de las grandes iniciativas de las ciencias sociales y humanas del siglo XIX aunque, ulteriormente, se transformó en un terreno en el cual se debatieron problemas ajenos a las realidades históricas y poéticas de los objetos de estudio. Así, el análisis de las lenguas neolatinas y sus medios de expresión, los textos, fueron la piedra de toque de debates sobre la nacionalidad y la conformación geopolítica de la Europa decimonónica. Ejemplo paradigmático de ello es la tensión suscitada en el naciente campo de la filología francesa a raíz de la guerra franco-prusiana. Distanciadas del debate sobre la conformación de la Romania, las escuelas anglosajonas presentaban un panorama distinto; transitaban un sendero propio que, no obstante, dialogó con las corrientes continentales particularmente referidas a los estudios sobre literatura anglonormanda. Por su parte, hacia mediados del siglo XIX, el hispanomedievalismo había ya consolidado sus propias tendencias, cuyo punto de inflexión fueron, más tarde, las investigaciones de Ramón Menéndez Pidal, quien aunó las tendencias previas y fue el precursor y brújula de los estudios filológicos en la península ibérica y en el mundo hispanohablante.

Ahora bien, la tradición filológica, de la crítica y de los estudios literarios en Argentina hunde sus raíces, de manera específica, en el Instituto de Filología y Literaturas

---

2 No hago mención a la filología germánica dado que este tema fue analizado en numerosas publicaciones y porque la romanística es deudora, en gran medida, de los estudios llevados a cabo no solo por el romanticismo sino por los filólogos alemanes en sus universidades.

Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, uno de los más antiguos organismos que se establecieron en la Facultad de Filosofía y Letras (junto con el de Literatura Argentina –“Dr. Ricardo Rojas”– y el de Investigaciones Históricas –“Dr. Emilio Ravignani”–). En ese sentido, es necesario realizar una breve digresión y referir la creación de estos institutos porque explicaría, en parte, el espíritu que impulsa este libro.

Durante su gestión como decano de la facultad, Ricardo Rojas afirmaba que “era necesario resolver dos problemas: por un lado, la provisión de una cátedra de Filología Románica y, por el otro, la formación de un Centro de Estudios Filológicos del que carecía la Argentina”<sup>3</sup>, circunstancia favorecida por la política universitaria que se cimentó después de la Reforma de 1918. Las negociaciones para su implementación se hicieron ante Ramón Menéndez Pidal, director del Centro de Estudios Filológicos del Centro de Estudios Históricos de Madrid. Consecuentemente, el Instituto de Filología abrió sus puertas en 1923 bajo la dirección de Américo Castro, encargado de organizar la primera sede de estudios filológicos en Argentina, planificar sus actividades y difundir sus resultados. Los institutos ampliarían así el perfil académico de la facultad, ya que esta resultaría ser no solo un organismo de enseñanza y de formación profesional sino también un ámbito consagrado a la investigación científica. De este modo, la actividad de los institutos “era concebida en relación estrecha y directa con la de la enseñanza de la materia correspondiente”.<sup>4</sup> Más importante aun, “la asociación entre las actividades docentes y de investigación definían centralmente las funciones de los Institutos, estos se fijaban también objetivos que trascendían de alguna manera los propósitos de la enseñanza, como puede advertirse en los proyectos editoriales llevados

---

3 Buchbinder, Pablo. 1997. *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Eudeba, p. 135. Cfr. Weber de Kurlat, Frida. 1975. “Para la historia del Instituto de Filología y literaturas hispánicas, Dr. Amado Alonso”, en *Homenaje al Instituto de Filología y literaturas hispánicas, Dr. Amado Alonso, 1923-1973*. Buenos Aires, Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino.

4 Buchbinder, *op. cit.*, pág. 132.

a cabo por muchos de ellos” (Buchbinder, 1997: 133). En esta línea de pensamiento, nuestro libro intenta contribuir con dos de sus misiones esenciales: la producción científica y su divulgación a través de un proyecto editorial.

La sucinta revisión presentada pone de relieve una parte de la historicidad que enmarca la cátedra de Literatura Europea Medieval. Dada la diversidad de sus objetos de estudio, debe imbricarse con, por un lado, la medievalística y sus corrientes diversas –teniendo presente, asimismo, sus particularidades– y, por el otro, la filosofía que orienta, desde hace casi noventa años, el instituto al cual está asociada.

Si el vínculo entre investigación y docencia quedaba establecido a partir de la labor desarrollada en los institutos de la facultad, Literatura Europea Medieval formaría parte de otro espacio curricular de historia reciente. En el nuevo plan de estudios de 1984 se había creado un área diferente del de las literaturas extranjeras y cuyo abordaje implicaba, en principio, el enfoque comparatista. Las literaturas “transversales” (Medieval, del Renacimiento, del Siglo XIX y del Siglo XX) tienen, entre sus propósitos, analizar las redes que se establecen entre las obras en función de diferentes variables: traducción, contextos histórico-culturales, movimientos, escuelas, poéticas, obras, autores, cenáculos. La idea de un corte sincrónico permite, asimismo, observar con mayor detenimiento aspectos de las literaturas extranjeras que un panorama diacrónico subsume bajo la importancia de las continuidades y las rupturas propias de una mirada centrada alrededor de la temporalidad. Las literaturas comparadas o transversales, como se las denomina en la jerga de la carrera, representan, en síntesis, intersticios donde confluyen y se reformulan las literaturas nacionales europeas, proporcionando al estudiante de Letras un pensamiento crítico y los conocimientos indispensables para asumir cualquiera de las ramas que la carrera ofrece.

Por último, el área de materias “transversales” incorpora una tercera tradición, centrada en el estudio de las literaturas comparadas. La relevancia de esta corriente para el abordaje de los textos medievales quedó plasmada en dos obras canónicas del comparatismo: *Literatura europea* y *Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius y *Mimesis* de Erich Auerbach, dos libros de mediados del siglo XX que vuelven a ocupar, en la actualidad, un lugar destacado en la reflexión teórica y crítica de los especialistas. Estos dos monumentos ponen de manifiesto las posibilidades epistemológicas de los estudios comparados iniciados en el siglo anterior (y vinculados con la concepción goethiana de “literatura universal”) que procuraban contrarrestar la rigidez y miopía de las filologías nacionales.<sup>5</sup>

En consecuencia, tres tradiciones que sustentan la tarea dentro de la cátedra, tres áreas de investigación que aportan herramientas y estrategias valiosas al análisis textual y que reclaman, además, una reflexión metateórica y una actualización constante, con la finalidad de pensar problemáticas variadas y ofrecer a los estudiantes un horizonte sugestivo respecto de un objeto de características por demás singulares.

Mediante este conciso panorama deseamos explicitar los fundamentos que subyacen a la cátedra y poner de manifiesto la relación estrecha que la docencia y la investigación necesariamente deben mantener. La excelencia académica, expresión tantas veces usada para valorar o denigrar la universidad pública, no puede prescindir ni de una ni de la otra. Los artículos que conforman este volumen y cuyas autoras son profesoras y auxiliares docentes de la cátedra fueron pensados en función de este principio.

---

5 No obstante los resultados positivos que se vislumbran *a priori*, es preciso admitir también que el comparatismo se halla en constante evaluación desde fines de los años cincuenta. Recordemos las críticas que le hiciera René Wellek en su conferencia, leída durante el Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada.

En último término, la selección de trabajos tuvo en cuenta el carácter édico de la mayoría de ellos. Esta circunstancia pone de relieve la diseminación del conocimiento crítico desde la cátedra hacia distintos espacios científico-académicos del país. Estos no solo descubren la diversidad de intereses sino también la amplitud del corpus reunido en los programas de la materia, producto de las investigaciones individuales y grupales de los integrantes de la cátedra. En el caso de la producción de los adscriptos y tesis, por su parte, sus contribuciones expresan tanto la continuidad en el análisis de textos medievales como el inicio de una reflexión crítica original.

## **Modos de leer la escritura medieval: un desafío**

El título del libro tiene la intención de generar, en el lector, el interrogante y, a partir de allí, la discusión. Quienes han frecuentado los textos medievales pueden refutar el nombre escogido, por cuanto los términos “leer” y “escritura” resultarían anacrónicos en tanto que colisionan con los rasgos predominantes de las literaturas vernáculas que surgen hacia el siglo XI, ajenas a la tradición latina medieval. En efecto, la oralidad y su compañera, la “auralidad” (términos acuñados por Paul Zumthor para describir las maneras de producción, circulación y recepción de las tramas narrativas y líricas de la época) constituían los componentes esenciales de dichas formas. Sin embargo, la idea de oralidad expresa una parte, vital –por cierto–, de la realidad cultural medieval y de las manifestaciones vinculadas con tradiciones populares y folklóricas autóctonas, al tiempo que refleja una posición ideológica y metodológica dentro de la medievalística.

Sin negar un hecho histórico por demás irrefutable y una posición teórica dentro de la especialidad, *Modos de leer la escritura medieval* presenta una perspectiva particular dentro

del abanico teórico existente. Intenta exteriorizar el rasgo que hace posible la comunicación de dos mundos separados por varios siglos. Los artículos incluidos son estudios de obras que fueron creadas por escrito, circularon oralmente a través de la lectura en voz alta como recitación de un “libro” y constituyen ejemplos de una naciente concepción de artificio poético o literario, próximo al problemático concepto de ficción. Tres excepciones deben mencionarse en relación con las afirmaciones precedentes: las manifestaciones del cantar de gesta francés, *Beowulf* y la literatura artúrica galesa. No obstante, en el caso de *Beowulf*, la situación se complejiza porque su puesta por escrito desestabiliza la certeza de su creación y divulgación básicamente oral.

El título del volumen apela a nuestra recepción de las obras medievales y trata de advertir sobre la alteridad que estas presentan a los lectores modernos. Sin embargo, esta afirmación no representa un factor negativo para el examen de estas literaturas, sino que permite extender su área de incumbencia dado que ellas constituyen, como las diferentes escuelas y disciplinas sociales y humanísticas del siglo XX han observado, un campo productivo para la reflexión teórica.

El libro, por último, está dirigido a varios lectores. Aquellos que deseen especializarse en medievalística podrán conocer algunos de los textos más representativos de momentos particulares de la historia literaria medieval y de las aproximaciones analíticas posibles en esta área de estudios; los estudiantes de la carrera, por su parte, confirmarán la relatividad de toda aproximación crítica en relación con el espinoso problema de los orígenes. En ese sentido, los artículos muestran el diálogo que los textos medievales mantienen con un auditorio distante de nueve siglos y revelan hasta qué punto la obra literaria puede convertirse en un objeto cuya historicidad oscila entre las diferentes capas del pasado y del presente. Por último, la compilación fue pensada, a

finés prácticos, con el deseo de fomentar un espacio de discusión a partir de las líneas de trabajo propuestas, proveer de bibliografía crítica en castellano sobre textos medievales de literaturas extranjeras, dar a conocer en otros centros de estudio la producción científica de nuestra facultad y, fundamentalmente, alentar la investigación en literaturas europeas de la Edad Media.



## **Primera parte: Aperturas**

---



# El amor en la épica románica

## El caso del Cantar de Guillermo

*María Silvia Delpy*

La tendencia a las formulaciones dicotómicas, hacia la cual en más de una oportunidad suele inclinarse la crítica literaria, asimiló el discurso épico a la representación del ideal feudal y cristiano y el del *roman* o relato de aventuras caballerescas, al despliegue de las diversas manifestaciones del servicio amoroso, quedando así relacionadas, de manera tajante, determinadas formas narrativas con determinados contenidos.

Aunque en términos generales, una primera lectura de los textos no parecería oponerse a una formulación de esta índole, un examen más prolijo revela las falencias de una escisión tan drástica entre dos géneros que, si bien no coincidieron cronológicamente en cuanto al momento de su aparición, coexistieron de manera armónica durante largo tiempo hasta llegar a incorporar, cada uno de ellos, rasgos constitutivos pertenecientes al otro.

¿Cuál sería, entonces, el rol del amor en la épica?

Una serie de nuevos enfoques, proyectados desde hace alrededor de tres décadas permitieron corregir y afinar los supuestos, aparentemente inquebrantables a los que nos referíamos al comienzo de esta exposición.

Aproximadamente desde la segunda mitad de la década del setenta del siglo pasado los trabajos sobre la mujer han ido creciendo en progresión geométrica. Años más tarde, alrededor de los ochenta, los caminos abiertos por los estudios culturales y los de género han convertido este enfoque en un verdadero “imperativo”, siguiendo la expresión de Allen J. Frantzen (1993: 143-169).<sup>1</sup> El medievalismo recogió de manera productiva esta vía de acceso al mundo femenino a través de un gran número de análisis relativos al status histórico de la mujer en la sociedad y de su función en la literatura.<sup>2</sup>

Es bien sabido que la épica en general y en particular la épica románica exalta los valores masculinos de la heroicidad, la fuerza y la virilidad desarrollados dentro del marco de la guerra y de la sociedad feudal, espacio construido especialmente en función de los intereses y apetencias varoniles. Así planteada la situación, el lugar ocupado por la mujer dentro del tejido de relaciones entre hombres tematizado por los cantares de gesta parecería ser inexistente. Desde este punto de vista, tal como lo señalara Alan Deyermond (1988: 767-786) en un artículo dedicado al análisis de la sexualidad en la épica medieval española, este género peninsular ocupa un lugar de excepción y considera posible que estas características hayan dejado su impronta en la poesía heroica nórdica y alemana, en especial en los *Nibelungos*. No

---

1 A. J. Frantzen, “When Women Aren’t Enough”, en Nancy F. Partner (ed.), *Studying Medieval Women*, The Medieval Academy of America, Cambridge, Mss., 1993, p. 143-169.

2 Ante la imposibilidad de una enumeración exhaustiva, me limito a los siguientes títulos: Thee Moredew, R. (ed.) 1975. *The Role of Women in the Middle Ages*. Albany, State University of New York Press; Brewer, D. (ed.) 1978. *The Fourth Estate: a History of Women in the Middle Ages*. Londres, Methuen; Labarge Margery, W. 1988. *La mujer en la Edad Media*. Madrid, Nerea; Ennen, E. (ed.) 1989. *The Medieval Woman*. Oxford, Blackwell; Duby, G. y Perrot, M. (dirs.) 1990. *Histoire des femmes en Occident. 2, Le Moyen Âge*. París, Plon; Rouche, M. y Heuclin, J. (eds.) 1990. *La femme au Moyen Âge*. París, Maubeuge; Blamires, A. 1998. *The Case for Women in Medieval Culture*, Nueva York, Oxford University Press; Lakarra Lanz, E. 1999. “Sobre la evolución del discurso del género y del cuerpo en los estudios medievales (1985-1987)”, *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*. Barcelona, Publicacions de la Universitat Jaume I, Vol. I, pp. 61-99.

es este, el caso, en términos generales, de la épica francesa, en la cual la presencia femenina cubre un espacio mucho menos significativo, sobre todo cuando se trata de los poemas más antiguos. Si bien el *Cantar de Roldán*, *Gormont e Isembart*, *La Coronación de Luis* no excluyen la imagen femenina, esta ocupa un lugar de escasa relevancia y su papel en la dinámica de la intriga es prácticamente inexistente. A partir de los cantares de gesta de la segunda generación, es decir, los que surgen a fines del siglo XII y a lo largo del XIII, la mujer, quizás por influencia del *roman courtois*, comienza a desempeñar una función mucho más destacada. En este sentido, en el siglo XIII, la imagen de la bella sarracena, tópico sobre el cual volveremos más adelante, constituye un aspecto de interés. Por todas estas razones, la figura de Guiburc, esposa de Guillermo de Orange, cuya existencia histórica ha sido atestiguada por diversos documentos,<sup>3</sup> ocupa un lugar poco frecuente dentro de la galería de mujeres que desfilan a lo largo de los más tempranos cantares de gesta franceses.<sup>4</sup>

El estado de enorme deterioro del único manuscrito, perteneciente al siglo XIII, conservado en el Museo Británico, que contiene el *Cantar de Guillermo*<sup>5</sup> compuesto por 3554 endecasílabos asonantados, vuelve sumamente difícil establecer una

---

3 Cf. Wathelet-Willem, 1975: 547-549 y 664-667.

4 Los estudios sobre el papel de la mujer en la épica francesa son más escasos que los consagrados al que cumple en el *roman*. Entre los más recientes, pueden citarse: Campbell, K. A. 1993. "Fighting Back: A Survey of Patterns of Female Aggressiveness in the Old French *Chansons de Geste*", en Ph. E. Bennet, A. E. Cobby y G. A. Runnalls (eds.) *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals. Edinburgh 4th to 11th August 1991*. Edimburgo, Société Rencesvals, pp. 241-252; Kay, S. 1993. "La représentation de la féminité dans les chansons de geste", *ibidem*, pp. 223-240; Keller, H.-E. 1993. "La belle Sarrasine dans Fierabras et ses dérivés", *ibidem*, pp. 299-307; Kibler, W. W. 1993. "Les personnages féminins dans la geste de Nanteuil", *ibidem*, pp. 309-317; Vallecalle, J.-C. 1993. "Rupture et intégration: l'héroïne révoltée dans les chansons de geste", *ibidem*, pp. 449-461; Knudson, Ch. A. 1969. "Le theme de la princesse Sarrasine dans *La Prise d'Orange*", *Romance Philology*, Vol. XXII, Nº 4, pp. 449-462; Tarte Ramey, L. 2001. "Role Models? Saracen Women in French Epic", *Romance Notes*, Vol. XLI, Nº 2, pp. 131-141.

5 El *Cantar* se conserva en un único manuscrito del siglo XIII descubierto en 1903: el Additional 38663 del Museo Británico.

fecha de composición a partir de los datos lingüísticos que ofrece. En la actualidad, la crítica concuerda en fijar la fecha de redacción hacia mediados del siglo XII, datación a la que se ha llegado mediante referencias relativas a la recepción de la obra y a determinadas evidencias internas.<sup>6</sup> Incluida dentro del conjunto de las veinticuatro canciones del llamado *ciclo de Guillermo*, es la más antigua de todas ellas. Su estructura narrativa gira en torno a los prolongados y sangrientos combates que Guillermo de Orange, asistido por numerosos miembros de su linaje (en especial por sus sobrinos Vivien, Girart y Gui) sostiene contra las fuerzas sarracenas invasoras al mando del rey de Córdoba, Deramed.

La aparición de Guibourc en el texto coincide, sintomáticamente, con la de Guillermo. Ambos se hacen presentes por primera vez en el momento en que Girard trae, desde el campo de batalla, un mensaje de Vivien moribundo. Juntos, en una cámara alta del castillo, muy próximos uno del otro, no tardarán en bajar para recibir las nuevas del emisario:

El valiente Guillermo ha regresado de vísperas. Está junto a una ventana, en una cámara alta del castillo y Guiburc está a su derecha [...]. [Juntos,] Guiburc y Guillermo bajan las escaleras. (P. 106)<sup>7</sup>

Imagen emblemática de la unión entre esposos, producto del *consensus* y la *dilectio* que marcará una conducta y un

---

6 El trovador catalán Guerau de Cabrera alude, en su *Ensenhamen au Jongleur*, composición anterior a 1165, a Rainouart, uno de los personajes del *Cantar*, y a su famosa maza; por otra parte, Arnaut Daniel, cuya producción se sitúa entre 1180 y 1187, hace asimismo referencia al episodio del "hambre del sobrino de Guillermo", como si se tratara de una circunstancia muy conocida por el público. Cfr. Wathelet-Willem, 1975: 653-654.

7 La edición utilizada para este trabajo es la de François Suard (ed.) 1999. *La Chanson de Guillaume*. París, Garnier. Las traducciones provienen de Joaquín Rubio (trad.) 1997. *Cantar de Guillermo*. Madrid, Gredos. En la cita aludida más arriba, el término *juntos*, que aparece en el original francés, no fue tenido en cuenta por el traductor. Dado el contexto, nos pareció importante no omitirlo.

sentido, el amor de la pareja épica no se agota en su consumación. Unidos por el vínculo del amor-estima, no por el del amor-pasión, que los relaciona en tanto iguales frente a la comunión en un mismo ideal, esta circunstancia será subrayada por las palabras mismas de Guillermo: “Hermana, dulce amiga, dice Guillermo el de la nariz corva, feliz fue la hora en que te tomé *como par*”<sup>8</sup> (énfasis propio, p. 106). El verso siguiente nos proporciona una nueva información: “Pero mejor aun fue aquella en que te hiciste cristiana” (p. 106). Hay, pues, una referencia implícita a un pasado no cristiano, es decir, sarraceno. Ningún elemento permite sospechar que Guibourc haya sido entregada en matrimonio como prenda de paz o de reconciliación política, situación frecuente tanto desde el punto de vista histórico como literario. Se trata, probablemente, en este caso, del tema de la princesa sarracena, quien, enamorada de un caballero cautivo, logra, con su astucia, hacerle recuperar su libertad y, traicionando su religión y su linaje, huye con él y luego de recibir el bautismo se convierte en su esposa. El *topos*, sin duda producto de los contactos que la clase guerrera tuvo con el cercano Oriente, se difundió por numerosos cantares de gesta, y entre ellos algunos de los pertenecientes al ciclo de Guillermo.<sup>9</sup> En el caso particular del *Cantar*, el motivo solo resulta tangencialmente aludido.<sup>10</sup>

---

8 Corregimos la expresión *como compañera* del traductor por *como par* que vierte de manera más exacta y congruente la idea que queremos expresar. Diversos pensadores del siglo XIII, en especial Gilberto de Tournai en sus sermones *Ad conjugatas*, insisten en los conceptos de igualdad y reciprocidad que deben regir las relaciones entre esposos.

9 Se trata de *La Prise d'Orange*, *Fierabras*, *Les Enfances Guillaume*, *Les Enfances Ogier*, *Mainet*, *Floovant*, *La Mort Aimeri*, *Aspremont*, *Renier de Genes*, *La Prise de Barbastre*, *Les Saisnes*, *Huon de Bordeaux*, *Anseïs de Carthage*, *La Chevalerie Ogier*, *Foucon de Candie*, *Beuve de Hantone*, *Elie de Saint Gilles*. Cfr. Knudson, 1969: 449.

10 Bajo el nombre de Orable, Guibourc aparece en su condición de princesa sarracena en diversos cantares del *Ciclo de Guillermo*: en *La Prise d'Orange*, como reina, esposa del rey Tiébaud, quien con su ayuda a los cristianos traiciona a los suyos y acepta luego ser esposa de Guillermo. En *Aliscans*, *Faucon de Candie* y *Le Mariage Guillaume II*, su retrato aparece teñido por rasgos sombríos: aparentemente con su consentimiento, Guillermo asesina a dos hijos de Orable y Tiébaud. Andrea da Barberino se refiere a un

A partir del momento en que Guibourc es presentada en el poema en función de las características señaladas más arriba, su presencia y su accionar serán marcas permanentes en el texto, responsables tanto del enlace de los diferentes segmentos narrativos como del rumbo que habrá de tomar la acción.

En un artículo dedicado a la mujer medieval, R. Fossier (1977: 93-104) se pregunta si el despliegue de superioridad masculina que manifiestan los documentos de la época no disimula, en realidad, la idea de un “matriarcado oculto”. En este sentido, es casi obvio afirmar que existe un espacio en el cual Guibourc, como toda mujer de su tiempo, ocupa incuestionablemente un lugar central: el de su propia casa, el *domus*, núcleo esencial de la vida y de la supervivencia. Confrontado con el espacio de la guerra –el afuera cruel de la violencia y el hambre–, el ámbito interior, en este caso la gran sala del palacio de Guillermo, se constituye como el lugar por excelencia de la protección, del amparo, de la sociabilidad, del refuerzo de los vínculos familiares, allí donde el acto feudal del *norrir*, de la crianza, se vuelve tangible y concreto. No parece ser casual que cada una de las escenas de convivialidad que allí se desarrollan y que coinciden con un movimiento de partida hacia el campo de batalla o del regreso desde este, esté precedida por otra en que la carnicería de la guerra –el espacio de lo “crudo”– aparece como elemento de contraste respecto del ritual de alimentación, que, presidido por Guibourc, se lleva puertas adentro.

Esta función no la exime, sin embargo, de cumplir otras, de índole muy diversa. Frente a la vacilación que despierta en Guillermo el hecho de tener que acudir en socorro de su sobrino Vivien, tal vez ya muerto, se alza el discurso claro y decidido de Guibourc marcando, con firmeza los pasos

---

relato según el cual, luego de su casamiento con Guillermo, Orable/Guibourc habría arrojado a uno de sus pequeños hijos desde lo alto de una ventana. Cf. Knudson, 1969.

de la acción heroica, opuesta a la morosidad de las vanas disquisiciones: “Responde Guiborc: ‘De nada sirve hablar. Socórrele, señor, auxiliále, no hagas preguntas. Si lo pierdes allí, no tendrás otro amigo ante Dios’” (p. 108). La voz de la esposa, verdadera “conciencia épica” del héroe,<sup>11</sup> marca sin vacilaciones el camino a seguir, segura de la eficacia de su palabra. Ante la insistencia de Guillermo en reiterar sus resquemores –esta vez con la intención de poner a prueba a su mujer– Guibourc tiene un gesto de extrema humildad: llorando, besa los pies de su señor, y le ofrece la compañía y el apoyo de Guischard, su propio sobrino. Pero la fuerza de su temperamento no tarda en volver a estallar en una advertencia que es ya casi una amenaza de ruptura del deber conyugal y que corrige su aparente claudicación: “Pero si no me lo devuelves, no volverás a yacer entre mis brazos” (p. 109).

La partida del esposo no suscita lágrimas ni expresiones de dolor. No vacila en llenar los blancos dejados por las ausencias o las indecisiones de Guillermo y ocupa el espacio masculino sin conflictos ni rivalidades. Sin pérdida de tiempo, asume la voz y el gesto del guerrero y reúne treinta mil hombres de los cuales la mitad ya está en condiciones de librar batalla: “Llamó a sus mensajeros, convocó a sus hombres hasta que reunió a treinta mil, de los que quince mil estaban preparados para librar una batalla campal” (p. 115).

Nada queda librado a lo contingente: convoca a los jefes a un banquete en el cual hasta la presencia de los juglares ha sido prevista. A falta de servidores, ella misma llena las copas. En medio de la algarabía, su imagen de mujer resalta, señera, asomada de pronto a una ventana alta. Años después, los textos literarios repetirán incansablemente, desde el espacio cortés, este mismo gesto multiplicado por incontables mujeres que contemplan el ámbito viril de justas y torneos –simulacros de guerra y erotismo– ofreciendo calladamente

---

11 *Cfr.* Suard, 1999: LI.

sus encantos ante quienes aspiran a conquistarlas a través del incansable laberinto de la búsqueda. No es esta la actitud de Guibourc: su mirada, llena de tensión y angustia, aguarda los signos del desenlace de la guerra impiadosa. Única en resistirse al engaño de los sentidos, no duda en advertir que el cuerpo que Guillermo trae sobre su caballo es un cuerpo muerto. Convertida en portero –función secundaria tradicionalmente reservada a los hombres, que no vacila en asumir– franquea la entrada de Guillermo que trae consigo el cadáver de Guichard. Por primera y única vez, el texto no puede sustraerse a la tradicional ecuación entre debilidad y femineidad: "La noble mujer le tendió los brazos y él depositó encima al vasallo muerto. El cuerpo era pesado y le fallaron los brazos –era mujer y débil tenía la carne–" (p. 118).

Frente al abatimiento de Guillermo, Guibourc se sobrepone, invoca el linaje heroico, ya asumido como propio, intenta mantener viva su llama y pronuncia las palabras que hubieran cuadrado más bien al discurso del guerrero: "Prefiero que mueras en Larchamp del mar a que deshonres tu linaje" (p. 119). Una vez más, toma la iniciativa e impulsa a la lucha. Sus palabras se hacen cargo del rol viril de Guillermo: sin conflictos, Guibourc llena el espacio ideológico y textual que corresponde al héroe. Al mismo tiempo, imprime un nuevo giro al relato, se constituye en motor de la acción bélica y en rectora de la organización narrativa. Asumiendo la voz de Guillermo, logra la adhesión de los treinta mil caballeros a quienes, en nombre de su esposo, pero a través de su propia decisión, promete tierras y bienes. Y da aun un paso más: ofrece en matrimonio a las ciento sesenta doncellas nobles, deber ineludible del señor feudal.

Pero como si de pronto el texto quisiera recuperar cierto equilibrio, la serie se cierra con un gesto que reinstala a Guibourc en su rol femenino tradicional: sirve ella misma agua a su marido y la narración prosigue con el banquete de Guillermo. Acallados ya los ecos del festín de los guerreros,

el convite se empaña con la tristeza de Guillermo quien, en señal de duelo, y fiel a los códigos caballerescos, solo acepta sentarse frente a una mesa baja. El ritual del banquete finalizará con el descanso del guerrero y una velada, y única, nota de sensualidad: “El conde Guillermo se levanta de la mesa. Su cama está preparada y va a acostarse. La noble Guiburc lo acaricia con ternura” (p. 124). Asociada no solo con la abundancia sino también con la alegría, la fuerza y el amor, Guibourc parece constituirse en verdadera deidad tutelar.

El regreso de Guillermo, tras una nueva derrota, vuelve a instalarla en un primer plano. Dueña de su fuerza y su palabra, Guibourc no teme impedir la entrada de Guillermo al castillo de Orange: derrotado, perseguido por un ejército sarraceno, el conde no es reconocido por su esposa cuyo discurso construye virtualmente al héroe ideal, aquel cuyos rasgos Guillermo parece haber perdido definitivamente: “Si fuerais Guillermo el de la nariz corva, vendrían con vos siete mil hombres armados, francos de Francia, nobles de nacimiento. Cantarían juglares alrededor de vos y se escucharía el sonido de arpas y rotas” (p. 151). “Si fuerais Guillermo, el de la nariz corva, ya habría sido liberada la santa cristiandad y recuperado el botín que llevan esos bandidos” (p. 152).

El héroe deberá, entonces, someterse a pasar por una serie de pruebas que le impone Guibourc, ante las cuales solo atina a responder con el desconcierto y la estupefacción: “¡Ah!, dice el conde, jamás escuché palabras tales” (p. 152). Pero no ha sorteado aún el obstáculo más duro. Implacable, bajo la forma de un estremecedor *ubi sunt*, la voz de Guibourc habrá de interrogarlo sobre cada uno de los muertos del linaje heroico, definitivamente asumido por ella, convertida así en custodio de la memoria de la estirpe guerrera. Súbitamente, sin solución de continuidad y tras el lúgubre. “¡Dios!, dice la dama, ¡qué dolor, qué desgracia! Si, como tú dices, ninguno de ellos ha regresado” (p. 155) que cierra la lista de los caballeros muertos, un sorpresivo: “Lávate las manos, señor, y ven

a comer” (p. 155), vuelve a instalar al receptor en el ámbito de la domesticidad y el amparo.

En este momento en que el dolor parece paralizar la acción y en que Guillermo, en su ápice anticlimático vacila entre huir hacia tierras remotas o refugiarse en el desierto convertido en ermitaño, el discurso de Guibourc se alza enérgico e imprime un nuevo sesgo al relato: fiel al código heroico, la mujer no admite renunciar a la vida activa: el retiro religioso solo cabe cuando el héroe haya cumplido su misión en este mundo. Dócil ante los consejos de su esposa, Guillermo, resignado, deberá volver a cabalgar y dirigirse a Laon para pedir auxilio al rey Luis. El parlamento de Guibourc no deja un solo resquicio para la vacilación: el héroe solo puede aceptar explícitamente la sabiduría tantas veces demostrada por su mujer e inclinarse ante ella con tácito respeto: “Guillermo responde: ‘Lo haré muy a disgusto, pero debo tener por bueno tu consejo pues en muchas ocasiones me ha sido muy útil’” (p. 157).

Sin embargo, el reconocimiento de los valores de Guibourc va mucho más allá de esta parca aseveración. Una sola vez en el texto la violencia verbal de Guillermo se desata, incontenible, al responder al ataque que la reina, su hermana, lleva a cabo contra el pasado sarraceno de Guibourc. El interés de este aspecto reside en el hecho de que la invectiva contra la soberana –clara muestra de las características del discurso clerical antifeminista– se constituye en el aspecto negativo de las virtudes conyugales de Guibourc:

Reina inmundada, lengua de víbora. Teobaldo, el miserable canalla, fornicaba contigo, y también Esturmí, de cara siniestra. Ambos deberían haber defendido Larchamp frente a los paganos [...]. Más de cien prestes os han poseído y vigorosamente han golpeado el yunque [...]. Mejor hubiera sido que el rey te decapitara pues toda Francia está deshonrada por ti... (P. 172)

¿Qué pensar de Guibourc? ¿Cómo catalogar esta mujer cuyo rol supera de lejos el de la esposa leal y sumisa y cuyas virtudes la colocan a la misma altura de perfección que el héroe cuya vida comparte? A diferencia de la doncella guerrera que debe negar su sexo para poder actuar desde el espacio masculino dentro del cual compete, Guibourc, sin renegar de su femineidad, asume una serie de funciones que, sin ser excluyentes, la sitúan de lleno, como sujeto, dentro del ámbito varonil y, por otra parte, segura de la eficacia de su palabra, se erige como permanente fuente de consejo para el héroe, como la voz sin la cual Guillermo no accedería plenamente a la acción que habrá de construirlo plenamente como héroe. Es ella quien llena los resquicios que parecen impedir que el protagonista se constituya plenamente como tal; quien logra, en última instancia, que el receptor medieval pueda hacer coincidir su horizonte de expectativas heroicas con la figura de Guillermo.

No es frecuente hallar en la épica francesa figuras femeninas que reúnan estas características, que no teman transgredir, en ocasiones, pero, por cierto, siempre dentro del ámbito doméstico, el pasaje de la *res familiaris* a la *res publica*. ¿Es posible atribuir a la otredad de Guibourc, autorizada tal vez por un pasado sarraceno, la posesión de rasgos que sus congéneres de sangre cristiana no alcanzan a reunir? De hecho, la respuesta está contenida en el texto mismo: “No hubo ninguna mujer en toda la cristiandad que sirviera y honrara igual a su esposo, para exaltar la santa cristiandad y observar y defender la ley” (p. 124).

Heroína capaz de unir ideales épicos y vida conyugal, producto de un momento en que las mujeres de la nobleza habían alcanzado una relevancia desconocida hasta ese momento, no transgrede, sin embargo, los límites del estricto marco feudal –y por ende, cristiano– en el cual está inscrita: en última instancia, todas sus acciones tienen un único fin: la mayor gloria de su esposo.

## Bibliografía

- Deyermond, A. 1988. “La sexualidad en la épica medieval española”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. XXXVI, Nº 2, pp. 767-786.
- Fossier, R. 1977. “La femme dans les sociétés occidentales”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, LXXVII, p. 93-104.
- Frantzen, A. J. 1993. “When Women Aren’t Enough”, en N. F. Partner (ed.) *Studying Medieval Women*. Cambridge, The Medieval Academy of America, Mss., pp. 143-169.
- Knudson, Ch. A. 1969. “Le theme de la princesse Sarrasine dans *La Prise d’Orange*”, *Romance Philology*, Vol. XXII, Nº 4, pp. 449-462.
- Rubio, J. (trad.) 1997. *Cantar de Guillermo*. Madrid, Gredos.
- Suard, F. (ed.) 1999. *La Chanson de Guillaume*. París, Garnier.
- Wathelet-Willem, J. 1975. *Recherches sur la Chanson de Guillaume, Études accompagnées d’une édition*. París, Les Belles Lettres (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de Liège, fascicule CCX), 2 vols., Vol. 1, pp. 547-549 y 664-667.

# Emancipación femenina en algunos textos españoles del siglo XV y la *Querelle des femmes*<sup>1</sup>

*Regula Rohland de Langbehn*

El objetivo del presente trabajo es un tema en sí hispánico, pero que, como parte de la *Querelle des femmes*, encuadra en la perspectiva europea. A primera vista resulta problemático dedicarse al tema de la emancipación femenina en esta perspectiva, porque la *Querelle* fue librada por hombres y mujeres a la par, de modo que su interés real feminista no queda muy al descubierto. Tampoco, en tanto hemos podido rastrearlo, están disponibles materiales que aclaren la problemática que subyace a este tema.

Suple esta laguna en cierta medida la consulta del libro de Gerda Lerner, *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy* (1993), que colma una auténtica laguna acerca de estos temas en la historia de Europa y de los Estados Unidos, aunque excluye de la discusión a las mujeres hispanas. Las únicas que se nombran de este ámbito lingüístico son Santa Teresa de Jesús y Sor Juana Inés de la Cruz. El libro de Lerner insiste en un hecho con el que

---

1 Este artículo se extrajo de la revista *Melibea*, N° 1-2, pp. 9-75, 2005. Agradecemos a su directora, Gladys Lizabe, el permiso de reimprimirlo. Solamente se realizaron algunos cambios en la redacción y la disposición formal.

siempre tiene que luchar quien se ocupa de la historia de las mujeres: la curiosa falta de continuidad en las tradiciones referidas a la mujer. Durante la vigencia no cuestionada del patriarcado cada mujer que tomaba consciencia de su personal aislamiento intelectual en tanto condición social tuvo que volver a rehacer el mismo camino que habían emprendido sus predecesoras. Todo lo que escribió o dijo alguna mujer fue acallado sistemáticamente en la historia de las tradiciones, aunque desde el siglo XIV hasta el XIX se puede constatar un progresivo aumento de mujeres intelectualmente activas. Solamente al final de este proceso se hacen escuchar.

En los trabajos dedicados al tema de la emancipación en perspectiva histórica, tanto en lo que concierne la literatura francesa como la española, este tema se ancla en el de la evolución temática de la *Querelle des femmes*. Si nos atenemos a los estudios literarios dedicados a escritos de la mujer, su actividad en España se divide en dos historias netamente separadas, una que lleva hasta 1500 y es protagonizada por Leonor López de Córdoba, Teresa de Cartagena, Florencia Pinar y alguna otra mujer, y la otra que comienza hacia 1500 y tiene su culminación en el siglo de oro con las obras de María de Zayas y Sotomayor y Feliciano Enríquez de Guzmán.<sup>2</sup> Se constata, por cierto, en España la existencia de una pronunciada disputa de poetas misóginos y de defensores de la mujer durante el siglo XV,<sup>3</sup> pero esta disputa, desarrollada casi íntegramente en decires de tipo argumentativo, no se

---

2 Véanse los trabajos de Sandra M. Foa, *Feminismo y forma narrativa* (1979) y Ursula Jung, "Weibliche Autorschaft" (2002).

3 Sobre la disputa de mujeres en el siglo XV, tenemos, como más antiguos, los trabajos de Barbara Matlack, *The novels of Juan de Flores* (1930) y *An Anti-feminist Treatise* (1931) y la introducción de Jacob Ornstein a su edición de Luis de Lucena, *Repetición de Amores* (1954: 12-22), sobre la tradición del debate feminista. En mi tesis doctoral solamente me ocupo de la parte legal en el capítulo "Zur Situation der Frau in didaktischen, literarischen und Gesetzeswerken. Möglichkeiten der Beziehung zum 'Sermón Ordenado'". Véase Regula Langbehn-Rohland, *Zu einer Interpretation* (1970). Se encuentra un tratamiento esclarecedor del tema de las disputas, tanto la tradición literaria como la legal, en el libro de Mercedes Roffé, *La cuestión del Género* (1996).

refiere a la cuestión de la igualdad sino que se centra, así como también las disputas francesas, en discutir el valor intrínseco de la mujer.<sup>4</sup> La mujer es considerada como inferior al varón o es divinizada. Esto se observa desde la poesía provenzal en adelante y concuerda con las teorías sobre la mujer en los diversos ámbitos de las ciencias.<sup>5</sup> Si bien durante el siglo XV la cantidad de las defensas de la mujer en castellano superó con creces la de las invectivas, fue la calidad de las invectivas o de las obras que las formulan lo que llevó a que las ideas misóginas tuvieran singular arraigue, o también podría ser que lo que les confería contundencia fuera el hecho de que reflejaran la realidad.

Solo en muy contados casos las mismas protagonistas femeninas intervienen en la *Querelle des femmes*. Pero existen en la cultura europea algunas pocas voces de mujeres que se integran a la disputa con la finalidad de ser reconocidas como otros seres humanos más, con las mismas aptitudes y necesidades como los varones, de ser formadas para hacer un uso correcto de la razón, y de ser capaces para usarla si no les fuera negada esta formación. Este tema fue introducido solamente a fines del siglo XIV por Christine de Pisan.<sup>6</sup> Cuando su argumentación no tardó en ser reformulada con gran habilidad por literatos del otro género, mujeres combativas, conscientes de su marginación, no los veían como campeones de su causa sino que lo consideraban un agravio. Así, en un trabajo de Bodo Guthmüller se ve que, al final del

---

4 El clásico sobre este tema es Emile Telle, *L'Oeuvre de Marguerite d'Angoulême* (1969). Mucha información también se encuentra en la bibliografía sobre la novela sentimental, que no suele ser citada en esta discusión. Remitimos nuevamente al libro de Roffé señalado en la nota anterior.

5 Más abajo me refiero a la base bibliográfica para estas aseveraciones. Remito ante todo a los libros de Ian McLean (1980) y Howard R. Bloch (1991).

6 Así lo reconocen, por ejemplo, Telle y Foa. Véase más expresamente sobre el tema: Maïte Albistur y Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français* (1977), donde se detalla que la cuestión de la capacidad de las mujeres para las tareas intelectuales se elaboró primero en la *Épître au dieu d'Amour* de la autora, relacionada todavía con el debate sobre el *Roman de la Rose*, y con más extensión en la *Cité des dames*. Más tarde, en el *Livre des Trois Vertus* aparece en forma menos pronunciada.

s. XVI, la feminista veneciana Moderata Fonte no remite a ninguno de los tratados anteriores acerca de la cuestión de las mujeres.<sup>7</sup> Que procedan de manos de varones es razón suficiente para que ella no los considere dignos de confianza ni siquiera cuando sus argumentos son profeministas. Esta misma opinión la han formulado en tiempos recientes algunas autoras que han estudiado la literatura profemenina en Alemania. Por ejemplo, Jane O. Newman, cuando estudia la dependencia de un tratado profeminista de Sigmund von Birken de otro escrito por Wilhelm Ignatius Schütz (Newman, 1995), autores del tercer cuarto del siglo XVII en Alemania, concluye que el hombre cuando alaba a la mujer siempre lo hace *pro domo* y termina adjudicando la primacía al género masculino (Newman, 1995: 327). En esta perspectiva, cada caso de los varones profeministas debería ser estudiado por sí para comprobar la validez de la acusación. El mismo tema aflora también en el siglo XVIII, pues así lo sugiere algún artículo dedicado a la mujer de Gottsched, Luisa Gottschedin,<sup>8</sup> autora y traductora de méritos incuestionables pero que fue agredida en repetidas ocasiones, por la mediocridad de sus productos literarios, por nadie menos

---

7 Véase Bodo Guthmüller: "Nicht länger schweigen" (1994). El tratado *Il merito delle donne* de Moderata Fonte fue publicado en 1600, en Venecia, por Domenico Imberti, pero escrito hacia 1590. Existe una edición moderna de Adriana Chemello (1988), que no he visto, y fragmentos traducidos por Mara Huber-Legnani al alemán en Elisabeth Gössmann (ed.), *Ob die Weiber Menschen seyen* (1988), que tampoco he visto. Meses antes de este librito salió también en Venecia, de Lucrezia Marinelli el tratado *Le nobiltà e eccellenze delle donne e i difetti e mancamenti de gli huomini. Discorso di Lucretia Marinella, in due parti diviso. Con privilegio*. Giovan Battista Ciotti Senese, MDC, que reelabora un texto de 1591. No hemos visto de este tratado más que los fragmentos que presenta en traducción alemana Valeria Ferrari Schiefer en Elisabeth Gössmann (ed.), *Eva, Gottes Meisterwerk* (1985), pp. 70-102. Estas partes forman parte de un trabajo más extenso sobre Marinelli, el Cap. II, del libro compilado por Gössmann, pp. 45-113.

8 Ver Katherine R. Goodman, "Klein Paris and Women's Writing", 1995. En este trabajo se citan pasajes con los que la Gottschedin expande textos franceses que traduce, introduciendo en ellos la idea de que la mujer sería capaz de producir textos eruditos si solamente se animara a realizarlos. El problema, para ella, parece ser que la mujer ha perdido el empuje como para imponerse en la sociedad demasiado hostil para sus veleidades de erudición y producción poética.

que un Gotthold Ephraim Lessing.<sup>9</sup> En otro orden se puede mencionar el curiosísimo caso de Maria Isidra Quintina de Guzmán y la Cerda, hija de los Marqueses de Montealegre, Condes de Oñate y Paredes, a quien en 1785 fuera otorgado un título de Doctora en Filosofía y Letras en la Universidad de Alcalá con gran revuelo periodístico. Es un caso por demás ilustrativo. El retrato y la breve historia de la aceptación académica de esta joven figuran en la enciclopedia Espasa Calpe. La joven tenía a la sazón 17 años, y al acto de conferirle este grado a pedido expreso del rey Carlos III,<sup>10</sup> previos una disertación académica y un examen que comprendía un catálogo importante de preguntas (*ibidem*: 162-164), siguió un debate que se reprodujo en varios números de dicho *Memorial literario*.<sup>11</sup> Después de algunos encarnizados debates centrados en el problema de si es conveniente que las mujeres se mezclen en política se fundó dos años más tarde en la Sociedad Económica de Madrid una Junta regular y separada para las mujeres. El listado de la Junta fundadora muestra

---

9 Crítica de la labor de la Gottschedin en *Hamburgische Dramaturgie* (*Dramaturgia de Hamburgo*), Fascículo 26.

10 Véase la revista mensual madrileña *Memorial literario*, correspondiente a mayo de 1785, p. 159.

11 *Memorial Literario*, Tomo V y ss., 1785-1787. En el tomo de 1785 se transcribe su discurso de recepción en la Academia Española, pp. 5-13 (mayo) y se relatan las ceremonias y se reproducen algunos de los discursos, pp. 147-177 (junio); en el tomo VI, correspondiente a 1785, se hace una historia de algunas de las mujeres letradas españolas, pp. 283-288 (noviembre); en 1786 se reproduce la "Oración Eucarística" que pronunció al ser recibida por Socia Honoraria y Literata de la Real Sociedad de Amigos del País, pp. 357-361 (marzo), y podría quizás atribuírsele una "Carta escrita a los Compositores de este Memorial literario sobre los defectos que se notan en algunas Obras Poéticas", pp. 361 y ss. Se publica en el mismo año 1785 la primera parte de una disputa acerca de la conveniencia de aceptar mujeres en las Asociaciones eruditas, en abril sale una introducción al tema, pp. 472-475, y un discurso de Gaspar Melchor de Jovellanos en pro de la aceptación de mujeres en las Sociedades Patrióticas, pp. 475-488, y asimismo una respuesta negativa de Francisco Cabarrús en mayo de 1786, pp. 74-85. La intervención más interesante en nuestra perspectiva es la de Josefa Amar y Borbón, que por sus reconocidos méritos como traductora había accedido a ser socia de la Sociedad Patriótica de Zaragoza, que se publicó en agosto de 1786, pp. 400-430, y una carta aprobatoria de la misma por Juan Antonio Hernández de Larrea, pp. 430-438. Es en octubre de 1787, cuando finalmente se crea la Junta propia de mujeres en la Sociedad Económica de Madrid, pp. 203-209. El *Memorial Literario* tiene otras varias publicaciones relacionadas con el tema.

que se integraron a la Sociedad como nuevos socios catorce damas de la más alta sociedad, apareciendo en la cabeza de la lista el nombre de la Socia antigua María Isidra Quintina de Guzmán y la Cerda. Podemos preguntar con qué finalidad se reunían estas damas. Pues, ¡gran sorpresa!: el estatuto determina que se dedicarían nada menos que al cuidado de las escuelas y las hilanderías. No se llegaron a publicar más escritos de la pluma de María Isidra Quintina de Guzmán y la Cerda. Solo conocemos sus discursos pronunciados en las ceremonias de su admisión en la Academia Española, en el acto de su graduación en Alcalá y en la admisión a la Sociedad Económica de Madrid, publicados en el *Memorial Literario*. Salvo que sus obras originales siguiesen durmiendo en algún archivo, parecería que se trataba de una dúctil reproductora de conocimientos. Lo que fascina con respecto a su fugaz brillo es el revuelo que causó, que se documenta en los discursos que pronunciaron en la ocasión algunos intelectuales importantes de la época, ante todo Gaspar Melchor de Jovellanos y Josefa Amar y Borbón. El discurso de esta intelectual aragonesa constituye un documento elocuente y brillante sobre el tema de la desigualdad entre los géneros. Se diría que no carece de lógica que el nombre de María Isidra Quintina de Guzmán y la Cerda no tenga presencia en la *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica* (es el subtítulo de un grueso volumen publicado en 2000 por editorial Planeta), ni si quiera en algún pasaje en que esta se dedica a la labor de la Junta,<sup>12</sup> y sin embargo una fugaz aparición como la de este ejemplo negativo me parece por demás significativa en el contexto.

Hasta hoy en día las mujeres tenemos problemas con la inserción en un mundo regido por los varones. La gran sorpresa de los recientes Premios Nobel a Wangari Maathai, de Kenya, y Elfriede Jelinek, austríaca, y ahora Herta Müller,

---

12 Véase s. v. "María Francisca Portocarrero y Zúñiga", pp. 326-329.

rumana, quizás anuncie una verdadera primavera. En perspectiva europea se puede afirmar que desde el fin del primer milenio se gestó un constante deterioro en cuanto a la equiparación de varones y mujeres. Fuentes históricas y literarias muestran que durante los nueve siglos esta relación no cambió más para mejor; se observa para la mujer una limitación cada vez más estrecha a las labores manuales y domésticas que va de la mano con un degradamiento de su reconocimiento y autorreconocimiento como individuo. Un primer momento en ello es de la definición de Europa como tierra cristiana. La mujer pierde entonces derechos de herencia y otras libertades que poseía en las sociedades germánicas. El matrimonio por la iglesia, aunque tarda siglos en ser universalmente aceptado –solo en el Concilio de Trento será proclamado como formalidad necesaria para convalidar el matrimonio–, definirá que la mujer queda sujeta a su marido.

La misoginia y el servicio cortés del medioevo en conjunto tienen el efecto de agrandar la brecha por la que la mujer queda enfrentada con el hombre como ser diferente.<sup>13</sup> Había suficientes fuentes en la filosofía antigua y pasajes bíblicos que daban cuenta de estas diferencias y las convertían en aparentes verdades. La propuesta paleocristiana de que los individuos son iguales se había perdido en un lejano pasado tanto como la autonomía civil de la que la mujer gozaba en la sociedad germánica. Un segundo ajustamiento de la posición femenina se hace visible a partir del siglo XVI, que es el período en el que el control social comienza a extenderse efectivamente a la vida privada. Esto coincide en lo económico, en Europa, con un período de retroceso y empobrecimiento, en la llamada pequeña edad de hielo, que tiene como uno de sus efectos la exclusión de las mujeres de muchos ámbitos profesionales que hasta entonces les eran accesibles. Por ejemplo, en el medioevo muchas mujeres trabajaban como

---

13 Véase R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny...* (1991).

médicas, pero no se las admitía en las Facultades de medicina cuando esta actividad se academizaba, de modo que se las desplazaba irrevocablemente. En Alemania las mujeres burguesas podían trabajar en el medioevo en el oficio de su marido y reemplazarlo en caso de ausencia o muerte, pero este derecho les fue cercenado desde fines del siglo XV, y hacia 1600 la única forma que les quedaba de ganarse el pan sin prostituirse, en caso de no ser mantenidas dentro de una familia o una congregación religiosa, era el trabajo de hilandera, ciertamente el peor pagado de los trabajos y que no abría ninguna perspectiva de progreso.<sup>14</sup>

Desde luego, este no era el problema directo de las mujeres que protestaban acerca de su exclusión en tal forma que todavía lo podemos percibir. Al contrario, se documenta que en los estratos más poderosos y más educados de la sociedad se incluía a las mujeres en los programas de enseñanza de letras que recibían sus pares varones, y es lógico que la imprenta llevó a que pudieran pertenecer a la élite letrada individuos de un sector sensiblemente más amplio que en los siglos anteriores. El diccionario *Mujeres en la Historia de España* se refiere repetidas veces a las *puellae doctae*;<sup>15</sup> rememora las aisladas historias de María Pacheco, que protagonizó el movimiento comunero, o de la médica Luisa Oliva Sabuco, autora de un libro de ciencias, generalmente aceptado y leído. Obviamente, las únicas que han podido levantar su voz ante los procesos de exclusión son las mujeres que toman conciencia de ser excluidas de los circuitos cultos o marginadas dentro de los mismos. Formular una protesta contra hechos universalmente aceptados por la tradición es como agarrarse de los propios pelos para sacarse del agua. Es lógico que sean pocas las voces que protestaron en un comienzo. Y son muy pocas las mujeres de quienes ahora sabemos

---

14 Me remito a título de ejemplo a Erika Vitz, *Die Frau in der mittelalterlichen Stadt* (1988).

15 Como en el caso de Beatriz Galindo, p. 265 y Luisa Sigea, p. 346.

que levantaron esta protesta. En primer término, después de Christine de Pisan, durante el siglo XV, encontramos el diálogo de Isotta Nogarola acerca de la igualdad o desigualdad del pecado de Eva y de Adán, que se refiere de manera oblicua a la cuestión, ya que es propiamente un tratado teológico.<sup>16</sup> Según muestra su editora alemana, Katharina Fietze, ese diálogo lleva implícitamente a desbaratar la acusación de que Eva fuera la primera culpable en el pecado original (Fietze, 1994: 90). A partir del siglo XVI en cambio, se encuentran materiales por demás dispersos. Por de pronto se encuentran las poetisas Louise Labé, lionesa, y Victoria Colonna, romana, y varias autoras venecianas de fines del siglo XVI, de las que estas últimas han sido estudiadas en una serie de ediciones de E. Goessmann (véase nuestra nota 15 por un ejemplo). Esta teóloga feminista también editó fuentes de la pluma de mujeres alemanas y francesas y de Margarethe Schurmann, famosa holandesa. Elisabeth Koch, por su parte, al lado de sus fuentes alemanas, y pasando el límite de lo teológico o filosófico, además se refiere al tratado *Protection of Women* (1589), de Jane Anger (p. 225), y agrega una carta, *Discours que l'excellence de la femme surpasse celle de l'homme* (1581), de la francesa Marie de Romieu.

E. Koch –cuyo libro es un libro histórico sobre instituciones e imagología del siglo XVI y reúne todo tipo de documentos, sin separarlos por su proveniencia en cuanto al sexo del autor– también menciona cartas ficticias publicadas en 1548 por Ortensio Lando con el título de *Lettere di molte valerosose donne*, entre cuyas 258 cartas algunas acogen el tema de la mayor excelencia de la mujer y el de la educación femenina (Koch, 1991: 230). Esto lleva a otro problema diferente, y es, la voz de la mujer en la literatura escrita por hombres.

---

16 Publicado en alemán en el sexto tomo de la serie *Archiv für philosophie- und theologie-geschichtliche Frauenforschung*, editada por Elisabeth Gössmann (1994); el tratado original está traducido en pp. 92-107. Fietze brinda un escueto *status quaestionis* acerca de Nogarola, sobre todo en pp. 85-91.

Sería exagerado querer esbozar este asunto en el prefacio al tema principal que aquí se ha de exponer, pero este apunte es importante con respecto al tema presente, precisamente, dado que el autor de *Grisel y Mirabella* es Juan de Flores, un varón, y que, como en *Triste deleytación* el protagonista es masculino, no parece probable que bajo las siglas de F.A.d.C., que señalan la autoría del texto, pueda esconderse una mujer. De entre las fuentes que analizaremos, por ende, solo la mitad se deben a la pluma de mujeres. ¿Y hay certeza, acaso, de que las correspondencias de Fernando de la Torre no sean inventadas? Es una pregunta que no hemos de ventilar en este momento.

Nos remitiremos para lo que sigue a dos libros fundamentales para estudiar estos aspectos de la historia femenina, uno es el de Ian McLean, *The Renaissance Notion of Woman*, 1980, y el otro, el de R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny*, 1991, y, desde luego, los textos con todo lo que implica su estudio.

### **El caso de España: la novela sentimental**

El de la emancipación femenina es un tema riesgoso con relación a la literatura española del siglo XV y de comienzos del XVI, pero se lo puede anclar en algunas citas pregnantes que la novela sentimental atribuye a sus personajes femeninos. Ante todo, la Madrina en *Triste deleytación*:

[los hombres] nos tienen cativas, sujetas y fuera, por tirano poder, del dominio y libertad nuestra<sup>17</sup>

Y a Braçayda, en su segundo discurso contra Torrellas *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores:

---

17 Remito a Anónimo, F.A.d.C., *Triste deleytación*, ed. de R. Rohland, 1983, p. 82.

[...] nos cumple cuestionar contra los que por sí tienen autorizadas leyes y toda ordenación de la [texto: las] universalidad de las cosas<sup>18</sup>

La mujer está sujeta al hombre, no por mandato divino, sino en función de una tiranía y una servitud que se basa en la ley escrita por los varones mismos en interés propio: *por sí* quiere decir "para sí", ya que, como mostró Riiho con incontables ejemplos, durante el siglo XV *para* se usa en castellano indiferentemente por "por".

La pregunta es la siguiente: ¿qué significan citas de este tenor en textos españoles del siglo XV? ¿Han de ser asumidas al pie de la letra, o deberían ser contempladas desde una distancia irónica porque en última instancia pertenecen a la tendencia misógina? Es una pregunta que conviene tomar en serio, porque los distanciamientos irónicos de los textos tardomedievales se comenzaron a percibir con atraso en la investigación moderna.<sup>19</sup>

La novela o ficción sentimental es interesante al respecto por ser un género innovador que, por serlo, debería reflejar con mayor nitidez algunos de los problemas centrales de su época, y se constituye alrededor de un núcleo de historias

---

18 Juan de Flores, *La historia de Grisél y Mirabella*, ed. de Pablo Alcázar López *et al.* 1983, p. 72. Anotaré aquí a título de curiosidad que todos los pasajes de esta obra a los que me referiré fueron reelaborados en la segunda redacción, o sea, las ediciones del texto, según podemos verlos ahora en la edición crítica realizada por Maria Grazia Cicarello Di Blasi, *Grisél y Mirabella* (2003), que las enfrentaron un manuscrito menos elaborado. Compárense los pasajes en las páginas 260 y 395, sobre la mayor culpa del varón por ser más discreto, y 263 y 398 sobre la parcialidad de los jueces (tramo 17); 270 y 403 sobre el asunto de la autoridad y las leyes que los varones se arrogan y el agregado acerca de que quien escribe tiene mayor razón; 291-292 y 416 (tramo 19), sobre el poder absoluto de los jueces y su obligación a sí mismo, frente a que no hay mujeres que dictaminen en este juicio (tramo 24).

19 Esta teoría se justifica a la luz de tratados sobre la ironía en el medioevo en sentido lato, ante todo el libro de D. H. Green, *Irony in the Medieval Romance* (1979), en el que se detallaron numerosos rasgos irónicos en la literatura del alto medioevo en Alemania, pero también se deben consultar tales libros como el de Bloch (1991) en el que los fundamentos del odio a la mujer se retrotraen a sofismas teológicos y con ello se invierten de caajo.

amatorias en las que el problema de la mujer vale la pena ser indagado.

Durante el siglo XV floreció en España la llamada “lirica de *Cancionero*”, una escuela lírica rica en autores y textos, que, al lado de un fuerte interés didáctico también produjo una rica variedad tardía de la llamada lírica cortés, en la que se festeja a la dama adorada desde lejos, no en los mismos tonos, pero de modo comparable con aquella lírica amatoria que trescientos años antes, originada en Provenza, había comenzado su camino victorioso a través de Europa. Más o menos en el mismo período, y con temas similares, se gesta en España la “Novela (o ficción) Sentimental”: un género nuevo, con rasgos propios, que se produjo entre 1440 y 1550.<sup>20</sup>

En lo que concierne la lírica cortés, dos investigadores ingleses, Keith Whinnom e Ian Macpherson, han destacado a comienzos de los años ochenta que detrás de su vocabulario cortés se oculta, en realidad, un texto erótico... El interés que, hasta estas interpretaciones, parecía faltar a la lírica de *Cancionero*, se produce desde entonces (para los que leemos estos textos) en vista de su sentido solapado. Aparentemente la mujer se adora desde lejos sin esperanza alguna, pero en realidad se le presentan súplicas muy concretas de corresponder el amor, súplicas veladas pero cuyo sentido se entiende muy bien. Si la mujer no correspondía a estas súplicas, podía pasar que el poeta en su despecho hiciera seguir un poema de escarnio, en el cual nada quedaba sin decir.

Se comenzó entonces a leer en muchos de los poemas líricos de *Cancionero* lo contrario de lo que parecerían decir. La pregunta es: ¿lo mismo pasa también con las novelas?

Hay que contestar, en primer lugar, que la diferencia de géneros entre la forma lírica y la narrativa presupone un uso diferente de la inversión irónica. La lírica se refiere a un estado, no contiene un proceso que permita cuestionar en sí

---

20 Sobre el género y sus nombres existe una extensa polémica, no la consideraremos aquí.

hechos una vez presentados. Toda vez que en la lírica se producen ironías, estas o bien se basan en cuestionamientos intrínsecos, como en la poesía de Heine, quien se distancia de sus enunciados románticos mediante rupturas de estilo, o se generan mediante procedimientos alegóricos. En este caso se utilizan las palabras dentro de una convención, otorgándoles otro sentido que el usual. Este es el caso que Whinnom y Macpherson habían construido para la lírica española de *Cancionero*. En la narración también pueden ser utilizados estos dos procedimientos, pero se agregan otras posibilidades, que se basan en una incongruencia entre la acción y el enunciado. Un caso simple de esto lo encontramos en la novela sentimental, en las historias de los reyes de *Grisel* y *Mirabella* y *Cárcel de amor*. En *Grisel* y *Mirabella* se afirma que el rey es “tan justo como la misma justicia”.<sup>21</sup> Es una afirmación que ha llevado a respuestas encontradas entre los críticos, porque existen investigadores, de los cuales el más reconocido es Alan Deyermond, que insisten en unir su voz con la de los narradores propuestos por Juan de Flores (una voz anónima) y Diego de San Pedro (la del *Auctor*), considerando a los reyes como justos, mientras que aquí nos juntamos al coro de otras voces en disenso, que afirman que está visible la injusticia de los dos reyes.<sup>22</sup> El padre de Mirabella la mantiene alejada de sus pretendientes recluyéndola en una torre, en vez de cumplir con su deber paterno y casarla, o el que presumimos su deber tomando en consideración la ley

---

21 En *Grisel y Mirabella* se dice de él que “hobo un excelente Rey de todas virtudes amigo, y principalmente en ser justiciero, y era tanto justo como la mesma justicia” (tramo 2, p. 54); “como el rey fuese el más justificado príncipe que a la sazón se fallase en el mundo, aun en aquel caso, no quiso usar de rigor ni de enojo accidental; mas, como si fuesen sus iguales, con ellos se puso a justicia” (tramo 6, p. 58).

22 En *Grisel y Mirabella* el pasaje correspondiente muestra, como bien vio Deyermond en “El punto de vista narrativo” (1993: 70) un narrador partidario del rey, lo que resulta patente en la caracterización de este —véase la nota anterior— que se opone a las palabras de los personajes, como por ejemplo la alocución de la reina. En cambio observa que en *Cárcel de amor* no se califica al rey, y por esta razón toma al pie de la letra... no la fábula, que *muestra* injusticia, sino las *palabras* del Cardenal (énfasis propio).

española (aunque la efectividad en la Escocia del texto por cierto no se puede demostrar); después hace juzgarla según las leyes existentes en el país ficticio, aunque está claro que estas leyes no se adecuan al caso. Análogo es el hecho que se narra en *Cárcel de amor*: el padre de Laureola está prejuzgando cuando interrumpe el duelo con carácter de Juicio de Dios, y cuando acata, después de los hechos, las denuncias de los testigos falsos, desbaratando de esta forma las posibilidades de su hija de justificarse. Son dos casos en los que, según nuestra opinión, mediante la ironía de la acción se revierte lo que ha sido dicho acerca de la justicia del rey.<sup>23</sup> Esta evaluación se basa solamente en parámetros implícitos de la obra, no existe ningún enunciado del autor que la ratifique. De otra forma solucionó Boccaccio una situación similar en el cuento de Madonna Fillippa (*Decamerone*, VI, 7); una situación, por cierto, mucho menos comprometida por el carácter festivo del cuento. Filippa es una ciudadana de Prato, cuyo marido la encontró en flagrante adulterio, pero no se atrevió a matar a los amantes, como las leyes se lo permitían, sino que los lleva a juicio. Ella reclama ante los jueces que

como estoy segura que lo sabéis, las leyes deben ser comunes y hechas con el consentimiento de aquellos a los que se refieren. Esto no ocurre en el caso presente, porque solamente limita a las desgraciadas mujeres que, mucho mejor que los varones, podrían satisfacer a muchos. Y además, cuando se la redactó no estuvo presente mujer alguna y nunca se las llamó, por lo que merece ser llamada una ley malvada<sup>24</sup>

---

23 *Ironía de la acción* es uno de los conceptos clave en el libro de D. H. Green, *Irony in Medieval Romance* (1979).

24 Véase Giovanni Boccaccio, *Decameron. Filocolo* (1952: 445). "Como io son certa che voi sapete, le leggi devvono esser *comuni* e fatte con consentimento di coloro a cui toccano. Le quali cose di questa non avvengono, ché essa solamente le donne tapinelle ostrigne, le quali Molto meglio che gli uomini potrebbero a molti soddisfare; e etre a questo, non che alcuna donna, quando fatta fu, ci prestasse consentimento, ma niuna ne fu mai chiamata, per le quali cose meritamente malvagia si può chiamare".

*comuni* significa 'iguales para todos', y, una vez establecido que nunca ha faltado a sus obligaciones matrimoniales en cuanto le fueran requeridas, el asunto se disuelve en risas y se promulga una nueva ley. ¿Procedimientos carnavalescos, por ahí?

Tanto la ironía verbal en la lírica como también la ironía de la acción en la novela muestran, que, igual que en el florecimiento de la literatura medieval hacia 1200, estamos en el siglo XV en España ante una literatura refinada y de alto nivel artístico, cuyo valor intrínseco no es inmediatamente aprehensible, de modo que conviene dedicarle más tiempo.

Como casi toda la literatura, los textos sentimentales han sido escritos por varones. En el caso de una controversia, este hecho sirve de argumento irrefutable para los varones, lo atestigua una de las respuestas escritas por Fernando de la Torre en sus correspondencias conservadas.<sup>25</sup> En España se conservan pocos nombres de mujeres escritoras del siglo XV; siempre se nombran las mismas pocas, Beatriz Mayor, Teresa de Cartagena, Florencia Pinar..., tanto más nos interesan aquí unas pocas cartas anónimas, conservadas porque formaban parte de la correspondencia de dicho Fernando de la Torre.

Si consideramos brevemente el rol importante que se concedía en aquel tiempo a las mujeres en la cumbre de la política, no se explica que escriban tan pocas mujeres: en tanto herederas y lugartenientes están plenamente integradas en la estructura estatal durante el todo el siglo como regentas o reinas de los diferentes pueblos españoles.<sup>26</sup> En cuanto a

---

25 Véase su exhaustiva respuesta a la primera carta de su corresponsal, *Cancionero y obras en prosa de Fernando de la Torre* (1907, Cap. 6).

26 Sea, porque el rey es menor de edad, como Catalina de Lancaster, que rige Castilla por Juan II desde 1406 hasta su muerte en 1417, primero en conjunto con Fernando de Antequera; o porque salió del país, como María de Trastámara, regenta por Alfonso V de Aragón desde 1421 a 1536, con una interrupción en 1429, y desde 1438 hasta 1445 (1436-38 y desde 1445 hasta 1453 es coregenta con el hermano del rey, Juan, el rey de Navarra que será Juan II de Aragón), o sea porque su cónyuge está enfermo, como Juana Enríquez, durante la ceguera temporaria de Juan II de Aragón, o finalmente, porque ellas mismas son las herederas: Blanca de Navarra y sus hijas, Isabel la Católica y Juana la Loca.

las letras, muchas composiciones poéticas, pero también tratados morales, tienen destinatarios femeninos. Las mujeres no solamente eran el público de la literatura liviana, ante todo de las novelas de caballerías, como las encontramos en Juan Luis Vives, sino que hay muchos ejemplos de intereses más profundos. Por ejemplo, el marqués de Santillana dirigió una colección de sus poemas a Violante de Prades; Gómez Manrique se dirige a su mujer con sus obras; Diego de San Pedro menciona como destinataria a Marina Manuel, etcétera.<sup>27</sup>

A través de las leyes sucesorias existe en la España histórica, por así decirlo, aquella situación que se representa como situación base del amor cortés en Francia en el siglo XII: una corte de hombres, que sirven a una mujer porque su esposo, el dueño legítimo del reino, está ausente, sea porque, como Alfonso V, fija su residencia en otro de sus dominios; sea que es demasiado joven para reinar, como Juan II de Castilla, o está enfermo, como Juan II de Aragón, o finalmente falta directamente, como pasa en el momento de proclamarse heredera a Isabel la Católica.<sup>28</sup> Parece ser un siglo con facultades llamativamente grandes para la mujer.

Y sin embargo, el nuevo género literario de la época, la novela sentimental, es un género con desenlace siempre trágico o por lo menos negativo: a la mujer de la clase alta no se le concede, en el ámbito del amor que es el único en el que la vemos actuar en literatura, ninguna posibilidad de autorrealización; en las fábulas sentimentales no hace diferencia si ama o no ama, si solamente muestra piedad o si ama de veras. Por su lado, el varón no puede probar su valor mediante ninguna acción para integrarse en el mundo como caballero y amante. Las tramas están construidas de tal manera, que

---

27 Varios estudiosos están analizando este aspecto, entre ellos, Carmen Parilla.

28 Véanse los artículos de George Duby, "Die 'Jugend'" (1984) y Erich Köhler, "Bedeutung und Funktion" (1976).

dentro del marco de las tradiciones y de la legalidad una satisfacción amorosa no es posible.<sup>29</sup>

La novela sentimental se narra con la voz de uno de los personajes. Este personaje por regla general comparte algunos rasgos con el autor, y en algunos casos se la puede entender como voz autobiográfica.<sup>30</sup> Solamente la novela de Bernardim Ribeira, *Menina e moça*, ejemplar tardío del género en idioma portugués, y a la vez el único texto en portugués que se adscribe a él, se cuenta con la voz de una mujer. Hasta mediados del siglo XVI la mujer no se constituye en sujeto de la narración; asume la palabra exclusivamente como figura literaria. En una exhaustiva revisión del *status quo* Alan Deyermond dedicó en 2001 a la “voz femenina” en la novela sentimental un capítulo propio. Este no comprende más de veinte líneas, y el autor insiste en que la ausencia de un narrador femenino ha suscitado poquísima atención en los comentarios dedicados al género. Antonio Cortijo, en un libro que conecta la novela sentimental con numerosos antecedentes poco estudiados en tanto tales, la define, en suma de cuentas, como “género cortesano masculino (que no antifeminista) que avanza a través del alzamiento e incorporación de la voz crítica femenina hacia el convencimiento de que no hay solución para el amor así entendido”.

El impulso de la acción tampoco suele originarse en el protagonista femenino, sino en el varón. Ciertamente, *Grimalte* y *Gradissa*, una de las novelas de Juan de Flores, constituye una excepción en sentido doble a esta regla. Este texto contiene dos acciones imbricadas, por un lado el cortejo que realiza Grimalte ante Gradissa, por el otro, la historia

---

29 Por otra parte, estamos en España en el umbral de un período que representará ciertamente un desenlace feliz de las relaciones amorosas, que se plasman por un lado en la *celestinesca* y por el otro en el nuevo género de la *comedia*, que comienza, en este sentido, con Torres Naharro y Gil Vicente.

30 La voz de Grimalte responde a la del autor, pues el libro comienza con las palabras siguientes: “Comiença un breve tractado compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre”, en Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, ed. de Pamela Waley (1971: 3).

de cómo la adúltera Fiammetta –la heroína de la famosa novela de Boccaccio, convertida en el texto de Juan de Flores en Fiometa– una vez abandonada por su amante, Pánfilo, lo busca y persigue, para que vuelva a amarla. Gradissa propone a su festejante una condición: debe concretar una reconciliación entre Pánfilo y Fiometa; solo si logra reunir de vuelta a esta pareja, podrá Gradissa confiarse de la veracidad de Grimalte y ofrecerle su amor. Es, por consiguiente, Gradissa, la lectora de Boccaccio, que, porque teme la infidelidad de los hombres, envía a su pretendiente para que medie entre Fiometa y Pánfilo.

Es ella la que crea el interés de Grimalte en reconciliar a los ex-amantes de Boccaccio. También en la segunda pareja la activa es la mujer, Fiometa, porque es quien ha emprendido su viaje para volver a encontrar a Pánfilo y para moverlo a que vuelva. A sus ojos la vida no tiene valor sin el amor de él, y de modo consecuente morirá la muerte de amor tan pronto reconoce que toda la confianza existente entre ella y Pánfilo no alcanza para reintegrarlo en la relación amorosa previa. Para Pánfilo el amor ha terminado. Más tarde se arrepentirá de no haberse vencido a sí mismo. Pero, ¿qué relación de amor habría sido esta, en base a un autoconvencimiento? Esta paradoja no la resuelve el texto, así como tampoco resuelve la otra, menos conclusiva: que Gradissa cree deber seguir negándose, a pesar de que Grimalte ha realizado su encargo hasta el límite de sus fuerzas. Menos conclusiva porque en el plano de los hechos lo realizó sin éxito. La mujer busca la constancia en el amor, y los hombres no están dispuestos a ser constantes. La paradoja expuesta por Juan de Flores consiste en que la fidelidad del hombre dura hasta que ha alcanzado su meta sexual, mientras que la mujer es forzada por la conexión amorosa a ser fiel. El ayuntamiento disuelve para el varón la atracción, mientras que para la mujer da origen a la atadura. Así por lo menos se presenta el caso cuando se focaliza en la perspectiva y la

acción femenina, y esta focalización la encontramos tan solo en el texto de Juan de Flores.

Por lo general, los textos sentimentales muestran unos jóvenes expuestos a una estricta supervisión a los que se castiga duramente si actúan con autonomía. Padres severos destruyen la unión ya realizada, castigan a una de las partes, generalmente la femenina, y sin embargo no pueden restituir el orden una vez turbado. Los autores presentan las relaciones amorosas destruidas en perspectiva trágica: los protagonistas sucumben ante la imposibilidad de lograr la plenitud amorosa. Esta imposibilidad no se explica, como en la tragedia antigua, por la incompatibilidad entre dos concepciones de mundo concurrentes, sino por la que existe entre la pretensión de los padres o de la sociedad de imponer el matrimonio, y la pretensión individual de un amor vivido a pleno. Esta incompatibilidad tiene claros rasgos trágicos. La trama trágica se define a partir de diferentes causas, pero se produce una y otra vez. En *Cárcel de amor* y *Grimalte y Gradissa*, se rechaza el pretendiente, y el lector debe adivinar si este rechazo corresponde al rechazo original, basado en la superioridad social de la dama cortés, tal como en la historia marco del *Siervo libre de Amor*, o si se trata de la interiorización de la imposición paterna.<sup>31</sup> Ni siquiera se toma en consideración la posibilidad de que la mujer pudiese rechazar el cortejo por la simple razón de que el festejante no le gusta por razones personales. Con esto, a nivel europeo la novela sentimental constituye un retroceso, por ejemplo frente al *Tristán e Isolda* de Gottfried von Strassburg; hablaré enseguida de la escena judicial en la corte irlandesa. Ni siquiera en *Arnalte y Lucenda*, la primera novela de Diego de San Pedro, se produce una motivación de este tipo, aunque no tenemos ninguna otra razón que se

---

31 Su figura se vuelve a encontrar también en Francia en el siglo XV, en el tipo exagerado de la *Belle dame sans merci* de André Chartier.

presente para explicar su negativa prematrimonial. Lucenda no *admite* a Arnalte, esto es todo. Una razón de ello debe ser la falta de interés de los autores en la psicología femenina: el comportamiento de la mujer es interesante para ellos en la medida en que repercute en el bienestar del hombre, pero no en sí mismo.

¿Existe entonces alguna cosa en la novela sentimental, que tenga que ver con la emancipación de la mujer? ¿Podemos, ante el cúmulo de aspectos contrarios, entender como feministas las citas proferidas en el comienzo?

Pues sí: en la novela sentimental, a diferencia de la mayoría de las otras clases de textos medievales, el punto de vista femenino aunque sea *se expone en tanto tal*, y además *se articula mediante la voz de la mujer*. En la narración este punto de vista no concuerda necesariamente con el masculino, sino que, como demuestran las citas aludidas, puede enunciar una posición contraria. Naturalmente tenemos enunciados referidos a los problemas femeninos en la novela cortés de los siglos XII y XIII. Ante todo se puede pensar en la defensa de Tristán que realiza Isolda madre en la novela de Gottfried, antes de la escena en que se reconoce a Tristán / Tantris.<sup>32</sup> En la escena judicial la reina de Irlanda no solamente tiene derecho de asistencia y voz, sino que su papel en la defensa de la hija es mayor que el del rey. Isolda madre es claramente capacitada para disputar con el senescal la pregunta de si el hombre puede hacerse digno de la mujer a través del mero cortejo –un tema que Gottfried, al contrario de lo que se da con los discursos estilizados de la novela sentimental, introduce y desarrolla de manera muy natural, al presentar primero un discurso misógino del senescal (vv. 9866-9896; ed. de Millet, p. 328),<sup>33</sup> al que luego podrá remitirse la reina

---

32 Véase *Das Tristan-Epos*, ed. de W. Spiewock, 1980, pp. 151 y ss.

33 Según la edición de Eilhard von Oberg (Gottfried von Strassburg. 2001. *Tristan und Isolde*), la cita traducida reza en alemán: "Du wilt, daz ich nicht enwil:/ diz ist doch unser vrouwen spil;/ was nimest du

Isolda, cuando dice: “Sé masculino y ama a quien a su vez te ame, y desea a quien te desea a ti también. [...] Aquí insistes en que Isolda sea tuya, mas ella no te quiere a ti. Ella es así. ¿Quién puede intervenir en esto? [...] Le es indiferente aquel que la pueda desear mucho. Entre ellos estás tú a la cabeza. [...] La bella y pura se envilecería demasiado si quisiera a todo aquel que la quiere a ella” (vv. 9913-9942).

La novela sentimental obedece a otras leyes estéticas. Se organiza formalmente en pasajes relativamente breves entre los que se intercalaron cartas y discursos, relativamente extensos y retóricamente completos. De estas cartas y discursos muchos se atribuyen a la dama, de forma que en estas obras su punto de vista se reflexionó profundamente y se expresó de manera bien organizada, reflejándola en injertos formalmente completos y no en reproducción vívida de cada nueva situación. Esta organización del texto a nosotros, lectores modernos, se nos antoja artificial, porque confina y concentra el evento convirtiéndolo en expresión formal de opiniones acerca de cada situación.

Querría aquí destacar una ocasión que se elabora de este modo: los discursos de Braçayda en su defensa contra Torellas en *Grisel y Mirabella*. Se narra en este libro la historia de una pareja que se ha unido contrariando la voluntad del padre. El padre es el rey de Escocia y confina a su hija en una torre, para sustraerla a los pretendientes, pero no puede obviar que uno de ellos, Grisel, logre llegar a Mirabella y comenzar una relación amorosa con ella. Por delación el padre se entera de esos amores y desea ahora castigar con equidad a aquel de los amantes que sería reconocido por culpable de haber realizado el primer paso. Como los dos jóvenes se protegen mutuamente, en una segunda vuelta del proceso

---

dich hie mit an? [...] du wellest Ysote/ und si enwelle din niht./ das ist ir art: wer mac des iht? [...] ir ist der vil unmere,/ dem si doch vil lip were,/ der du zehant der erste bist [...] die schoene, die reine,/ sie were zegemeine,/ ob si iegelichen solte/ wellen, der si wolte.”

judicial se intenta llegar a saber quién realiza normalmente el primer paso: la mujer o el varón. Se proponen como defensores dos intelectuales ampliamente reconocidos. El campeón de los varones es Torrellas, un poeta valenciano, famoso por haber compuesto una de las más duras invectivas en la disputa de las mujeres, el poema “Quien bien amando persigue / donas a sí mesmo destruye”; a las mujeres las defiende Braçayda, que, históricamente indefinida, en realidad es Briseis, aquella amante de Aquiles a la que las novelas troyanas medievales atribuyen haber sido antes la amante de Troilo, uno de los hijos de Príamo, y por ende de haberse pasado de bando durante la guerra de Troya. Esta figura femenina, conocida en toda Europa por las novelas troyanas, cobra nueva vida en España –al igual que algunos otros personajes de la mitología y literatura antiguas– e ingresa en nuestra historia sin que se le atribuyera una historia previa definida.<sup>34</sup> Está vista, según el texto, como experta reconocida en la cuestión de las mujeres y con ello en la realidad representada:

Una dama de las más prudentes del mundo en saber y en desenvoltura y en las otras cosas a graciosidad conformes; la cual, por su gran merecer, se había visto en muchas batallas de amor y casos dignos de gran memoria que le habían acaecido con grandes personas que la amaban y pensaban vencer; pero no menos le ayudaba discreción que saber. Y esta señora había por nombre Brazaida. (*Grisel y Mirabella*: 63)

Conviene tomar nota del anacronismo en la reunión de tiempos y zonas lejanos. Por cierto, Torrellas, conocido por su arroje en las cuestiones de amor, su agudeza y sus obras literarias, “muy osado en los tratos de amor, y mucho gracioso, como por sus obras bien se prueba” (*Grisel y Mirabella*:

---

34 *Las “Novelletes sentimentals” catalanas*, ed. de A. Pacheco (1973).

63), que es un coetáneo histórico de Juan de Flores, el autor, ese Torellas tampoco pertenece a la Escocia de la narración, en cuyo pasado indefinido juega la acción, así como no le pertenece el “meollo” de Braçayda. Este anacronismo es frecuente en la literatura de la época y no será cuestionado aquí.<sup>35</sup> Pero conviene ponderar que el personaje auto-determinado de Briseis, que según las mencionadas fuentes apócrifas ha convivido con dos amantes consecutivos, es por demás susceptible de aparecer como testigo en composiciones misóginas. Es, a todas luces, una portavoz sospechosa.<sup>36</sup>

Durante el proceso se concede a cada uno de los abogados cinco veces la palabra. Braçayda habla primera; el discurso final es de Torrellas. En su segundo discurso Braçayda ya se encuentra a la defensiva cuando dice:

[...] como sea cosa cierta las mujeres ser de menos discreción que los hombres, fízolo nuestra generación ser subjeta a la vuestra. (Grisel y Mirabella, 68)

Según ella, como los varones saben más, les corresponde una parte mayor de la culpa que a las mujeres. En esta segunda vuelta ya teme Braçayda perder porque

los jueces, por ser varones, no ciegan de la afición de vosotros. (Grisel y Mirabella: 70)

Torrellas responde con una paradoja:

---

35 *Triunfo de Amor*, el tercer texto de Juan de Flores, contiene este artificio en medida colosal, y lo encontramos asimismo en las *Novelletes sentimentales* editadas por Pacheco.

36 Sus amantes fueron Diómedes y Troilo, según el *Bursario* de Juan Rodríguez del Padrón, en el que Braçayda se pinta como ofendida por Troilo en primer lugar. Las historias medievales de la historia de Troya, que siguen a los resúmenes de Dictis y Dares, distorsionantes con respecto a Briseis y la historia de este personaje se contamina con la de la Chriseis homérica, que, como Briseis, fue una viuda raptada por los griegos y pasó por las manos de Aquiles y de Agamenón. Su trasfondo literario se estudia en diversos ensayos dedicados a *Grisel y Mirabella* desde el de B. Matulka (1930).

Si ya a Dios pluguiese ordenar un uso nuevo: que todos los hombres fuesen de un acuerdo de estar algún tiempo sin recuestaros, porque se probase vuestra virtud, tan poco y menos que digo, confío della; y soy cierto que, como viédes que no érades rogadas, necesidad os faría herederas de nuestro oficio; y juraré yo que con mayor diligencia seríamos de vosotras importunados, rogándonos en mayor grado que agora nosotros lo hacemos. Mas, como sabéis que nuestro es el seguimiento, en cordura cabe que nos lo vendáis caro. (Grisel y Mirabella: 70)

Esta situación será presentada más exhaustivamente por Juan de Flores en otra obra, el *Triunfo de Amor*.

El cuarto discurso de Braçayda contiene el enunciado arriba citado:

Nos cumple cuestionar contra los que por sí tienen auctorizadas leyes y toda ordenación universal de las cosas,

al que sigue otra oración central:

En nuestra simplicidad no hay quien escriba en favor nuestro y vosotros, que tenéis la pluma en la mano, pintáis como queréis. (Grisel y Mirabella: 72)

Reproche que, ciertamente, no trae una innovación a nivel europeo, ya que la Comadre de Bath en su prólogo también había exclamado:

By God! If wommen hadde writen stories,  
As clerkes han withinne hire oratories,  
They wolde han writen of men moore wikkednesse  
Than all the mark of Adam may redresse.  
(Chaucer, vv. 693-696).

[Por Dios, si las mujeres hubieran escrito la historia / Como lo que guardan los clérigos en sus oratorios / Habrían escrito más cosas malas de los varones / De lo que toda la generación de Adán puede recordar.]

Torrellas le responde que el saber es dañino para la mujer y que la aparta de la castidad. Se trata de los deseos peligrosos, no del saber. Una vez terminados los alegatos, los jueces declaran culpable a Mirabella, y recién en esa coyuntura se subleva Braçayda contra el hecho de que los jueces sean todos varones. Apela la sentencia diciendo:

Pues mirad, excelente muy ilustre Reina y nobles señoras, so cuyas leyes vivimos, que quieren que muera la que es forzada y viva el forzador; y tienen razón, pues ellos son jueces y parte y abogados del mismo pleito y cierto asaz simple sería quien contra sí diese sentencia; y por eso no recebimos injuria, pues con poder absoluto nos la pueden dar. Ca si, por ventura, a mujeres viniera el determinar aqueste pleito, si nos condenaran, hobieran lugar las quejas; mas dellos, que lo hayan así hecho, no son de culpar, pues cada uno es más obligado a sí mismo que a otro. (Grisel y Mirabella: 78)

Mientras que en cuanto a los hechos no se presenta argumento alguno que sirva para dirimir la cuestión, sino que solamente se trata de privilegiar uno o el otro de los puntos de vista, el argumento de que las mujeres están sometidas al juicio *en cuanto partido y no en vista de una solución* justa, podría justificar el enfrentamiento.

Flores, el autor, profirió aquí un problema que por muchos años más se tratará de manera poco satisfactoria para las mujeres. Pero no estaba convencido de que es posible equiparar a los varones con las mujeres. En cada uno de sus tres textos narrativos aparece la cuestión arriba mencionada del cambio de roles. Aquí, en *Grisel y Mirabella*, solo la

encontramos en la alusión citada. Pero en todos los casos, según él, domina uno de los géneros y el otro se subordina. Sin embargo, según todos los indicios, la representación del cambio de roles, así como él lo presenta, muestra una tentativa de reconocer a la mujer como ser social, a partir de su rol. En el *Triunfo de amor*<sup>37</sup> se dice en la misma conexión que “la costumbre es ley” (p. 169), y el narrador repite, una vez representado el cambio de roles:

Tanto era ya venido en uso y costumbre aquello en la corte [de la ciudad de Frigia, en Persia], como si del principio del mundo lo hizieran, no se mirava más la cosa nueva; los vicios y los deportes eran tan continuos y cada día de nueva invención, que esta que acá [en España] tenemos por nueva allá parece la memoria. (Triunfo de amor: 175)

Sin embargo, una realización de la pretensión de la mujer de igualarse con el varón no es seriamente considerada por Flores. Sus textos siempre terminan en situaciones paradójales. Así, *Grisel* y *Mirabella* termina con la sangrienta desmembración de Torrellas, a quien Braçayda ha puesto su cebo, a manos de las damas de la reina –en una escena comparable con la de la descuartización del *Bel inconnu* en un fabliau francés más antiguo en cien años—<sup>38</sup> que obedecen a un deseo de venganza que supera ampliamente todo lo que Torrellas había dicho antes sobre la crueldad de las mujeres. Así Pánfilo se convierte en un penitente después de la muerte de amor de Fiometa. En esta serie las múltiples inversiones del *Triunfo de Amor*, que terminan en el cambio de roles, son meros juegos de la fantasía. Pero ciertamente, son juegos de

---

37 Mis citas provienen de J. De Flores, *Triunfo de Amor*, ed. de A. Gargano (1981).

38 *Le bel inconnu*, véase R. Howard Bloch, *Medieval misogyny*, Cap. V, pp. 123-129. Utilicé el primero de estos dos pasajes hace años en un ensayo sobre cuestiones de la igualdad en la novela sentimental, R. Rohland, “El concepto de la igualdad” (1989). Allí se elaboran las coincidencias entre el tema de la igualdad de las mujeres y de los conversos en España.

la fantasía que no aparecen sin un trasfondo histórico, y que cobran peso y profundidad a través de este.

A este ámbito pertenecen en primera línea las disputas de la monja Teresa de Cartagena y las cartas de las corresponsales anónimas de Fernando de la Torre. Teresa de Cartagena es la autora de dos breves tratados. La primera de estas, *Arboleda de enfermos*, no se le había querido atribuir por ser mujer. La segunda, *Admiratio operum Dei* –a pesar del título en latín el texto está en castellano– se dedica a este hecho, desde el punto de vista de que Dios es capaz de proveer también al sexo débil con la capacidad de ejercer las ciencias:

El que pudo y puede enjerir las ciencias en el entendimiento de los hombres, puede si quiere enjerirlas en el entendimiento de las mujeres.<sup>39</sup>

En la creación no se dio preferencia a un género por encima del otro:

Sy plugo a Dios de hacer el sexo viril o varonil robusto o valiente y el femineo flaco y de pequeño vigor, no es de creer que lo hizo por dar más ventaja o excelencia al un estado que al otro.

Siguiendo a su famoso tío, el obispo de Burgos, Alfonso de Cartagena, se puede basar en un dicho de San Pablo, extraído de la carta a los Galatos 3,28-29: “Non est iudeus neque gentilis, non est servus neque liber, non est masculus neque femina. Omnes enim vos unum estis in Christo ihesu”. El obispo había citado esta palabra paulina hacia 1440 en su *Defensorium unitatis christianae*, para defender a los cristianos nuevos, entre los que él, uno de los grandes intelectuales castellanos en el período de Juan II, tuvo un papel

---

39 Véase Teresa de Cartagena, *Arboleda* (1967, p. 115, 31).

importante como obispo de Burgos.<sup>40</sup> En el tratado de Teresa, la sobrina sorda del príncipe eclesiástico, leemos en conexión con la cuestión de la capacidad de la mujer, que los bienes de gracia milagrosamente no dependen “a respecto de la persona que los tiene, que sea varón o hembra, entendido o simple”, sino que se encuentran por doquier. La monja reconoce, igual que Braçayda, la mayor fuerza varonil en lo corpóreo, pero no deduce de ella otras diferencias necesarias y no se refiere en ningún pasaje a la cuestión de la instrucción, que era lo que Braçayda echaba de menos en su educación. Teresa de Cartagena, por cierto, había compuesto un tratado que hizo visible su capacidad intelectual, en grado tal que se pudo levantar una disputa acerca de su autoría. De ninguna manera accedería ella al propósito de Torellas de que la virtud femenina se basa en la ignorancia. La virtud que se expresa en un recogimiento basado en la ignorancia, a la que se refiere Torrellas, está muy lejos de los intereses devotos de esta escribiente.

En cambio la corresponsal de Fernando de la Torre, a quien el autor pide que le explique la naturaleza de Fortuna, declara en un comienzo que no posee conocimiento de autores doctos como Boccaccio y Boecio,<sup>41</sup> aclara después más exhaustivamente por qué no se considera en condiciones de contestar:

Mas sesso, mas discrecion, mas conoscimiento de virtudes es dado a vos otros, y mas fortaleza, mas retentiua, y porque asi mesmo el estado mugeril no fue participante en alguna ciencia alta ni vaxa, ni fue digno de entender en parte de sus sentencias, creo yo que fuese por el juyzio nuestro no ser tan suficiente ni dispuesto para en sy reseibir la delgadeza y diuersidad destas cossas. Como quiera que el agudesa de las mugeres muestra que si en tales estudios e doctrinas fuesen enseñadas, aprenderian dello mucho mas que vos otros, y

---

40 Véase el *Defensorium unitatis christianae*, ed. de P. Manuel Alonso (1943).

41 Citamos de *Cancionero y obras en prosa de Fernando de Torre*, ed. de A. Paz y Méliá, 1907, p. 41.

esto bien puede ser. (...) la agudesa mugeril mas puede y sobra que la discrecion suya, y no consiente pensar ni considerar en cossa (...) no por otra cabsa fue vedado a las mugeres que no entendiesen en cosa de las ciencias que a las que querreys de vos otros son mostradas. (Pp. 42-43)

Finalmente profiere una explicación que satisface a Fernando de la Torre y este se declara vencido. Viene, empero, otra corresponsal más, y lo critica diciendo:

No negare quanto es mas de estimar lo de la señora por solo ser de su propio ingenio, acatando su elevado estilo, e bien mirando su tanto sutil fundamento. (Cap. 7, p. 49)

Fernando, a pesar de ello, sigue convencido de la preponderancia de la inteligencia masculina, porque, según dice, el conocimiento teórico de los filósofos y sabios se basa en la inteligencia natural –“sy consideramos por la theorica... lo mas alto e artificial”– y propone la cuestión teórica que sigue: “¿E donde procede la ciencia artificial saluo del saber e juycio natural?, ¿e que fundamento leuaria la ciencia sy sobre natural e firme entender no fuese asentada?” (ed. de Paz y Méliá: 53).

Las presentes reflexiones acerca de la posibilidad de que la mujer posea inteligencia muestran que la posición sometida de las mujeres –incluyendo quizás la desigualdad jurídica– se explicaba en aquella época a partir de la disposición menor a lo espiritual que se atribuía a la mujer frente al hombre, pero muestran asimismo que debía justificarse, sea, porque la mujer amplió en el siglo XV sus derechos, o porque los perdió.<sup>42</sup>

---

42 Esto último se puede conectar con el concepto de *Disziplinierung*, la introducción de la disciplina social, así como lo trabaja para Alemania Gerhard Oestreich, y como surge del libro de Elisabeth Koch, *Maier dignitas* (1991). Si bien estamos un poco antes del siglo XVI, se podría pensar en una forma prematura o inicial de estos fenómenos, así como se ha insinuado desde hace mucho al consultar sobre los fenómenos del siglo XV en obras como la de Justina Ruiz de Conde, en la que se establecen cambios muy paulatinos de la situación legal de la mujer.

La pregunta por la emancipación femenina se articula muy claramente en las tres fuentes referidas (*Grisel y Mirabella*, Teresa de Cartagena, la corresponsal de Fernando de la Torre): las mujeres se ven excluidas de la educación formal, y por lo tanto no pueden negociar con los varones en pie de igualdad. Es sabido que por otro lado se les achaca la culpa en el apetito sexual de la humanidad, cosa que se defiende en una extensa serie de literatura antifeminista; por ello no es de extrañar que la novela sentimental siempre vuelva a destacar que la mujer sea a quien se castiga en los casos en que se realiza el amor.<sup>43</sup>

Pero, como ya quedó dicho, la novela sentimental suele reflejar el punto de vista del hombre, con el que el narrador coincide o se identifica.<sup>44</sup> El narrador muestra en algunos casos el rechazo de la dama propia como reflejo de los castigos que sufrió otra dama, después de acceder a su amante: lo vemos en el *Siervo libre de amor* en *Grimalte y Gradissa*. La mujer vive una situación desesperanzada pues, como lo muestran las narraciones de amores respondidos, se le atribuye siempre la culpa y siempre es ella quien recibe el castigo, hasta el punto en que finalmente en *Cárcel de Amor* la ley que se invoca incluye ya esta premisa. Se transforma de manera, por así decirlo, necesaria en una “belle dame sans merci”. Para esta circunstancia Diego de San Pedro creó en las reacciones de Laureola una cifra: podemos colegir de las reacciones de Laureola que sufre de la misma enfermedad de amor que acosa a Leriano; sin embargo, no osa admitir ese amor porque si cediese en lo más mínimo sería castigada, y ella sola debería sufrir ese castigo.

---

43 Partiendo del rey Creos que mata en la *novella* del *Siervo libre de amor* a su nuera Liessa, pasando por la Señora en *Triste deleytación*, que es confinada al convento luego de la muerte alevosa de la Madrastra, hasta Mirabella, condenada por doce jueces a la muerte en la hoguera y Laureola, en cuya patria la mujer está marcada desde un principio por su culpa en todo comercio amoroso, en todos los casos encontramos que el deseo amatorio es cruelmente castigado.

44 En *Siervo libre*, *Triste deleytación*, *Grimalte y Gradissa*, o al que apoya, en *Cárcel de Amor* y *Arnalte y Lucenda*.

Ya aludimos a una tercera mujer anónima, que responde en el Cap. 13 a Fernando de la Torre, que se vió, en medio de la vida, en una situación comparable pero no idéntica. Aparentemente tanto ella como también su predecesora del Cap. 6 pudo mandar una negativa escrita al autor, sin que se la sospechase de favorecerlo. La literatura más bien insinúa que las jóvenes debían rechazar categóricamente toda sospecha de sostener un diálogo con algún festejante. Quizás sea válido pensar incluso que los casos literarios en los que se desarrolla un desenlace favorable de tales relaciones espontáneas, como en Torres Naharro (*Himenea*) y en la Celestinesca, ya constituyan una señal de la idealización definitiva de un estado de la sociedad en el que una mujer y un hombre todavía tenían licencia de escoger personalmente el compañero de por vida.

En esta perspectiva no sorprende que nunca llegó a imprimirse un texto, que, como *Triste delectación*, discute la igualdad entre los hombres y las mujeres en tanto tal. Allí se lee claramente que “somos mas perfetas que ellos quanto en el principio del ser nuestro y fin [...] y *eguales en todas otras cosas*” (ed. de R. Rohland de Langbehn, 82, 6-8; énfasis propio) y, con relación a la capacidad de ser formada que se niega a la mujer, “será porque los onbres nos lo tienen defendido, diciendo que qualquiere saber en la mujer fuese en todo mal empleado [...] Que *seamos en todas las otras cosas de la vida eguales* demuéstrase en la producción nuestra claramente, que Dios no nos quiso sacar de los extremos del hombre mas del medio de aquel, significando que en amor, lealdad y señoría *fuésemos iguales*” (82, 19-27). Es otro varón quien escribió esto, lo que habría sido razón suficiente para Moderata Fonte para no creer en el argumento.

## Bibliografía

- Albistur, M. y Armogathe, D. 1977. *Histoire du féminisme français du moyen âge à nos jours*. París, Ed. des Femmes.
- Anónimo. 1983. *F. A. D. C. Triste Deleystation*. Ed. de R. Rohland de Langbehn. Morón, Universidad de Morón.
- Bloch, R. H. 1991. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago / Londres, Chicago University Press.
- Boase, R. 1978. *The Troubadour Revival: A Study of Traditionalism and Social Change*. Londres, Routledge and Kegan Paul.
- Boccaccio, G. 1952. *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiametta*. Ed. de E. Bianchi *et al.* Milán / Nápoles, Ricciardi.
- Cortijo Ocaña, A. 2000. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*. Londres, Tamesis.
- De Cartagena, A. 1943. *Defensorium unitatis Christianae*. Ed. de P. M. Alonso. Madrid, Escuela de Estudios Hebraicos.
- De Cartagena, T. 1967. *Arboleda de los enfermos. Admiración Operum Dei*. Ed. L. J. Hutton. Madrid, BRAE, Anejo XVI.
- De Flores, J. 1971. *Grimalte y Gradissa*. Ed. de P. Waley. Londres, Tamesis.
- . 1981. *Triunfo de Amor*. Ed. de A. Gargano. Pisa, Giardini Editori.
- . 1983. *La historia de Griselda y Mirabella*. Ed. de P. Alcázar López y J. A. González Núñez. Granada, Don Quijote.
- . 2003. *Griselda y Mirabella*. Ed. de M. G. Ciccarello di Blasi. Roma, Bagetto Libri.
- De la Torre, F. 1907. *Cancionero y obras en prosa*. Ed. de A. Paz y Méliá. Dresde, Gesellschaft für Romanische Literatur.

- De Lucena, L. 1954. *Repetición de amores*. Ed. de J. Ornstein. Chapel Hill, University of North Carolina (Studies in the Romance Languages and Literatures, XIII).
- Deyermond, A. 1993. “El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV”, en su *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México, UNAM.
- Duby, G. 1986 (1964). “Die ‘Jugend’ in der aristokratischen Gesellschaft”, en su *Wirklichkeit und höfischer Traum*. Berlin, Wagenbach.
- Ferrari Schiefer, V. 1985. “Kap. II. Lucretia Marinella (1571-1653). Die Schönheit der Frau, Abglanz des Göttlichen. Drei ihrer philosophisch-theologischen und frauenbezogenen Schriften”, en E. Gössmann (ed.) *Eva, Gottes Meisterwerk., Archiv für philosophie- und theologie-geschichtliche Frauenforschung*, II. München, Iudicium, pp. 45-113.
- Fietze, K. 1994. “Eine gewisse neue Thologie, der Dialog der Isotta Nogarola ‘über die gleiche oder ungleiche Sünde Evas und Adams’ von 1451”, en E. Gössmann (ed.) *Kennt der Geist kein Geschlecht? Archiv für philosophie- und theologie-geschichtliche Frauenforschung*, VI. München, Iudicium, pp. 76-197.
- Foa, S. M. 1979. *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*. Madrid, Albatros.
- Fonte, M. 1988. *Il merito delle donne*. Trad. al alemán de Mara Huber-Legnani, en E. Gössmann (ed.) *Ob die Weiber Menschen seyen od er nicht. Archiv für philosophie- und theologie-geschichtliche Frauenforschung*, IV. München, Iudicium.
- Goodman, K. R. 1995. “Klein Paris and Women’s Writing: Luise Gottsched’s unknown Complaints”, *Daphnis*, N<sup>o</sup> 25, pp. 695-711.

- Green, D. H. 1979. *Irony in Medieval Romance*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Guthmüller, B. 1994. “Nicht länger schweigen. Moderata Fontes Dialog *Il merito delle donne*”, en G. Schmidt (ed.) *Die Frau in der Renaissance*. Wiesbaden, Harassowitz Verlag, pp. 157-177.
- Jung, U. 2002. “Weibliche Autorschaft im spanischen Barock. Selbstinszenierung als das Andere bei María de Zayas und Feliciano Enríquez de Guzmán”, en I. Schabert y M. Boenke (eds.) *Imagination des Anderen im 16. und 17. Jh.* Wiesbaden, Harassowitz Verlag, pp. 237-261.
- Koch, E. 1991. *Maior dignitas est in sexu virili. Das weibliche Geschlecht im Normensystem des 16. Jahrhunderts*. Fráncfort d. M., Klostermann.
- Köhler, E. 1976. “Bedeutung und Funktion des Begriffs ‘Jugend’ (*joven*) in der Dichtung der Troubadours”, en su *Vermittlungen – Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*. Múnich, Fink, pp. 45-62.
- Langbehn-Rohland, Regula. Véase Rohland de Langbehn, R.
- Lerner, G. 1993. *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy*. Nueva York / Oxford, Oxford University Press.
- Macpherson, I. 1985. “Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes”. *Bulletin of Hispanic Studies*, N° 62, pp. 51-63.
- Marinella, L. Véase Ferrari Schiefer, V.
- Martínez, C.; Pastor, R.; De la Pascua, M. J. y Tavera, S. (eds.) 2000. *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia Biográfica*. Barcelona, Planeta.
- Matulka, B. 1930. *The novels of Juan de Flores and their European Diffusion*. Nueva York, Institute of French Studies.

- . 1931. *An Anti-feminist Treatise of Fifteenth Century Spain: Lucenas "Repetición"*. Nueva York, Institute of French Studies.
- McLean, I. 1980. *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Memorial Literario*. 1785-1787. Madrid, s/e, mayo, Vols. V y ss.
- Newman, J. O. 1995. "Frauen Zimmers Geberden' und 'Mannesthaten'. Authentizität, Intertextualität und *la querelle des femmes* in Sigmund von Birken's 'Ehren-Preis des Libe-löblichen Weiblichen Geschlechts' (1669/73)", en J. R. Paas (ed.) *Der Francken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Wiesbaden, Harasowitz Verlag, pp. 314-330.
- Ornstein, J. 1954. "Introducción", en De Lucena, L. *Repetición de amores*. Chapel Hill, University of North Carolina (Studies in the Romance Languages and Literatures, XIII).
- Riiho, T. 1979. "Por" y "para". *Estudio sobre los orígenes y evolución de una oposición propositiva iberorrománica*. Helsinki, Societas Scientiarum Fennica.
- Roffé, M. 1996. *La cuestión del género en 'Grisel y Mirabella', de Juan de Flores*. Newark, Juan de la Cuesta.
- Rohland de Langbehn, R. 1970. *Zu einer Interpretation der Romane des Diego de San Pedro*. Heidelberg, Winter.
- . 1989. "El concepto de la igualdad de los hombres en la novela sentimental española del siglo XV", en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*. Mendoza, Asociación Argentina de Hispanistas, II, pp. 81-93.
- Telle, E. 1969 (1937). *L'Oeuvre de Marguerite d'Angoulême, Reine de Navarre, et la Querelle des femmes*. S/d.

- Vitz, E. 1988. *Die Frau in der mittelalterlichen Stadt*. Leipzig, Edition Leipzig, pp. 33-104.
- Von Strassburg, G. 1980. *Das Tristan-Epos Gottfrieds von Strassburg mit der Fortsetzung des Ulrich von Türheim*. Ed. de W. Spiewock. Berlín, Akademie Verlag.
- Von Strassburg, G. / Von Oberg, E. 2001. *Tristán e Isolda*. Trad. de B. Dietz y A. Millet. Madrid, Siruela.
- Whinnom, K. 1981. *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*. Durham, University of Durham.

## **Chaucer y *La Casa de la Fama*** La escritura y sus imposibilidades<sup>1</sup>

*María Cristina Balestrini*

*La Casa de la Fama* es, de manera explícita e inequívoca, un libro hecho de libros y sobre los libros: estos representan su principal fuente de inspiración, de manera que el viaje onírico del protagonista a la morada de la Fama se convierte en seguida en una visita a un mundo poblado por libros, escritores y Musas (Boitani, 1986: 40). Se trata, sin embargo, de un privilegio concedido por Júpiter a un sujeto que vive ensimismado, y que está cómicamente retratado en su rutina diaria como un verdadero ratón de biblioteca (imagen que Chaucer explota en varias de sus obras):

Jupiter considereth this,  
And also, beau sir, other thynges:  
That is, that thou hast no tydynges  
Of Loves folk yf they be glade,  
Ne of noght elles that God made;  
And noght oonly fro fer contree  
That ther no tydyng cometh to thee,

---

1 Trabajo inédito presentado en las X Jornadas de Estudios Medievales y XVIII Curso de Actualización en Historia Medieval, organizadas por DIMED-IMHICIHU-CONICET y SAEMED, septiembre de 2009.

But of thy verray neyghbores,  
That duellen almost at thy dores,  
Thou heirst neyther that ne this;  
For when thy labour doon al ys,  
And hast mad alle thy rekenynges,  
In stede of reste and newe thynges  
Thou goost hom to thy hous anoon,  
And, also domb as any stoon,  
Thou sittest at another book  
Tyl fully daswed ys thy look;  
And lyvest thus as an heremyte,  
Although thyn abstynence ys lyte.  
(HF, vv. 642-660)<sup>2</sup>

[Júpiter considera esto y también otras cosas: por ejemplo, que tú no tienes noticias de si los seguidores del Amor están contentos ni de otros asuntos que Dios hace al respecto. Y no solamente no te llegan noticias de los países lejanos, sino que ni de los vecinos que viven casi en tu puerta oyes absolutamente nada, porque cuando has terminado de trabajar y has hecho todas tus cuentas, en lugar de descansar o buscar cosas nuevas, regresas inmediatamente a casa y, mudo como una piedra, te sientas ante otro libro hasta que se te nubla la vista; vives como un eremita, aunque tu abstinencia es poca.  
(CF, 87)<sup>3</sup>

La comicidad de esta escena no anula el hecho de que la experiencia fundamental representada en *La Casa de la Fama* sea la de la lectura, incorporada a la visión onírica no solo como fuente que proporciona “materias” o “asuntos” que tratar, sino como componente esencial del proceso creativo

---

2 Cito el texto en inglés medio siguiendo la edición de Benson incluida en *The Riverside Chaucer* (1987: 347-373).

3 Sigo la traducción castellana de *La Casa de la Fama* (en adelante, CF) de Serrano Reyes (2005), aunque incluyo ocasionalmente leves modificaciones a su texto que presento entre corchetes.

en sí mismo (Boitani, 1986: 41). Pero incluso en una primera aproximación al texto de Chaucer salta a la vista el carácter complejo y, principalmente, abierto, de toda lectura: así, frente a sus *auctores* y modelos literarios (y de manera ostensible, frente a Dante), evita la actitud normativa y el compromiso teológico comunes en la literatura visionaria, cuidándose de dejar de lado todo aquello que pueda disparar su poesía hacia el campo de lo supra-humano o trascendente (Boitani, 1983: 120); el foco está puesto, en términos de Edward Peter Nolan, “de este lado del *escathon*” (1987: 194). Esta delimitación de los alcances del arte de Chaucer se evidencia, entre otras cosas, en su interés por las historias de pasado en tanto *historias* propiamente dichas y no en tanto ejemplos de conducta, en su desapego frente a la cuestión de la fama futura, y en la adopción de cierta perspectiva autoral (deliberadamente) deficiente frente al mundo del saber y de la experiencia que pone en cuestión los criterios usuales de construcción de la autoridad narrativa. Cathy Cawsey sintetiza estas ideas:

Most modern Chaucer scholars agree that “the subject of the House of Fame is the art of poetry itself”. From the Eagle’s discussion of “eyr ybroken” and the sources of speech to the merging of true and false “tydinges” in the whirling labyrinth of the House of Rumour, Chaucer’s poem explores, elaborates, and questions –though it rarely answers– issues surrounding poetry, language, inherited literature, and new creation. (Cawsey, 2004: 972).

[La mayoría de los estudiosos modernos de Chaucer concuerdan en que “el tema de *La Casa de la Fama* es el arte mismo de la poesía”. Desde la discusión del águila sobre el “aire roto” y las fuentes del discurso hasta la mezcla de “noticias” verdaderas y falsas en el laberinto giratorio de la Casa del Rumor, el poema de Chaucer explora, elabora,

y cuestiona –aunque raramente responde– cuestiones concernientes a la poesía, el lenguaje, la literatura heredada y la creación nueva.]

Indudablemente, quedan abiertas muchas sendas por las que sería posible acceder al complejo universo narrativo chauceriano. Hay una, sin embargo, que me pareció de particular interés por no estar aún tan hollada como otras (aunque ya sabemos que cuando se trata de los textos de Chaucer muy rara vez podemos pisar territorio virgen). Dicha senda puede establecerse a partir del interrogante un tanto angustioso que se plantea en el v. 1147: “What may ever laste?” [“¿Qué cosa puede perdurar?”]. La cuestión de la perduración autoriza, según creo, fijar nuestra atención en la escritura: *La Casa de la Fama* presenta numerosas referencias al acto de escribir o al valor de los signos escritos, con diferentes matices.

La escritura representa, en principio, la posibilidad de permanencia. Sin embargo, al mismo tiempo parece estar siempre asediada por una tendencia disolvente que, paradójicamente, es inherente a su presunta firmeza; de ahí el título de este artículo: la escritura y sus imposibilidades. Imposibilidad que se refiere, en primer término, a la incapacidad que en la obra de Chaucer muestran todos los sistemas signícos si se trata de garantizar una comunicación estable, unívoca y válida en todo tiempo y lugar. Sin embargo, esta concepción no lleva a Chaucer a plantear el fracaso de la escritura humana, o a plantear, frente a ella, el *logos* divino como solución única; en su lugar, nos ofrece una lúcida consideración de la escritura como fenómeno intrínsecamente asociado con la historicidad de los lectores humanos, con las lógicas limitaciones y mutaciones propias (e inevitables) de todo lo ligado a las contingencias del mundo, lo cual alcanza, por cierto, también las creaciones del mundo cultural. Propongo tomar a continuación algunos pasajes de *La Casa de la Fama* que

funcionan como verdaderos emblemas de esta problemática al poner en escena distintas clases de escritura que, en principio, parecen desafiar el paso del tiempo pero que en definitiva, al igual que cualquier otro texto, muestran su dependencia respecto de la perspectiva de los sujetos humanos que las actualizan al leerlas. Como señala Eugene Vance, los poetas fueron más sensibles ante las dimensiones históricas e ideológicas de los procesos signícos que los pensadores escolásticos. Y, aunque podría argumentarse que toda experiencia poética es, hasta cierto punto, metalingüística, pocos poetas llegaron tan lejos como Chaucer en hacer de su arte un teatro constante para los problemas de la significación y de la interpretación (Vance, 1979: 17).

## Inscripciones y monumentos

La experiencia onírica comienza con la visión del templo de Venus, construido en cristal, con numerosas pinturas que recuerdan pasajes del *Roman de la Rose*. No obstante, el relato propiamente dicho se dispara a partir de una inscripción:

But as I romed up and doun,  
I fond that on a wall ther was  
Thus writen on a table of bras:  
“I wol now synge, yif I kan,  
The armes and also the man  
That first cam, thurgh  
his destinee,  
Fugityf of Troy contree,  
In Itayle, with ful moche pyne  
Unto the strondes of Lavyne”.  
(HF, vv. 14-48)

[Cuando empecé a caminar de un lado para otro, me di cuenta de que en la pared había escrito esto en una lámina de [bronce]: “Si soy capaz, cantaré ahora a las armas y también al hombre que vino primero siguiendo su destino, huyendo con mucha aflicción del país de Troya a Italia hasta las playas de Lavinia.” (CF, 79)]

La grandeza del entorno y la inscripción misma, grabada en bronce (con todas sus asociaciones metafóricas) nos sugieren fijeza: parecen estar destinadas a la eternidad, y constituyen un verdadero monumento a una memoria cultural que ha entronizado a Virgilio y *Eneida*, “ejemplo privilegiado de *grammatica* y de estilo poético sublime” (Vance, 1979: 29). Sin embargo, aun el más venerado de los poemas antiguos, más allá de la admiración que despierte, está sujeto a las limitaciones propias del punto de vista de un lector que ejercita una memoria imperfecta<sup>4</sup>: *I wol now synge, yif I kan* [Si soy capaz, cantaré...]. El “guía” en el Libro I de la *Casa de la Fama* no es Virgilio en persona, sino que lo es esta versión particular de su texto tamizada por la memoria y por las capacidades de un intérprete que no pretende erigirse en autoridad sobre el tema. De hecho, la subsiguiente síntesis de la *Eneida* está fuertemente modificada por el recuerdo de Ovidio, con el resultado de una versión muy personal, idiosincrásica, del texto virgiliano (Kiser, 1988: 103).

Más allá de los importantes cambios de énfasis que Chaucer opera sobre el contenido de la *Eneida*, me interesa destacar el carácter situacional de la lectura de Virgilio, en que el poema interactúa en la memoria con los de otros autores,

---

4 Dane (1981) llama la atención sobre la relación fonética que queda establecida entre el *yif I kan* (que considera un relleno métrico) y el *cano* virgiliano, con interesantes consecuencias, en tanto *kan* en inglés medio se refiere tanto a la capacidad de hacer algo como al conocer. Pero las conclusiones de Dane son superficiales, pues ve aquí apenas un ejercicio de memoria imperfecta como fruto de una lectura demasiado “escolar” de la *Eneida*, lo que habría llevado a Chaucer a reproducir algunos pasajes con mayor precisión que otros.

también con la experiencia –o la falta de ella– del propio sujeto, y finalmente con la situación concreta en que es presentado a los lectores. El proceso, en conjunto, ofrece como resultado un texto completamente transformado en el que se hace necesario, incluso, tener en cuenta las limitaciones de atención de los receptores:

What shulde I speke more queynte,  
Or peyne me my wordes peynte  
To speke of love? Hyt wol not be;  
I kan not of that faculte.  
And eke to telle the manere  
How they aqueynteden in fere,  
Hyt were a long proces to telle,  
And over-long for yow to dwelle  
(HF, 245-252)

[¿Qué más detalles voy a contar al hablar del amor para no herir la sensibilidad, a menos que use eufemismos? Eso es todo. No sé nada en ese terreno. Contar cómo se conocieron sería un proceso largo y también demasiado pesado para que lo aguantéis vosotros. (CF, 80-81)]

La escritura de Chaucer no resulta superpuesta a la de otros, sino que rodea una materia reconocida que no agota. No pretende erigirse en autoridad ni emular a sus modelos, sino que presenta su poema como una rememoración que sobrevuela lo que han tratado otros autores. A partir de ahí, delega en el lector la decisión de transformar ese sobrevuelo en una experiencia cognitiva más completa con la consulta directa de las fuentes. Para mayores precisiones, será necesario remitirse no solo a Virgilio y Ovidio, sino también a otras autoridades que desarrollan exhaustivamente las cuestiones que él trata de manera sintética:

And al the maner how she deyde,  
And alle the wordes that she seyde,  
Whoso to knowe hit hath purpos,  
Rede Virgile in Eneydos  
Or the Epistle of Ovyde,  
What that she wrot or that she dyde;  
And nere hyt to long to endyte,  
Be God, I wolde hyt here write.  
(HF, 375-382)

[Quienquiera que desee conocer todas las circunstancias de su muerte, todas las palabras que dijo y lo que escribió antes de morir, que lea la Eneida de Virgilio o las Heroidas de Ovidio. Por Dios, que sería demasiado largo de escribir si quisiera contarlo aquí. (CF, 82)]

And every turment eke in Helle  
Saughe he, which is longe to telle;  
Which whoso willeth for  
to knowe,  
He moste rede many a rowe  
On Virgile or on Claudian,  
Or Daunte, that hit telle kan.  
(HF, 444-450)

[(Vio Eneas) todos los tormentos del infierno, que serían muy largos para describirlos. Aquel que los quiera conocer debe leer muchos renglones de Virgilio, de [Claudio]<sup>5</sup> o de Dante, que los describen. (CF, 83)]

La inscripción en bronce ha resultado abierta a otra serie de escrituras y de lecturas (incluida la del propio Chaucer)

---

5 La traducción de Serrano Reyes llama erróneamente "Claudio" al autor de *De Raptu Proserpinae*.

que no satisfarán a todos los lectores de manera uniforme; dependerá de circunstancias imprevisibles, circunstanciales, como el deseo del lector de seguir aprendiendo o no. ¿Qué perdurará, entonces, de esa escritura monumental? Esta cuestión parece llevada a su extremo en el cierre de *La Casa de la Fama*, donde frente al variopinto espectáculo que ofrece la *Casa de los Rumores*, la opción es, directamente, callar (no escribir más):

And as I alther-fastest wente  
About, and dide al myn entente  
Me for to pleyen and for to lere,  
And eke a tydyng for to here,  
That I had herd of som contre  
That shal not now be told for me—  
For hit no nede is, redely;  
Folk kan synge hit bet than I.  
(HF, 2131-2138)

[Tan pronto como pude, me di una vuelta e hice que mi mente aprendiera y se divirtiera, y oyera también noticias que había oído sobre algún país, que por mi parte no diré ahora, pues verdaderamente no es necesario. [Otra gente puede] cantarlo mejor que yo. (CF, 110)]

La última oración es representativa de la conciencia sobre el funcionamiento de los procesos semióticos que impregna *La Casa de la Fama*: el sujeto calla, pero el proceso no necesariamente resulta detenido (otros pueden continuarlo, y mejor); en definitiva, tanto la modesta enunciación de un protagonista deficiente como la escritura plasmada en el bronce participan de una misma lógica. El entrecortado diálogo que el texto mantiene con sus modelos literarios, y muy

particularmente con la *Comedia*,<sup>6</sup> subraya dicha conciencia, que impregna todos los textos de Chaucer con esa lucidez tan típica sobre el carácter a la vez permanente y cambiante del escrito, su participación en la historia no como registro neutral de lo memorable, sino como fenómeno sujeto a su devenir, y que se realiza primordialmente en la chispa que genera el choque de esa escritura con la conciencia de un lector en un acto inevitablemente histórico, al mismo tiempo único y tan plural como lectores puedan existir.

Sin embargo, siguiendo un itinerario que según Piero Boitani va de la mayor fijeza a la disolución de la escritura literaria en sus componentes mínimos,<sup>7</sup> Chaucer nos pasea también por paisajes más ambiguos que completan la imagen de su conciencia metaliteraria. Tal es el caso de la extraña escritura en hielo, también monumental en algún sentido (se encuentra en la base sobre la que se asienta la Casa de la Fama), pero amenazada por el natural derretimiento de sus trazos:

Thoughte I, "By Seynt Thomas of Kent,  
This were a feble fundament  
To bilden on a place hye.  
He ought him lytel glorifye  
That hereon bilt, God so me save!"  
Tho sawgh I al the half ygrave  
With famous folkes names fele,

---

6 Resulta interesante el hecho de que al salir del templo de Venus, el protagonista se halle sin referencias, en un espacio desértico (*HF*, 474-85; *CF*, 84), que constituye un contrapunto con la situación del protagonista perdido en la "selva selvaggia e aspra e forte" en los versos iniciales del *Infierno*.

7 "Chaucer's journey to the House of Fame is a secular version of this vision [se refiere a la visión de Dante en el Paraíso] —a movement from the Book at the beginning (the *Aeneid*) to the oral fragments of it at the end. These in turn go back to Fame to be ordered by her and find themselves inserted in the great cycles of poetry" (Boitani, 1986: 56). ["El viaje de Chaucer a la Casa de la Fama constituye una versión secular de esta visión, un desplazamiento desde el Libro del principio (*la Eneida*) hasta sus fragmentos orales en el final. Estos a su vez retornan a la Fama para que los ordene y para verse insertos en los grandes ciclos poéticos."] (Traducción propia).

That had iben in mochel wele,  
And her fames wide yblowe.  
But wel unnethes koude I knowe  
Any lettres for to rede  
Hir names by; for, out of drede,  
They were almost ofthowed so  
That of the lettres oon or two  
Was molte away of every name,  
So unfamous was woxe hir fame.  
(HF, 1131-1146)

[Pensé: “¡Por Santo Tomás de Kent, son unos cimientos débiles para construir un lugar tan alto! ¡Dios me libre, pero poca gloria debió tener aquel que lo construyó!” Entonces, vi toda la superficie grabada con muchos nombres de gente famosa que habían vivido en la riqueza abundante y sus nombres se habían difundido ampliamente. Pero apenas pude leer algunas de las letras de sus nombres, pues sin duda estaban casi desheladas, de modo que una o dos letras de cada uno de los nombres estaban derretidas; así de poco creció su fama. (CF, 95)]

Se han propuesto distintas interpretaciones del pasaje: Vance considera que el hielo, al igual que la nieve en numerosos textos, puede interpretarse como símbolo de una mutabilidad estéril (Vance, 1979: 33). Cathy Cawsey, por su parte, ha destacado la importancia de la montaña de hielo no solo porque nos permite captar cómo se valoran las ideas de la fama y de la trascendencia, sino porque nos informa sobre la lógica de la escritura y de la lectura de acuerdo con la concepción medieval. Ve en la evanescencia de la escritura en hielo un metáfora que remitiría a la noción de transmisión textual propia de una cultura manuscrita, a sus azares y peligros, idea plasmada también en otros textos de Chaucer en los cuales la conciencia de las deturpaciones propias de

este tipo de transmisión está puesta en primer plano (Cawsey, 2004: 972). A esta propuesta podemos sumarle la que venimos ilustrando en este trabajo: la escritura en hielo puede ser considerada una imagen que condensa la tensión propia de toda escritura, que al ser percibida en su existencia temporal está destinada a desvanecerse bien porque sus trazos se estropean como dice Cawsey, bien porque la relación entre estos trazos y el sentido que comunican también se esfuma o muta, o porque cae en el olvido. Si, como explica detalladamente el águila en el Libro II,<sup>8</sup> el lenguaje es básicamente aire, es sonido que se expande y que al final se desvanece, la escritura constituye otra forma, si bien diferida, de evanescencia. Su fijeza es, en el fondo, ilusoria, o en el mejor de los casos, transitoria.

## Los *auctores* monumentales

Es verdad que estas ideas parecen contradecir la sacrosanta valoración de la *auctoritas* en la cultura medieval. *La Casa de la Fama*, empero, nos da material de sobra (que consideraré muy someramente) para plantear que aun los textos más prestigiosos no son inmunes a las transformaciones que acarrea la lectura. Ilustremos esto recordando la galería de las columnas que en el palacio de la Fama sostienen las imágenes de los grandes autores –Estacio, Homero, Dares, Dicitis, Guido delle Colonne, Geoffrey de Monmouth, Virgilio, Ovidio, Lucano, Claudiano y otros no especificados–. Cada uno de ellos soporta sobre sus hombros la fama de los asuntos que han tratado y en virtud de los cuales se han hecho

---

8 “And ryght thus every word, ywys, / That lowd or pryvee spoken ys, / Moveth first and ayr aboute, / Adn of thys movynge, out of doute, / Another ayr anon ys meved; / [...] That every cercle causeth other / Right so of ayr” (*HF*, 809-816) [(...) cada palabra que se habla, en público o en privado, mueve primero un círculo de aire y, sin lugar a dudas, desde ese movimiento se mueve enseguida otro círculo de aire, (...) y cada círculo de aire genera otro. (*CF*, 89)].

merecedores de un sitio en el palacio (así, Virgilio es sostén de la fama de Eneas, Ovidio de la de Venus, Lucano de la de Julio César y Pompeyo, Claudiano de la de Proserpina y Plutón, etcétera). Sin embargo, más allá del reconocimiento que reciben estos escritores, la cuestión de su autoridad también ofrece matices equívocos.

En primer lugar, hay ocultamientos, entre los cuales sigue siendo el más llamativo en *La Casa de la Fama* (al igual que en *Troilo y Criseida*) la omisión del nombre de Boccaccio, pese a que su *Teseida* es seguida de cerca en algunos pasajes del texto y a que el *Filostrato* bien podría figurar entre los poemas que han celebrado la fama de Troya. Hay, asimismo, cuestiones sujetas a debate: la preeminencia de Homero en el tratamiento de la materia troyana es puesta en entredicho por su presunta parcialidad, lo cual podría derivar en su desautorización como poeta histórico:

But yet I gan ful wel espie,  
Betwex hem was a litil envye.  
Oon seyde that Omer made lyes,  
Feynyng in hys poetries,  
And was to Grekes favorable;  
Therfor held he hyt but fable.  
(HF, 1475-1480)

[Pero entonces, pude observar perfectamente que entre ellos había un pequeño enconamiento: unos decían que Homero<sup>9</sup> había mentido, que había tergiversado la verdad en sus poesías, y que era favorable a los griegos; por tanto, sostenían que su obra no era sino una fábula. (CF, 100)]

Por otra parte, hay errores. Para cualquier lector contemporáneo, seguramente resulta muy seductora la idea de que

---

9 Erróneamente, la traducción castellana trae "Ovidio".

Chaucer haya podido incluir deliberadamente en su nómina a Lolio, autor inexistente, enumerado aquí junto los expertos en la guerra de Troya (y también invocado en *Troilo y Criseida*<sup>10</sup>):

And by him stood, withouten les,  
Ful wonder hy on a piler  
Of yren, he, the gret Omer;  
And with him Dares and Tytus  
Before, and eke he Lollius,  
And Guydo eke de Columpnis,  
And Englyssh Gaufride eke, ywis;  
And ech of these, as have I joye,  
Was besy for to bere up Troye.  
(HF, 1464-72)

[Junto a él estaba situado, sin mentir, extraordinariamente alto, sobre una columna de hierro, él, el gran Homero; y con él Dares y Tito [Dictis] delante, y también Lolio y también Guido delle Colonne, y además el inglés Geoffrey; y cada uno de ellos se había ocupado de sobrellevar la fama de Troya. (CF, 100)]

Sin embargo, creo que la actitud más prudente sigue siendo la más aconsejable, y que debemos conformarnos con la hipótesis que manejan los estudiosos de las fuentes de Chaucer según la cual el nombre de este presunto autor resulta de una mala lectura medieval de un texto de Horacio que se

---

10 Lolio es invocado en l. 394 ("As writ my auctour called Lollius") y v. 1653 ("...as telleth Lollius") de *Troilo y Criseida*. Chaucer parece prolongar un error en la lectura de la apertura de una Epístola de Horacio: "Trojani belli scriptorem, Maxime Lolli, / Dum tu declamas Romae, Praeneste relegi" (1.2.1-2). Es posible que Chaucer conociera los versos de Horacio indirectamente a través del *Polychraticus* (7.9) de Juan de Salisbury o a través de alguna otra cita medieval. Una traducción francesa de esta obra, datada en 1372, afirma "Car il dit, que Lolli fu principal scrivain de la bataille de Troye"; para un tratamiento más exhaustivo del tema, véase la nota ampliatoria a *Troilus and Criseyde* l. 394 en *The Riverside Chaucer*, p. 1022.

prolongó a lo largo del tiempo. En el fondo, este hecho pone en relieve que la relación con la autoridad, al depender del proceso de escrituras y de lecturas que la mediatizan puede ser laxa, incluso azarosa al punto de dar entidad a una autoridad inexistente.

Es más, cuando en el cierre del relato el protagonista declara “vi un hombre, cuyo nombre no conocía, pero me pareció que era un hombre de gran autoridad” (CF, 110), el texto abruptamente termina. Esta súbita aparición (pero ¿de quién?) parece anunciar una clave, un punto de referencia o un posible anclaje para tanta movilidad. S. S. Hussey señala “[...] it seems pointless to speculate which if any public or literary figure he was intended to represent (John of Gaunt, Boccaccio, Boethius, even Christ who dispenses eternal fame, have all been suggested)” (Hussey, 1986: 179) [“(...) parece inútil especular sobre qué personaje público o literario se proponía representar (se ha sugerido a Juan de Gante, Boccaccio, Boecio, incluso Cristo, que otorga fama eterna)”].

En definitiva, el poema llega a un punto más allá del cual no puede avanzar. No sabemos las razones por las que Chaucer dejó trunca su obra, pero no parece desacertada la idea de que el proyecto mismo de *La Casa de la Fama* haya superado las posibilidades de la propia escritura, y no es difícil imaginar a Chaucer dejando de lado el poema para mejor ocasión, mientras otros proyectos más ambiciosos, como su *Troilus*, lo van apartando del mundo un tanto insustancial que había construido en su visión onírica. Un poco más adelante, el mismo Hussey califica *La Casa de la Fama* como un texto que “explota por sus costuras” (1986: 183), y que por ello es abandonado (al igual que el *Cuento del Escudero*). Pero ¿por qué no considerar esas “costuras reventadas”, precisamente, el objeto fundamental del poema? Básicamente, Chaucer nos ha mostrado en crudo el meollo de toda empresa literaria, verdadero punto de tensión entre una permanencia aparentemente asegurada por la materialidad de

la escritura, pero asediada por el olvido y por el curso imprevisible de los modos de leer a lo largo de la historia. Y ha trasmutado esa problemática en materia poética.

Cuando en el siglo XV William Caxton difundió a través de la imprenta los textos de Chaucer, incluyó como epílogo el epitafio que Stephen Surigonus había dedicado a la muerte del poeta: “Aun cuando el cuerpo esté muerto, la fama no perece. Vivirá por siempre, en tanto los escritos del poeta vivan”.<sup>11</sup> Frase indudablemente acertada, pero que requiere una precisión: para no convertirse en letra muerta, los escritos requieren del aliento que le proporcionan los lectores. En este sentido, los textos de Chaucer constituyen una verdadera celebración de la apertura, del carácter incontenible del sentido puesto en marcha, de lo no acabado ni cerrado; en definitiva, de esas cualidades se trata la “vida” que conferimos a los textos del pasado. Tratándose de los poemas de Chaucer, podemos garantizarles una larga vida de fructífero y placentero diálogo.

## Bibliografía

- Battistessa, A. J. (ed.) 1984. *Dante Alighieri, Divina comedia, I: Infierno*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.
- Benson, L. D. (ed. gral.) 1987. “Geoffrey Chaucer: *The House of Fame*”, en su *The Riverside Chaucer*. Oxford, Oxford University Press.
- . 1987. “Geoffrey Chaucer: *Troilus and Criseyde*”, en su *The Riverside Chaucer*. Oxford, Oxford University Press.

---

11 Véase Cawsey (2004: 977), quien toma la cita de un trabajo de Lerer (1993: 156): “Non tamen extincto corpore. fama perit / Viuet inetemum. viuent dum scripta poete”.

- Boitani, P. 1983. "What Dante Meant to Chaucer", en P. Boitani (ed.) *Chaucer and the Italian Trecento*. Cambridge, Cambridge University Press.
- . 1986. "Old Books Brought to Life in Dreams: the *Book of the Duchess*, the *House of Fame*, the *Parliament of Fowls*", en P. Boitani y J. Mann (eds.) *The Cambridge Chaucer Companion*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Cawsey, C. 2004. "'Alum de glas' or 'Alymed glass'? Manuscript Reading in Book III of *The House of Fame*", *University of Toronto Quarterly*, N° 73, pp. 972-979.
- Dane, J. 1981. "Yif I 'Arma Virumque' Kan: A Note on Chaucer's *House of Fame*, Line 143", *American Notes and Queries*, N° 19, pp. 134-136.
- Hussey, S. S. 1986. "Chaucer. The Minor Poems and the Prose", en W. F. Bolton (ed.) *The Penguin History of Literature*. Londres, Penguin Books.
- Kiser, L. 1988. "Eschatological Poetics in Chaucer's *House of Fame*", *Modern Language Quarterly*, N° 49, pp. 99-120.
- Lerer, S. 1993. *Chaucer and His Readers: Imagining the Author in Late-Medieval England*. Princeton, Princeton University Press.
- Nolan, E. P. 1987. *Now Through a Glass Darkly. Specular Images of Being and Knowing from Virgil to Chaucer*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Serrano Reyes, J. L. 2005. "Geoffrey Chaucer: *La Casa de la Fama*", en G. Chaucer. *El Parlamento de las aves y otras visiones del sueño*. Ed. y trad. de J. L. Serrano Reyes. Madrid, Siruela.
- Vance, E. 1979. "Chaucer's *House of Fame* and the Poetics of Inflation", *Boundary*, N° 7, pp. 15-37.



## De la *Confessio amantis* de John Gower a los textos ibéricos

### Aventuras del sentido en las traducciones de la historia de Apolonio de Tiro<sup>1</sup>

*María Cristina Balestrini*

“Quid enim execrabilius quibusdam videtur, quam historiam Apollonij Tyrij legere? verumtamen sicut in sterquilino aurum, ita in eisdem gestis, inuenies vtilia quaedam ad correctionem Christianae Religionis.”

Geoffrey de Vigeois, *Chronicon Lemovicense*, c. 1184

[“¿Qué podría resultarle a la gente más horrible de leer que el relato de Apolonio de Tiro? Pero como si fuera oro en medio de la bosta, encontraréis en esa misma historia cosas adecuadas para el mejoramiento de la religión cristiana.”]

A lo largo de siglos, la historia de Apolonio de Tiro, “novela favorita de la Edad Media”, generó los más variados comentarios y valoraciones, lo cual no hace sino confirmar la exactitud de la observación de Ben Jonson al calificarla como *mouldy tale*; precisamente, el carácter “amorfo” que molestaba en la Inglaterra del siglo XVII, la poca hondura en la plasmación de la psicología de los personajes y su esquematismo la convirtieron en material fácilmente apropiable. Así, el mismo relato que para el autor de nuestro epígrafe es horrendo (aunque útil), es para otros digna de ser homologada al relato de las hazañas de Roldán o de Alejandro Magno.<sup>2</sup>

1 Trabajo inédito presentado en las IX Jornadas de Estudios Medievales y XVII Curso de Actualización en Historia Medieval, organizadas por DIMED-IMHICIHU-CONICET y SAEMED, septiembre de 2008.

2 Elizabeth Archibald (1991) incluye en su “Appendix II: Medieval and Renaissance Allusions” varios ejemplos que atestiguan estos vínculos. Uno de ellos es el ensenhamen de Guerau de Cabrera (e. 1150-1170), *Cabra Juglar*, ls. 148-53: “Ni del bon rei, / no.n sabs ques.s fei/ d’Alixandri fil Filipon./ D’Apoloio/ no.n sabes re,/ qu’estors de mar de perizon” (p. 221) [“Ni del buen rey, no sabes qué le sucedió a Alejandro, hijo de Filipo. Nada sabes de Apolonio, que escapó sano y salvo de los peligros del mar”]; otro

La crítica ha destacado la falta de elaboraciones de esta historia que, durante la Edad Media, completen las motivaciones de la acción o la caracterización de los personajes, así como la falta de interés por la psicología amorosa o por las cualidades marciales (Archibald, 1991: 52); su popularidad no dependió, evidentemente, de similitudes con los relatos cortesianos de amor y aventuras. La apropiación de la materia estuvo, en general, encaminada hacia la ejemplaridad, aunque ciertas ambigüedades del mensaje sumadas a una trama cargada de peripecias dificultaron su percepción unánime como *exemplum*.

Teniendo en cuenta estas tendencias generales, cobran especial relevancia ciertos rasgos que singularizan la elaboración del relato realizada por John Gower, y más aun si los evaluamos bajo la luz que aportan las traducciones de *Confessio Amantis* que se realizaron en el XV en la Península Ibérica. Todos los que nos hemos acercado a la traducción castellana de *Confessio Amantis* hemos sido impactados por su llamativa fidelidad al texto inglés, aun tratándose de una traducción indirecta. Me parece necesario, antes de proseguir, traer a colación alguna información general sobre estos textos. John Gower, poeta que estuvo ligado a la corte de Ricardo II de Inglaterra, escribió su *Confessio Amantis* en 1390; se trata de un extenso poema en inglés medio en el cual un personaje (Amans) recibe instrucción sobre la doctrina del amor y sus implicaciones filosófico-morales por parte de otro (Genius) y de la diosa Venus. Esta ficción sirve como marco a relatos procedentes del ámbito histórico-mitológico que ilustran sobre las distintas clases de amor y sobre sus

---

caso es la *Memoria Seculorum* de Godofredo de Viterbo (fines del s. XII): "Inter cetera et ad tuum delectationem de Alexandro Magno et de Appollonio Tyro..." (p. 224) ["Entre otras cosas, para tu deleite, sobre Alejandro Magno y Apolonio de Tiro..."]. Los héroes épicos son aludidos junto con Apolonio por Adam de Suel *Distichs of Cato*, Libro 4, ls. 14-16 "Mais ja orriez vos un conte/ Ou de Rollant ou d'Olyvier,/ D'Apoloine ou d'un chevalier" (p. 229) ["Pero ahora podríais escuchar una historia de Rolando o de Oliveros, o de Apolonio o de un caballero..."].

riesgos, pues cada una de ellas se asocia con un pecado capital. La narración de las aventuras del rey Apolonio ocupan el octavo y último libro,<sup>3</sup> que trata sobre los desórdenes que puede traer aparejados la pasión amorosa cuando excede los límites que, según el texto, fijan la razón y la naturaleza.

*Confessio Amantis* fue traducido al portugués en fecha incierta; es la posterior traducción castellana la que nos brinda algunos datos:

Este libro es llamado confisyón del amante el qual compuso Joan Goer, natural del rreyno de Ynglatierra, et fue tornado en lenguaje portogué por Ruberto Paym natural del dicho rreyno et canónigo de la çibdad de Lixboa<sup>4</sup>

Distintos estudios (Russell, 1961-1962; Santano Moreno, 1989) han señalado a Robert Paym como uno de los integrantes del séquito real que acompañó a Felipa de Lancaster a Lisboa cuando se casó con Juan I a finales del siglo XIV; el análisis de algunos otros datos indirectos<sup>5</sup> han llevado a concluir que la traducción portuguesa data del reinado de Juan I, tal vez de una fecha cercana a 1430. Tiempo después (antes de 1454, según Santano Moreno, 1989: 262-265), basándose en este texto, o en alguna copia de él, Juan de Cuenca, “vezyno de la çibdad de Huete” llevó a cabo la traducción castellana.

---

3 Gower declara que basa su relato en el *Panteón* de Godofredo de Viterbo: “Of a Cronique in daies gon,/ The which is cleped Pantheon,/ in loves cause I rede thus” (vv. 271-273) [“En una crónica del pasado, la cual es llamada Panteón, leo así sobre la causa del amor”], aunque la crítica ha señalado que debió conocer otras fuentes de la historia, entre ellas, la *Historia Apollonii Regis Tyri*. Cito el texto de Gower según la edición de Macaulay, 1899-1902 (edición electrónica revisada en 1993-1994, University of Virginia).

4 Cito este pasaje del Prólogo de acuerdo con la edición de *Confesión del Amante* de Elena Alvar (1990: 141).

5 El texto fue una de las fuentes de *Leal conselheiro*, escrito por Don Duarte de Portugal (e. 1433-1438), donde se refiere a la obra como *Livro do Amante*; *O Amante* es un título que figura en el catálogo de libros pertenecientes al rey. Se añade la evidencia del colofón del código portugués (Ms. de Palacio II-3088), donde el copista Joao Barroso (no identificado) declara estar trabajando bajo las órdenes de Fernando de Castro “O moço” en Ceuta. Véase Cortijo Ocaña, 1997: 2-5.

Sabemos que, en general, las traducciones medievales consisten en verdaderas reelaboraciones en las que tanto el contenido como la forma de los textos originales resultan ampliamente resignificados. Suele haber un trabajo fuerte sobre los aspectos retóricos y también, en función de los nuevos contextos de circulación, contenidísticos y/o formales. En contraste con esta tendencia, los textos que hoy nos ocupan representan otra concepción de la traducción, en realidad más cercana a la noción humanista que a la noción escolástica de la labor del traductor (Russell, 1984: 26-28). Ambos textos constituyen traducciones fidelísimas, que se apartan de las tendencias a la amplificación y a la glosa todavía vigentes en el siglo XV. Juan de Cuenca se mantiene “muy fiel al original que traduce y se permite muy pocas libertades” (Alvar, 1990: 59), rasgo que ha sido resaltado prácticamente por todos los que han trabajado sobre la *Confisyon del Amante* castellana (Russell, 1961-1962: 30-31; Deyermond, 1973: xiv-xvi; Hamm, 1978: 91-106). Antonio Cortijo Ocaña destaca la fidelidad de la traducción portuguesa, a la que califica de “versión fidedigna y excelente del original inglés” y agrega que “los textos portugués y castellano están extraordinariamente próximos” (1997a: 4; Cortijo Ocaña y Correia de Oliveira, 2005: 1).

Sin embargo, y como indican Cortijo Ocaña y Correia de Oliveira (2005: 2), la cercanía entre los tres textos no obsta para que podamos identificar algunos elementos que dejan en evidencia la singularidad de cada traductor. Hay un conjunto de matices que surgen en primer lugar de la confrontación lisa y llana de los textos, pero también de su evaluación en contraste con una tradición narrativa que cuenta con siglos de difusión, y que ha fijado ciertos parámetros de interpretación, ciertas expectativas a lo largo de su larga vigencia. Me propongo, entonces, repasar brevemente algunos de los aspectos a mi juicio más interesantes que surgen de esta confrontación.

El primer aspecto que quiero destacar atañe al nivel más externo, el de la orientación que asume en cada caso la enunciación del texto. Gower construye con mucho cuidado una voz poética que se autoriza intelectualmente a través de la invocación de una amplia cultura libresca, y moralmente apelando a su posición privilegiada como *poeta theologus* que se mueve en la corte. Se esfuerza en ser reconocido como poeta cortesano que se dirige en primera persona a una audiencia igualmente cortesana para tratar asuntos de interés común relacionados con lo moral, pero no limitado a un tratamiento filosófico abstracto, sino seriamente comprometido con el análisis de su impacto en el ámbito público. En este sentido, *Confessio Amantis*, originariamente dedicado al rey Ricardo II, ha sido visto como un tratado político que por momentos coquetea con la tradición de los espejos de príncipes (Watt, 2002: 203), y acerca la voz de Gower a la posición de consejera de la realeza. El hecho de que poco después, tal vez entreviendo la crisis que llevaría al advenimiento de Enrique IV al trono, el mismo poeta tomara distancia de Ricardo y decidiera remover la dedicatoria al rey en su recensión de 1393 y reemplazarla por una nueva destinada a al futuro rey subraya el sesgo político que tanto el autor como su audiencia inmediata asignaban a la obra.

Los textos peninsulares derivan de la recensión de 1390 (conservan la dedicatoria original); sin embargo, es posible que en su recepción ibérica predomine el interés por el texto en tanto tratado moral más que por su mensaje político, y que haya sido valorado dejando a un costado los vaivenes del poder que motivaron su redacción y las recensiones subsiguientes. Lo más probable es que para sus receptores los pormenores de lo que sucedía en el “rreyno de Ynglalatierra” constituyera una referencia lejana, pero sin dudas para ellos podía actualizarse el mensaje filosófico-moral del “moralizante Gower”, como lo llama Chaucer (a quien el autor de *Confessio Amantis* dedica un saludo, luego también removido, en su poema).

Tanto la traducción portuguesa como la castellana parecen tener vínculos con los círculos cercanos a personajes pertenecientes a la casa de Lancaster, tanto en Portugal como en Castilla (Santano Moreno, 1989: 258; Cortijo Ocaña, 1997b: 1-2); sin embargo, el costado político de estos textos parece desdibujarse. Si bien los vínculos familiares y políticos entre las coronas de Castilla y Portugal con la casa gobernante inglesa pudo haber fomentado el interés por el poema (e incluso, pudo haber motivado su traducción), no hay en ellos dedicatorias, ni señales de que figuras de la política hayan tenido incidencia sobre la iniciativa de traducirlos y de copiarlos. Los ambientes cortesanos pueden haber constituido, entonces, un primer ámbito de circulación de las traducciones, sin que se pueda descartar un interés más amplio.

En los descendientes peninsulares de *Confessio Amantis* aparecen algunos rasgos interesantes que marcan, aun dentro de su fidelidad, algunos distanciamientos respecto del texto de Gower. En primer lugar, si volvemos nuestra mirada hacia aspectos constructivos, notamos que hay un peso diferencial de los elementos que podríamos designar *performanciales*. Hay una elaboración diferente de la forma en que el texto establece sus propias condiciones de recepción, que podría sintetizarse como un pasaje de una situación en que el poeta habla a su audiencia, a la mucho más impersonal comunicación que se establece entre un texto y sus lectores. Sí se mantiene, en ambas traducciones, ficción de oralidad en el relato-marco (el diálogo entre Amans y sus maestros); pero ambas, y tal vez un poco más el texto castellano, modifican el aspecto elocutivo, atenuando las marcas de vocalización y desdibujando de este modo la presencia del poeta como recitador. Ese distanciamiento marca el lugar en el cual se inscribe la conciencia de la labor que se está llevando a cabo, pues la voz del traductor no se fusiona con la del poeta.

Los elementos performanciales son atenuados, y reemplazados por formulismos en los cuales prevalece una tendencia hacia la enunciación impersonal, intensificado por la presencia de los dispositivos de lectura propios de la prosa (principalmente, la división en capítulos). Véanse los siguientes ejemplos, en que se nota el reemplazo de la primera persona por la tercera impersonal, se eliminan formulismos que aludían a la actividad de la audiencia, o se invoca a “la estoria” en lugar de la actividad de hablantes y oyentes involucrados en su comunicación:

<i>Confessio Amantis</i>	<i>Traducción portuguesa</i>	<i>Traducción castellana*</i>
In loves cause I rede thus (v. 273)	<b>Contasse</b> em hua coronjca antiga (no incluido)	<b>Cuéntase</b> en una corónica antigua (3) (no incluido)
So as <b>ye herde</b> (v. 501) as <b>thou shalt hier</b> (v. 1914)	(no incluido)	(no incluido)
Nou lete <b>we</b> this maiden <b>hier</b> , And <b>speke</b> of Dionise ayein And of Theophile the vilein, Of whiche <b>I spak</b> of nou tofore (vv. 1498-1501)	Mas ora leixa la estoria de fallar desta uirgem e torna a Dionysa e seu seruo Theofillo	Mas agora dexa la estoria de fablar de aquesta donse- lla e torna a Dionysa e a su syervo Teofilus (55)**

Pero si nos centramos en el plano contenidístico percibimos también un distanciamiento. Gower había trabajado bastante libremente sobre el relato de Apolonio, aunque

\* Cito el texto portugués según la edición de Cortijo Ocaña y Correia de Oliveira (2005), que carece de paginación. En cuanto a la traducción castellana, sigo la edición de Deyermond (1973).

\*\* Hacia final aparece un pasaje en el cual la traducción del pasaje de Gower “As thou myht of tofore rede” (v. 2019) muestra “una mezcla de referencia a la página escrita y a la audiencia que escucha” (Deyermond, 1973: 108, n. 80): “según que de suso me oýste desyr” ( 81).

mantuvo inalterados la mayoría de los elementos tradicionales que hacían reconocible la historia. Algunas de sus innovaciones consistieron simplemente en la explicitación de algunas significaciones implícitas, o en el agregado de ciertos énfasis; entre ellos me parece destacable, dada la orientación política de la obra, la importancia que el poeta inglés asigna al problema de la tiranía, lo cual se hace patente en la configuración del personaje del rey Antíoco. Diane Watt (2002: 207), por ejemplo, profundizando una tendencia ya esbozada entre los estudiosos de la literatura inglesa tardomedieval, considera que el Libro VIII de *Confessio Amantis* constituye una advertencia dirigida al monarca inglés sobre los riesgos de la tiranía:

Antiochus's narcissistic defiance of the law [...] may therefore be intended as a warning to Richard II against arrogant behavior and arbitrary rule. [...] This reading does not offer a new historical perspective on Richard's reign, but it does force us to reconsider what Appollonius stands for in Gower's poem. (Watt, 2002: 207)

[“El desafío narcisista a la ley por parte de Antíoco [...] puede estar concebido como una advertencia a Ricardo II contra la conducta arrogante y el gobierno arbitrario. [...] Esta lectura no ofrece una perspectiva histórica nueva del reinado de Ricardo, pero nos obliga a reconsiderar lo que significa Apolonio en el poema de Gower”.]

Antíoco es explícitamente designado *tirano*: “This tirant of his felonie / Be som manere of tricherie” (vv. 463-464), y se incluyen como parte de su caracterización varias referencias a su conducta caprichosa, desenfrenada y amoral:<sup>6</sup>

---

6 Otros ejemplos: “Bot whanne a man hath welthe at wille,/ The fleissh if frele and fallethe ofte” (vv. 288-89), “This king hath leisir at his eille/ with strenghte” (vv. 298-99).

Thus hath this king al that him liste  
Of his likinge and his plesance,  
And laste in such continuance,  
And such delit he tok therinne,  
Him thoghte that it was no Sinne.  
(Vv. 342-346)

[“De esta forma, el rey tenía todo lo que deseaba según su gusto y placer, y continuó así de manera que tomó en ello tal deleite que pensó que no era un pecado”.]

Resulta interesante, sin embargo que las traducciones (ni portuguesa ni castellana) opten por no aplicar a Antíoco el término “tirano” en los pasajes correspondientes. Sí se mantiene el entorno moralmente cuestionable que lo rodea, pues en los tres textos el rey está asociado con un consejero o privado que es un traidor (“feloun bachelor”, vv. 502-503; “huu cavalleiro muy treedor en todas suas obras”; “un caballero muy traydor en sus obras”, p. 13). El peligro de la traición, los dobleces entre conductas y palabras marcan el ambiente de la corte de Antioquía, pero las traducciones no cargan tanto las tintas sobre el rey.

Algo similar se observa en relación con la violencia de la conducta de Antíoco: si bien los tres textos coinciden en aplicar al personaje términos como *beste* (v. 2025) y *anymal* (en las dos traducciones), los textos portugués y castellano muestran ciertas dificultades al momento de seguir a Gower en el relato de la escena del incesto. La brutalidad de Antíoco está exacerbada en *Confessio Amantis*, donde el personaje queda asociado con conductas monstruosas: “Devoureth his oghne fleissh” (vv. 309-310) [“Devora su propia carne”], en consonancia con la oscura sugerencia, planteada en la adivinanza, de que la unión incestuosa equivale a la ingesta de

un alimento monstruoso:<sup>7</sup> “I ete and have it noght forbore / Mi modres fleissh” (vv. 406-407) [“Yo como, sin abstenerme de ninguna manera, la carne de mi madre”].

Las traducciones, tal vez por la dificultad de interpretación que plantea este pasaje (dificultad que pudo haberse generado en la copia), no dan cuenta de este sentido con la claridad usual en la traducción del resto<sup>8</sup>. El texto portugués nos dice: “s seu padre, que ouue sabor destragar sua propria carne”. ¿“Causar estragos”, o “de s[e] tragar”? Si esta segunda opción más cercana al texto base era la que tenía en mente el traductor, no fue correctamente interpretada por el copista. El texto castellano, por su parte, cambia la perspectiva: no es ya Antíoco quien “se alimenta” de su hija, sino que es la hija la que “prueba”: “[la princesa] por causa de su padre supo primeramente qué cosa era tastar omne” (5).

Se trata de sutilezas de sentido, y de informaciones no-explicitas, que dependen de la percepción de un haz de significaciones tradicionales asociadas con el motivo del incesto. La leve reorientación no afecta el sentido global del episodio, pero deja entrever un desapego hacia significados más o menos estabilizados a lo largo de siglos de transmisión, de los cuales una gran cantidad de relatos que presentan la problemática del incesto se habían hecho eco. El tratamiento del incesto muestra que el haz de significaciones asociadas

---

7 Dicha conexión está presente en la formulación de la adivinanza en la *Historia Apollonii Regis Tyri*: “Sce- lere uehor, maternam carnem vescor” (ed. de Rodolfo Oroz, 1955: 22) [“Soy arrastrado por el crimen, disfruto de la carne materna”], en la versión contenida en *Gesta Romanorum* (ed. de H. Oesterley: 511), que reproduce el texto de la *Historia Apollonii*, y en el *Libro de Apolonio* castellano “La verdura del ramo escome la raíz,/ de carne de mi madre, engrueso mi cerviz” (c. 21ab; ed. de Manuel Alvar, 1984). Watt (2002: 187-191) repasa las implicaciones de este apetito monstruoso, que remite a la asociación tradicional entre sexualidad y alimentación; en su variante incestuosa, dicha asociación se transforma en un acto de antropofagia simbólicamente conectada con el filicidio. Lozano Renieblas (2003: 54-67) repasa distintas posiciones críticas sobre el tema.

8 La oscuridad del pasaje no parece ser casual, sino que puede tener una función caracterizadora. Watt (2002: 187) nos recuerda que Alain de Lille, en su *De planctu naturae*, había argumentado que la indeterminación gramatical constituía un indicio de degeneración moral.

con este motivo tradicional (estudiado detalladamente por Delpéch, 1987) está desleído, tal vez por pérdida de los sentidos originales, o directamente por falta de interés en ellos.

Diversos estudios han destacado que la relación entre el incesto y el campo de lo monstruoso (alimentos monstruosos, nacimientos monstruosos, conductas monstruosas como el filicidio) es aprovechada para dar cuenta de preocupaciones ligadas con la legitimidad, con la herencia, con cuestiones de linaje y de traspaso del poder que son centrales en la mayoría de las ficciones que incluyen este motivo. No parece, sin embargo, que en el caso del grupo de textos que analizamos las definiciones dinásticas constituyan un componente tan central (sí aparecen de manera periférica), y posiblemente esto explique por qué quedan desdibujados aquellos elementos que tradicionalmente contribuían a codificar dicha problemática. Entre esos elementos recurrentes se encuentran las adivinanzas, las muertes fingidas, la exposición en el agua, el ocultamiento / develamiento de identidades, situaciones ya presentes en la matriz mítica (edípica) de la historia. En la mayor parte del corpus centrado en Apolonio, estos elementos aparecen en juegos de duplicaciones, recurrencias y contrastes muy fuertes que ligan las principales secuencias del relato impidiendo que el lector olvide la presencia del incesto, para que pueda así evaluar el modo en que los distintos personajes actúan en relación con dicho problema.

A propósito de esto último, Gower introduce una variación (que resulta levemente profundizada en las dos traducciones peninsulares) al simplificar el sistema de recurrencias: así, resulta minimizado un elemento crucial, que es el de las adivinanzas, ligadas tradicionalmente con el motivo del incesto y con las búsquedas identitarias; en los tres textos, por ejemplo, el encuentro de Apolonio con su futura esposa en la corte de Pentápolin no incluye la carta en la cual la joven enamorada le propone matrimonio a través de un enigma. Es

más, Gower hace prácticamente desaparecer las adivinanzas de la secuencia del reencuentro entre Apolonio y su hija, limitándose a mencionarlas sin reproducirlas: “And axeth him demandes strange” (v. 1677). El traductor portugués parece no captar que el término *demandes* refiere a adivinanzas<sup>9</sup>, y hace más impreciso el sentido de la escena: “Perguntandolhe de mujtas cousas stranhas”, texto al que Juan de Cuenca se apega fielmente: “Preguntándole muchas cosas estrañas” (p. 65). Las adivinanzas, entonces, desaparecen.

En estos textos están notablemente reducidas las connotaciones incestuosas y la violencia que el episodio del reencuentro muestra en casi todas las versiones de la historia y, en cambio, se coloca en el centro en el amor que naturalmente une a padre e hija, incluso antes de que sus identidades sean develadas:

Bot of hem tuo a man mai liere  
 What is to be so sibb of blod:  
 Non wiste of other hou it stod,  
 And yit the fader ate laste  
 His herte upon this maide caste,  
 That he hire loveth kindly,  
 And yit he wiste nevere why.  
 (Vv. 1702-1708)

Per estes anbos pode home aprender a obra que naturalleza mostra ante aquelles que ssom dhuu sangue, ca, no enbargando que o dyujdo antre elles era scondido, aynda que fosse tam chegado, pero o padre, non sabendo por que, aa boa ffe co todo seu corazom naturalmente amou esta virgem con que fallaua.

---

9 “‘Muchas cosas estrañas’ renders ‘demandes’ (riddles, G[ower] 1677). Thus Taysa’s riddles, which play such a prominent part in most versions of the story [...] are reduced to a passing reference” (Deyermond, 1973: 106, n. 69) [“‘Muchas cosas estrañas’ se ofrece como traducción de ‘demandes’ (‘adivanzas’, G[ower] 1677). Por ende las adivanzas de Taysa, que tienen un papel tan prominente en la mayoría de las versiones de la historia [...] son reducidas a una referencia pasajera”].

Por estos dos puede onmbre judgar la obra que naturalesa muestra entre las otras cosas que son de una sangre. Ca no enbargante que el debdo entre ellos era escondido aunque tan junto estoviese, ya el padre, aunque no sabía por qué, amava naturalmente a esta donsella según su coraçón. (65)

En la secuencia ubicada en Mitilene, el mismo criterio domina en la construcción del personaje de Atenágoras, señor de la ciudad, y en su relación con Tarsia; a diferencia de su presentación usual como un hombre maduro, viudo, que tiene una hija ya crecida, y que establece con Tarsia una relación ambigua en la que sobrevuela la sombra del incesto, en el texto de Gower Atenágoras es un joven soltero [“Wifles he was into that day, / As he that yit was of yong Age”, vv. 1760-61. (“En ese entonces era soltero, pues todavía era joven”)], sin hijos: un príncipe que, llegado el momento, se enamora apasionadamente de la princesa, se casa con ella y extiende la influencia virtuosa del héroe sobre su señorío.

Es que, frente a las cuestiones de linaje y de identidad social que suelen estar en el centro de atención de los relatos de incesto, en este grupo textual parece ser la especificación de qué es la nobleza (como cualidad moral, a la vez que social) el problema que más preocupa. La tiranía pone en evidencia qué sucede cuando el señor, el príncipe, no se ajusta al ideal de conducta considerada noble: la consecuencia es la degradación de la persona, de su familia, de su entorno (el rey es poco más que un animal, la continuidad familiar se ve interrumpida, el reino es un espacio de traiciones y de sospechas). Por lógica oposición, el señor realmente noble (Apolonio, así como quienes que van integrándose a su familia) representa lo contrario. *Confessio Amantis* reorienta la historia exaltando los valores nobiliarios en numerosos pasajes en los que reflexiona sobre qué significa ser un buen rey o cuáles son las conductas adecuadas para una dama. El énfasis en los valores nobiliarios resulta más significativo si tenemos en cuenta que,

desde los testimonios más tempranos de la historia, Apolonio aparece dotado de cierta ambigüedad como rey-mercader.

En este punto, tanto el texto portugués como el castellano introducen pequeñas variantes que subrayan la importancia de la nobleza en tanto sistema de valores y en tanto definición social. Los personajes se muestran más sensibles que en Gower a aquellas circunstancias que pongan en juego dicho concepto. Por ejemplo, Apolonio promete, en los tres textos, no cortarse la barba hasta casar a su hija, pero los textos peninsulares alteran levemente el pasaje: en el texto inglés el rey dice que no la cortará hasta que la niña alcance la edad conveniente para casarse:

And this avou to god I make,  
That I schal nevere for hir sake  
Mi berd for no likinge schave,  
Til it befalle that I have  
In covenable time of age  
Beset hire unto mariage.  
(Vv. 1301-1306).

[“Y hago este voto a Dios: que por Su amor, nunca cortaré mi barba hasta que, a la edad conveniente, la haya entregado en matrimonio.”]

La traducción portuguesa introduce la preocupación por el estado: “Nunca por seu amor mandaria rrapar a barba ataa que en llogar conujnhauel a seu stado a vysse casada”. El texto castellano sigue fielmente el de Paym: “Fasta que en lugar evydenste a su estado la toviese casada” (47).

El énfasis en los valores nobiliarios lleva a Gower a reconfigurar una de las secuencias típicas del relato, la que tiene que ver con la exposición de la joven y virtuosa Tarsia a ambiente adverso donde, sin embargo, se las ingenia para mantener intacta su honra a fuerza de elocuencia y de la puesta

en práctica de sus conocimientos de las artes liberales. A contrapelo de la tradición, Gower saca a Thaysse del burdel y de la plaza pública, y nos muestra a la joven dedicándose a la enseñanza de buenas costumbres en otro espacio, habitado solo por mujeres honestas (vv. 1453-1457). A tal punto resulta disociada del ámbito prostibulario que se le niega el costado redentor que el personaje tiene en otras versiones, pues cuando es reconocida como princesa y se restablece el orden, Thaysse no libera a las mujeres del burdel (como sí lo hace en la *Historia Apollonii Regis Tyri*, o el *Libro de Apolonio* castellano, donde incluso las casa honradamente).

En relación con este personaje, las traducciones amplían lo concerniente a la adecuada actividad de las mujeres nobles. Cuando Tarsia propone dedicarse a educar a otras mujeres, el pregón que publicita su actividad, en las traducciones circunscribe con suma nitidez quiénes son los destinatarios: no solo los “señores con hijas” (Gower, v. 1461), sino “cavallero o señor o otra persona onrada”. La glosa es breve, pero despeja cualquier posible duda sobre cuál es el ámbito de pertenencia de los personajes. Asimismo, en las traducciones la joven no transmite ya el saber musical o la elocuencia como en *Confessio Amantis*,<sup>10</sup> sino que es presentada como una maestra de las costumbres adecuadas para mujeres de alcurnia:

E ella, como senhor mu sperta en toda boa sabedoria, spicialmente nas obras e enssynanças que perteeçem a molheres filhas dalgo e dalto lynhagem, enssynauaas mu. de boa uoontade. A huas laurar de ouro e de seda, e a outras de tâger e cantar com arpa e outros stormentos de musica, e aallem desto de fallar mu. cortesmente e outras cousas sotys,

---

10 “Now comen tho that comen wolde/ Of women in ther lusty youthe/ To hie and se what thing sche couthe:/ Sche can the wisdom of a clerk,/ Sche can of every lusti werk/ Which to a gentil womman longeth,/ And some of hem sche underfongeth/ To the Citole and to the Harpe,/ And whom it liketh forto carpe/ Proverbes and demandes slyhe,/ An other such thei nevere syhe,/ Which that science so wel tawhte” (*Confessio amantis*, vv. 1480-1492).

das quaees ella tanto sabya que quãtos a ouuyam lhe dauam sobre todas mu. grãde louuor.

E ella, commo señora muy desperta en toda sabiduría de bien, en especial en las cosas que pertenecen a mugeres fijas dalgo e de alto linaje, ca ella las enseñava muy bien e de buena voluntad, a las unas labrar de oro e seda, e a otras cantar e tañer con harpa e otros estrumentos de músyca, e allende de aquesto a fablar muy cortésmente e muy mesurado que es cosa muy neçesaria a toda muger, espeçialmente a las donsellas, e otras cosas sotiles, de las quales ella tanto sabía que quantos la oýan sobre todas davan grant loor. (55)

En general, los elementos “ambientales” de esta secuencia están muy atenuados; sin embargo, esto no conduce a la trivialización de la historia, a la manera de la *Patraña XI* de Timoneda. La intención parece ser la de no dejar márgenes de sospecha sobre la nobleza de los personajes manifiesta tanto en la conciencia de su linaje como en la adopción del código de la cortesía y de las buenas costumbres como norma de acción. El tratamiento de la escena del encuentro entre Apolonio y Tarsia, por ejemplo, muestra la misma preocupación; allí, nuevamente los textos peninsulares exhiben una leve tendencia amplificatoria que, en este caso, parece responder a la necesidad de explicitar con más claridad que Gower que estamos frente a personajes nobles, tal vez porque la ambigüedad de la situación podría confundir al lector. El texto inglés nos dice que, en la oscuridad, Tayse tocó accidentalmente a su padre, y que él reaccionó dándole una palmada. La respuesta de la joven es:

[...] courtaisy sche saide,  
“Avoi, mi lord, I am a Maide;  
And if ye wiste what I am,  
And out of what lignage I cam,  
Ye wolde noght be so salvage”.  
(Vv. 1695-1699)

El traductor portugués, en cambio, explica que debido a que estaba oscuro, la joven tocó accidentalmente las faldas de Apolonio (“tocoulho huu pouco as faldras”), por lo cual él se enojó y le dio una palmada. Aquí la respuesta es:

E quado ella byu que sse tanto queixaua diselhe muy mesuradamente em esta guisa: “Oo senhor, parae ora mentes a cortesia e a my, que soo hua virgem, que sse uos soubesses a lynhage donde eu descendi creo bem que muito uos auj-sarees de mostrar contra my tal braueza queal no conuem a tam nobre senhor qual dizem que uos soes”.

En el texto castellano se pasa por alto el detalle de las faldas, y en el resto hay coincidencia con el texto portugués:

E quando ella vido que él tanto se aquexava, díxole mesuradamente: Señor, mirad a la gentilesa e no queraes contra mí que soy una synple donsella tamaña bravesa mostrar. Ca sy vos supiédes el linaje adonde yo vengo, bien creo que no faríades a mí tal descortesya, la qual a tal noble señor commo vós no conviene mostrar. (65)

La preocupación por la nobleza y el proceder adecuado al noble señor lleva, asimismo, a diluir el carácter erudito que tradicionalmente había caracterizado a los personajes de la historia. La dedicación a las artes liberales y el afán de saber como componentes caracterizadores parecen inadecuados para el contexto social y literario del siglo XV, que plantea la necesidad de acentuar otros componentes. Se trata de un momento en que la nobleza afirma su poder y busca recortarse de otros grupos, configurando un imaginario propio en el cual idealiza sus costumbres y se exalta como poseedora de una moral de clase; en este sentido, las traducciones siguen un lineamiento análogo al que con más precisión caracterizara a otros géneros literarios que se encuentran en

ese momento en proceso de formación o de asentamiento (las ficciones caballerescas, la novela sentimental, la poesía cancioneril).

Como dijimos al principio, la historia de Apolonio, horrenda y fascinante, útil como ejemplo, acaparó la atención durante siglos y fue adaptada a los programas poéticos más diversos. El mismo carácter “amorfo” que le criticaba Jonson facilitó su apropiación por parte de lo que Isabel Lozano Renieblas (2003: 11-13) llama una “conciencia ajena”, no-comprometida con el trazado que fija la tradición de la cual originalmente procede, lo cual convierte ese legado en materia libremente disponible, transformable, sin tener que asumir una responsabilidad en relación con su uso, y asegurando de paso su pervivencia a lo largo de los siglos. Aunque sin dudas hay mucho trabajo por hacer, nuestro análisis nos ha dejado entrever dicha adaptabilidad, que queda manifiesta en nuestros textos en la reorientación del mensaje didáctico-ejemplar típicamente asignado a la historia hacia la esfera de una ejemplaridad diferente, que exalta los valores aristocráticos, la cortesía y la nobleza de sangre como componentes fundamentales.

## Bibliografía

- Alvar, E. (ed.) 1990. *John Gower: Confesión del Amante*. Trad. de J. de Cuenca (s. XV) y pról. de M. Alvar. Madrid, Real Academia Española (Anejo XLV).
- Alvar, M. (ed.) 1984. *Libro de Apolonio*. Barcelona, Planeta.
- Archibald, E. 1991. *Apollonius of Tyre. Medieval and Renaissance Themes and Variations*. Cambridge, D. S. Brewer.
- Cortijo Ocaña, A. 1995. “La traducción portuguesa de la *Confessio Amantis* de John Gower”, *Euphrosyne*, N<sup>o</sup> XXIII, pp. 457-466.

- . (ed.) 1997a. *Texto y concordancias de índices castellanos de la traducción portuguesa de la Confessio Amantis de John Gower, Palacio II-3088*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- . 1997b. “O Livro do Amante: The Lost Portuguese Translation of John Gower’s *Confessio Amantis* (Madrid, Biblioteca de Palacio, MS II-3088)”, *Portuguese Studies*, N<sup>o</sup> 13, pp. 1-6.
- Cortijo Ocaña, A. y Correia de Oliveira, M. C. (eds.) 2005. “El Libro VIII de la *Confessio Amantis* portuguesa”, *E-humanista* (publicación electrónica), s/p.
- Delpéch, F. 1987. “Fragments hispaniques d’un discours incestueux”, en A. Redondo (ed.) *Autour du parentés en Espagne aux 16e-17 siècles*. París, Publications de La Sorbonne, pp. 87-128.
- Deyermond, A. (ed.) 1973. “The *Confisyon del Amante*”, en su *Apollonius of Tyre: Two Fifteenth-Century Spanish Prose Romances*. Exeter, University of Exeter.
- Hamm, R. W. 1978. “A Critical Evaluation of the *Confisyon del Amante*, the Castilian Translation of Gower’s *Confessio Amantis*”, *Medium Aevum*, N<sup>o</sup> XVIII, pp. 91-106.
- Lozano Renieblas, I. 2003. *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*. Kassel, Reichenberger.
- Macaulay, G. C. (ed.) 1899-1902. *John Gower: Confessio Amantis*, en *The Complete Works of John Gower*. Oxford, Clarendon Press; edición electrónica revisada, 1993-1994, University of Virginia.
- Oesterley, H. (ed.) 1963. *Gesta Romanorum*. Berlín, H. Oesterley (reedición).

- Oroz, R. (ed.) 1955. *Historia de Apolonio de Tiro. La novela favorita de la Edad Media*. Santiago de Chile, Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Universidad de Chile.
- Russell, P. E. 1961-1962. "Robert Payn and Juan de Cuenca, Translators of Gower's *Confessio Amantis*", *Medium Aevum*, N° 30-31, pp. 26-32.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Traducciones y traductores en la Península Ibérica*. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Santano Moreno, B. 1989. "La traducción de *Confessio Amantis* de John Gower", *Anuario de Estudios Filológicos*, N° XII, pp. 253-265.
- Watt, D. 2002. "Oedipus, Apollonius, and Richard II: Sex and Politics in Book 8 of John Gower's 'Confessio Amantis'", *Studies in the Age of Chaucer*, N° 24, pp. 181-208.

# **Cligès o del arte de narrar<sup>1</sup>**

*Lidia Amor*

## **Chrétien de Troyes y su época**

Difícilmente pueda ignorarse la trascendencia de la obra de Chrétien de Troyes en la conformación de la literatura francesa medieval. Imposible desconocer el valor que sus textos tienen respecto de la constitución del *roman* y de su diferenciación frente a otras formas más tradicionales, en particular, el cantar de gesta. Su escritura colaboró con la creciente popularidad del folklore bretón en la narrativa del siglo XII y con el empleo, en los textos en lengua romance, de los procedimientos retóricos característicos de la literatura latina. El *romancier* fue un precursor en el diálogo entablado entre la tradición clásica y las leyendas autóctonas durante la *renovatio* cultural y social del siglo XII y en la integración de dichas materias en modelos literarios nuevos y novedosos, superando y enriqueciendo la obra de sus predecesores.

---

1 Este artículo es una versión corregida de la comunicación presentada en la I Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales "Diálogos Culturales", organizado por el Centro de Estudios Latinos y la Cátedra de Literatura Española "A" de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata en octubre de 2003.

La vida cultural y literaria del maestro de Champaña y su relevancia para la literatura francesa pueden advertirse en los prólogos de sus *romans*, particularmente, los de *Erec et Enide*, *Cligès* y *Le chevalier de la charrette*. En efecto, en ellos, Chrétien de Troyes no solo pone de manifiesto sus conocimientos sino que desarrolla una suerte de teoría respecto del arte de narrar en lengua vernácula, indicando, además, cuál era el procedimiento más eficaz para construir un artificio poético. El prólogo de su segundo *roman*, *Cligès* (1176), resulta ser, en especial, una fuente sustancial de información pues en él hace explícito un conocimiento puntual de la “literatura” leída en las escuelas y de los lineamientos propuestos en los manuales de retórica, relativos, específicamente, a las diferentes partes que deben estructurar el exordio. En esta línea de pensamiento, el prólogo de *Cligès* cumple con los dictados de la preceptiva. Se halla dividida en cuatro partes: en primer lugar, se presenta el autor, luego se describe la materia que se relatará, versos después se indica la fuente de donde proviene la historia y, por último, se comenta en detalle el concepto de *translatio imperi et studii*.

En esta oportunidad, limitaré el análisis al estudio de la primera sección del prólogo (vv. 1-8) donde Chrétien de Troyes construye una sucinta biografía literaria a través de la enumeración de sus obras que anteceden la composición de *Cligès*. Pareciera ser que los títulos referidos no constituyen una lista heterogénea, inserta con la finalidad de legitimar la figura autoral, sino que en ella se esconde una suerte de decálogo de cómo leer a los *auctores* latinos y de cómo debe proceder el escritor a la hora de formalizar su obra poética. En otras palabras, los primeros versos del prólogo instituyen un arte de narrar en lengua vernácula creado a partir de la lectura e imitación de los clásicos y de las historias vernáculas en circulación.

## Bajo la égida ovidiana

“[Ici comence li romanz de Cligés]  
Cil qui fist d’Erec et d’Enide  
Et les comandemenz d’Ovide  
Et l’art d’amors en romanz mist,  
Et le mors de l’espaule fist,  
Dou roi Marc et d’Iseut la Blonde,  
Et de la hupe et de l’aronde  
Et dou rousignol la muance  
.I. novel conte recommence.”  
*Cligès*, vv. 1-8

[“Aquí comienza el roman de *Cligès*/ aquel que hizo *Erec y Enid*/ y los mandamientos de Ovidio/ y el *Arte de Amar* tradujo al romance/ y la Mordedura en la espalda/ y del rey Marc y de Isolda la rubia/ y de la abubilla y de la golondrina/ y del risueño la mutación/ un nuevo cuento comienza.”]

Como el narrador advierte en estos versos, la actividad del poeta implica la lectura de los *auctores*, la traslación a lengua vernácula de relatos clásicos y la reformulación de historias del acervo popular. El proemio empieza con el nombre de la obra, *Cligès*, precedido por el vocablo “*roman*”, término que designa sin ambigüedades el género al cual pertenece el texto. Es importante aclarar, sin embargo, que este primer verso está incluido únicamente en el manuscrito C y que permanece ausente en otros, circunstancia que no altera el estudio propuesto aunque brinda información útil respecto de la recepción del texto. En efecto, podría pensarse que el copista que incluyó el verso inicial –donde se titula la historia y se la define “genéricamente”– tenía conciencia clara de estar frente a un texto de características específicas.

El prólogo atribuible a Chrétien de Troyes comienza con la mención indirecta del autor, cuya referencia se brinda mediante *cil*, término que funciona aquí como pronombre de

valor indefinido cuya determinación está dada por la proposición relativa que sigue. La perífrasis empleada, como asevera Luciano Rossi, “*cil qui fist*” entabla un primer contacto con los textos clásicos. El especialista (2003: 283 y ss.) comenta que la fórmula, seguida de una enumeración de obras, se inspiraría en el pre-proemio de la *Eneida*:

Ille ego qui quondam gracili modulatus avena  
Carmen, et egressus silvis vicina coegi  
ut quamvis avido parent arva colono,  
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis [...]

[“Yo soy aquel que en otro tiempo entoné mi canto con dulce flauta, y salí de los bosques vecinos y reuní grata obra para el campesino –aunque las mieses se hubieran sometido al ansioso labrador–, pero ahora los horrores de Marte...”]

Si bien estos versos no pueden ser atribuidos a Virgilio, afirma Rossi, sino que deben ser relacionados con una tradición más reciente, influida, a su vez, por Ovidio (*Tristia*, IV.X.I: “Ille ego, qui fuerim...”) resulta notable que, para manifestar la transformación que Chrétien opera en *Cligès* haya recurrido al modelo virgiliano. Los versos citados más arriba anunciaban el pasaje de la poesía pastoral de las *Bucólicas* y de la *Geórgicas* a la poesía sublime de la épica. Asimismo, Rossi encuentra llamativo que el empleo de este sintagma, en *Cligès*, coincida con la práctica de la reescritura y no con un cambio de nivel. Por otra parte, al final de esta parte del proemio, el aún anónimo autor del *roman* parece buscar una suerte de validación para su obra mediante la rima entre el nombre del poeta latino, de quien el autor pretende ser su interprete y difusor (*en romans mist*) y el del personaje femenino de su primera obra, Enide, nombre que, por otra parte, rememora la *Eneida* (Eneide). De esta manera, el *roman* queda asociado a la producción ovidiana y a la

virgiliana, como un ejemplo práctico de la *translatio studii* que más adelante precisará.

Si la perífrasis instaaura un juego de intertextos que brindan prestigio al *roman*, la falta de nombre que despeje el anonimato autoral se compensa con la enumeración de su obra. En primer término, menciona una historia dependiente de la leyenda artúrica, luego cuatro traducciones de Ovidio y finalmente alude a una versión de la leyenda tristaniana. Los textos citados son susceptibles de integrar dos grupos: por un lado, uno que recrea la materia bretona, en la vertiente artúrica y otro en donde se congrega la literatura ovidiana, constituida por los *Remedios de Amor*, el *Arte de Amar* y las *Metamorfosis*. De acuerdo con las expresiones de Rossi, la crítica tuvo dudas sobre la veracidad de las afirmaciones, por cuanto el listado era funcional a la imagen de erudición clásica indispensable a quien pretendía ser un representante de la *translatio studii*.

Ahora bien, cuando Chrétien de Troyes cita la materia ovidiana, alega que ha seguido las enseñanzas (*comandemenz*) del poeta latino, afirmación que la crítica lee como una alusión a los *Remedios de Amor*. Sin embargo, otra interpretación puede invocarse puesto que el término en francés antiguo “*comandemenz*” (requerimiento, mandato) fue utilizado más tarde en el prólogo de *Le chevalier de la charrette*; en él, Chrétien señalaba que el *roman* se originó gracias a los requerimientos de la condesa María de Champaña. Por consiguiente, así como María aparece como fuente de inspiración, como el espíritu que impulsa la composición, este rol bien puede adjudicarse a Ovidio en relación con la composición de *Cligès*. De esta forma, Ovidio no solo fue un ejemplo a emular sino que se erige como la preceptiva a seguir durante la composición. Ahora bien, aunque Ovidio dicta e impulsa la escritura de Chrétien, su nombre se diluye tras su obra, circunstancia que permite entablar un vínculo entre el poeta latino y el francés a través del ejercicio de la escritura,

primordialmente. El narrador estrecha así la relación entre los escritores en función de sus obras, cuya evocación parece operar como instrumentos de composición literaria.

Estos primeros versos bosquejan una imagen de autor que justifica su papel recurriendo a su labor como letrado y haciendo caso omiso de la biografía personal. En ese sentido, estamos lejos aún de una legitimación en función del nombre pero ya se vislumbra una conciencia de escritor. El vínculo entre la praxis escritural y los estudios implica, además, un acceso al texto por una triple vía: la *littera*, el *sensus* (el significado que la obra referida encierra) y la *sententia* (el pensamiento que orienta la narración y que refleja la intención de su creador). La lectura de estos primeros versos del prólogo en tres niveles supondría descubrir y comprender el *sensus* de las obras aludidas para conocer la *sententia* que originó su inclusión en esta sección y exhibir, por último, la *intentio* del autor. Es posible inferir que las historias referidas jugaron un papel vital a la hora de comprender los sentidos que se despliegan en *Cligès*. Por consiguiente, resulta necesario reconstituir los argumentos de cada una de las historias para desentrañar los significados que se vehiculizaban en el segundo *roman* del escritor de Champaña.

## **La función de leyendas y mitos en una preceptiva poética vernácula**

*Erec et Enide*, *roman* inscripto en el marco de la corte ar-túrica, posee como tema central la pasión amorosa dentro de los límites conyugales y la tensión suscitada por la oposición entre el amor del caballero por su dama y sus obligaciones feudales. Respecto del relato sobre el rey Marc e Iseo la rubia, si bien no se conserva ninguna versión atribuible a Chrétien de Troyes, los nombres remiten de inmediato al trágico amor de Tristán e Iseo que, como sabemos, recibió

gran aceptación por parte del público medieval y fue fuente de una plétórica literatura hasta épocas no muy lejanas.

Entrelazándose con la materia bretona, pero ahora dentro del mundo clásico, los textos latinos adquieren también cierta funcionalidad. Primeramente, el narrador indica que ha traducido el *Arte de Amar*, mención que confirma la autoridad de esta obra en la producción lírica y narrativa del siglo XII francés. El empleo de la retórica y de la preceptiva amorosa desarrolladas en el *Arte de Amar* son particularmente productivas en la construcción del *roman* y favorece la puesta en marcha de diferentes etapas en la evolución del sentimiento: la flecha de amor, la belleza del objeto amado, la exaltación amorosa y el carácter psicossomático de la pasión. Ciñendo esta influencia a *Cligès*, los síntomas de la pasión –el dolor físico, la enfermedad, el sufrimiento– encuentran un espacio propicio para desplegarse, principalmente en los personajes de Soredamors y Alejandro, padres de Cligès, puesto que sus acciones y los parlamentos que los identifican son manifestaciones precisas de los tópicos impuestos por Ovidio.

En el quinto verso, el verbo en pasado “*fist*” (hizo) coordina dos relatos: “el mordisco en el hombro” y “la metamorfosis de la abubilla, la golondrina y el ruiseñor”. Estas narraciones corresponden a la historia de Pélope por un lado y a la de Tereo, Procne y Filomena por el otro, ambas pertenecientes al Libro VI de las *Metamorfosis*. El primero de los ejemplos recuerda cómo Pélope fue desmembrado y cómo los dioses lo reconstruyen, a excepción del hombro izquierdo, que, al no hallarlo, deben reemplazarlo por marfil. El segundo cuenta que Tereo casado con Procne, va en busca de su cuñada, Filomena, a pedido de la esposa. Inflamado por una pasión prohibida, Tereo viola a Filomena y luego le corta la lengua a fin de que la doncella no pueda difundir su violación. A pesar de ello, Filomena logra revelar el secreto a su hermana Procne quien, enloquecida, mata a su hijo y lo

sirve como banquete a su esposo. La tragedia culmina con la metamorfosis de los personajes en aves. Como anticipé, la crítica dudaba de las afirmaciones del maestro de Champaña relativas a la autoría de dichas traducciones. Sin embargo, en la actualidad los especialistas admiten la posibilidad de que Chrétien de Troyes sea el autor de la traducción francesa de *Filomena*.<sup>2</sup>

Las obras referidas y descritas se proyectan en *Cligès* como sentidos a dilucidar en el *roman* aunque es preciso, en algunos casos, “leer” esta inserción de significados con signo opuesto al manifestado en los textos originales, puesto que el narrador se vale de ellos para reformularlos o innovarlos de acuerdo con una intencionalidad específica. Así, la leyenda de Tristán y Iseo será transformada de acuerdo con el sentido ya desarrollado en *Erec et Enide*, *roman* que había adoptado la leyenda como prisma de su historia, centrada en encauzar la pasión adúltera hacia la vía de la alianza matrimonial. Tanto *Erec...* como luego *Cligès* son un intento de responder racionalmente a la leyenda cautivante y amenazadora de este amor funesto, aunque *Cligès* logra recordar el mito con mayor exactitud gracias a referencias explícitas en los diálogos de los personajes y gracias a la inserción de escenas similares a las de las versiones francesas y gracias a una estructura bipartita en la que se cuenta primero la historia de los padres y luego la historia de la pareja protagonista. Podemos concluir, entonces, que la correcta interpretación

---

2 En su estudio de *Filomena*, Emmanuèle Baumgartner (2000: 274) expresa: “La position généralement adoptée par la critique est donc de considérer *Philomena* comme une œuvre de jeunesse de Chrétien de Troyes, composée vers 1165-1170 et qui pourrait même être sa première œuvre. Ainsi s’expliquerait d’ailleurs qu’elle sente quelque peu l’exercice d’école d’un débutant appliqué. Les marques de fabrication laissées par les modèles immédiats, le *Roman de Brut* de Wace et les romans antiques essentiellement, sont en effet très visibles.” [“La posición generalmente adoptada por la crítica es la de considerar *Philomena* como la obra prima de Chrétien de Troyes, compuesta entre 1165-1170. De este modo se explicaría, por otra parte, que se asemeje a un ejercicio escolar de un principiante aplicado. Las marcas de composición dejadas por los modelos inmediatos, el *Roman de Brut* de Wace y los *romans antiques*, principalmente, son de fácil reconocimiento”].

del *roman* de *Cligès* se logra en la medida en que se recupere una materia y sus sentidos y se los transforme en una nueva composición.

Se hace referencia, más tarde, al Libro VI de las *Metamorfosis*. Si bien la primera historia que allí se ofrece, la de Aracne y Minerva, no se explicita en esta primera parte, su sombra se proyectaría sobre la sección del prólogo que estamos analizando. En ella se cuenta que Aracne era una eximia conocedora del arte de tejer la lana y que se negaba a reconocer en la diosa a su maestra. Ofendida, Minerva reta a la mujer a competir mediante la confección de un tejido ejemplar. En esta labor, Minerva representa a los dioses transformando a los humanos que osaron ofenderlos –clara sugerencia al castigo que recibirá Aracne–, mientras que ésta última dibuja a los dioses, disfrazados, satisfaciendo sus pasiones culpables. El tejido de Aracne es superior al de Minerva quien, enfurecida, convierte a la mujer en araña. Las escenas “tejidas”, similares a círculos concéntricos, también conciernen los dos grandes temas de *Cligès*: por un lado la obra de Minerva se conecta con la idea de cambio que opera el *romancier*, por el otro, el tejido de Aracne rememora amores pasionales y prohibidos y los exhibe abiertamente, en clara correspondencia con la historia de Filomena. Más allá del mérito que la historia posee respecto de los motivos señalados, parece evidente que en ella se insiste sobre el arte de tejer, asimilable al arte de narrar. La habilidad de coordinar un tejido, idea central del relato citado, se desplaza hacia *Cligès* como una *sententia* a perpetuar y explorar, idea que termina de perfeccionarse con la conclusión de la historia de Pélope: la necesidad de reconstruir un objeto a partir de fragmentos dispersos reponiendo, donde faltare, el elemento que le dé una estructura unitaria y armónica.

A partir de las reflexiones hechas, es posible argumentar que los sentidos encerrados en las narraciones de las *Metamorfosis* son el punto de partida para interpretar no solo la historia de *Cligès* sino para elucidar la forma en que el *roman*

fue concebido y creado. Asimismo, podría colegirse que el narrador presenta estas historias como una enseñanza para sus receptores contemporáneos y para sus sucesores, acerca de la labor del escritor en lengua vernácula: componer supone el conocimiento de las obras de los poetas antiguos y su mimesis, aunque siempre queda un resquicio a partir del cual es posible la innovación. Al mismo tiempo, el concepto medieval de creación, esto es, no la aspiración a la invención original, sino solo a la (re) creación y a la participación en la cadena del saber, cobra nuevo impulso a partir del ejemplo ovidiano.

Estas consideraciones pueden vincularse finalmente con un pasaje del *Metalogicon* de Juan de Salisbury en el cual el autor explica cómo Bernardo de Chartres enseñaba el arte poético. De acuerdo con Juan, Bernardo infundía en sus enseñanzas varios principios: en primer lugar, la armónica reunión de vocablos, *iuncturae dictiorum*, aplicable tanto a las pequeñas como a las grandes unidas estructurales del poema; en segundo término, Bernardo enfatizaba el valor del arte de la *translatio* y por último el maestro sostenía que el discípulo debía dominar un tercer pilar, la lectura crítica. De esta manera el alumno debía reconocer y analizar los dos primeros principios en los textos antiguos, mediante la lectura, a fin de usarlos él mismo y devenir, a su turno, un modelo para la posteridad. En síntesis, *iunctura*, *translatio*, lectura crítica e imitación creativa eran, como expresa Juan de Salisbury, las herramientas fundamentales del letrado. Valiéndose de este método, el escolar aprendía, simultáneamente, a leer a los *auctores* y a escribir sus poemas (Freeman, 1976a: 158). Estas técnicas se corresponden, asimismo, con la concepción predominante en las grandes escuelas de Chartres, Orleans y París respecto de la Gramática. Su estudio era un medio de adquirir no solo el conocimiento lingüístico sino también la habilidad de elucidar y comentar los ejemplos del verso y la prosa latinos (Vinaver, 1971: 19).

Si conectamos la primera sección del prólogo con los pasajes citados, notamos que este fragmento responde plenamente al imaginario intelectual que se renueva en las escuelas del siglo XII. *Cligès* constituye, por tanto, la obra más vinculada con la tradición escritural latina y condensa, escondidos tras los nombres de textos latinos y vernáculos, los conceptos que Chrétien de Troyes había ya vertido en el exordio de *Erec et Enide* y que comunicará más tarde en el de *Le chevalier de la charrette*. En efecto, Chrétien parece haberse preocupado en señalar en sus prólogos abiertamente, sea como defensa de su obra, sea para demostrar sus conocimientos en Retórica y Gramática, sea finalmente para posicionarse como maestro ante futuros discípulos, las características elementales para ejercitarse en el arte de la composición literaria. En este sentido, su *Erec* alecciona sobre este arte explicando que de un cuento de aventuras debe extraerse una “bella estructura”,<sup>3</sup> es decir, es necesario esforzarse para construir una obra armónica a partir de una materia poco o mal explotada. En *Erec*, a diferencia de *Cligès*, el narrador trata de tomar distancia de sus predecesores: juglares que cuentan relatos pero que desconocen las técnicas provenientes de los autores clásicos para hacerlo de forma idónea. En el prólogo de *Le chevalier de la charrette*<sup>4</sup>, Chrétien expresa que la materia y el sentido fueron dados por la condesa de Champaña, reservándose para él sólo la capacidad de organizar bellamente la obra. Estos dos *romans* expresan axiomas generales de la escritura en lengua vernácula que en *Cligès* no se enuncian

---

3 “Doit chascuns penser et entendre/ a bien dire et a bien aprendre,/ et trait [d’] un conte d’aventure/ une mout bele conjuncture [...]” (vv. 11-14, Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*). [“Que es razonable que en toda ocasión/ cada uno piense y se disponga/ a hablar bien y a instruir(se)./ Y extrae de un cuento de aventuras/ Una muy ‘bella composición’”].

4 “Del Chevalier de la charrete/ comance Crestiens son livre, matiere et san li done et livre/ la contesse et il s’antremet/ de panser, que gueres n’i met [...]» (vv. 24-28, Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*). [“Del Caballero de la Carreta/ comienza Chrétien su libro,/ materia y sentido le otorgan/ la condesa y él se ocupa/ de cuidarlos, que no pone sino/ su pena [trabajo] y su atención”].

sino que hay que descifrarlos mediante la lectura crítica de los textos clásicos. El escritor parece afirmar que la maestría en el arte de narrar es el resultado del aprendizaje escolar y hace hincapié en la imitación, la ejercitación y la experiencia como herramientas con las que logrará alcanzar la plenitud del saber compositivo.

En definitiva, Chrétien de Troyes se adjudica el rol del maestro que difunde su arte a través del ejemplo proveniente de los *auctores* y de sí mismo, transformándose él también en autoridad para sus continuadores.

## Bibliografía

Baumgartner, E. (ed. y trad.) 2000. *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena*. París, Folio Classique.

De Troyes, Ch. 1994. *Cligès*. Ed. de Ch. Méla y O. Collet. París, Le Livre de Poche, col. Lettres Gothiques.

Freeman, M. A. 1976a. "Chrétien's *Cligès*: A Close Reading of the Prologue", *The Romanic Review*, Vol. LXVII, N° 2, pp. 98-101.

———. 1976b. "Problems in Romance Composition: Ovid, Chrétien de Troyes, and the *Romance of the Rose*", *Romance Philology*, Vol. XXX, N° 1, pp. 159-168.

Lacy, N. J. 1970. "Form and Pattern in *Cligès*", *Orbis Litterarum*, Vol. XXV, N° 4, pp. 307-313.

Rossi, L. 2003. "Ovidio", en P. Boitani, M. Mancini, A. Vårvaro (dirs.) *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. Volume II: La ricezione del testo*. Roma, Salerno Editrice.

Vinaver, E. 1971. *The Rise of Romance*. Oxford, Clarendon Press.

## Secretos de caballerías

El enigma del freno en *La mule sanz fraïn* de Paien de Maisières<sup>1</sup>

*Lidia Amor*

### El dinamismo del *roman* artúrico (siglos XII y XIII)

Toda definición conduce a un reduccionismo involuntario. Ofrecer una imagen totalizadora de un objeto a partir de aquello que se considera sus emergentes directos, resulta casi imposible, más aun si sus manifestaciones diversifican al extremo su perfil. El *roman* medieval abreva en esta constatación. La variedad y el número de textos que se ubican bajo su rótulo socavan toda posibilidad de catalogación integradora e impiden proporcionar un conjunto de rasgos inmutables que lo caractericen de forma homogénea. Si una clasificación inmanente parece ser insuficiente, la fuerza centrípeta del *roman* lo privó, asimismo, de claridad formal. En efecto, el *roman* incorporó materiales de distintas fuentes y modeló su fisonomía de acuerdo con las características presentes en otros tipos textuales, circunstancia que permitió la diversificación de sus relatos y proponer una estética de marcada heterogeneidad.

---

1 Una primera versión de este artículo fue presentada en las XXII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona organizadas por la Asociación Argentina de Literaturas Francesa y Francófona en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario en el mes de mayo de 2009.

En su pluralidad temática, la materia artúrica cobró especial preponderancia y constituyó uno de los mundos ficcionales de mayor riqueza gracias, en parte, a la poética cimentada por un desconocido maestro de Champaña.

Chrétien de Troyes parece haber sido una autoridad, según el testimonio de algunos de sus seguidores,<sup>2</sup> aunque, desde épocas tempranas, otros cuestionaron su obra. Las dos actitudes son previsible por cuanto, en la literatura medieval, no existiría una oposición irreconciliable entre la imitación y el cambio: una y otro instauraron, por igual, el sentimiento de pertenencia a una tradición y a una cadena de saberes específicos. La evolución del *roman* artúrico en verso es un ejemplo paradigmático de ello: su oscilación entre la novedad y la reproducción de modelos previos revela una “conducta tradicionalista” (Stock, 1997):<sup>3</sup> un regreso consciente hacia una forma discursiva y una materia a fin de explorar senderos nuevos y expandir las fronteras poéticas del género.

No obstante, la posición canónica de Chrétien de Troyes no convalida un efectivo vínculo entre su producción y la de sus continuadores. Resultaría peligroso establecerlo en función de componentes formales o narrativos –como el empleo de motivos bretones, por ejemplo, debido a su amplia difusión desde el siglo XII–. En ese caso, se torna necesario encontrar justificaciones suplementarias para garantizar la intertextualidad. En esa línea de pensamiento, el artículo de Alberto Varvaro (2001) relativo a la elaboración de textos y a

---

2 El narrador de *Le chevalier à l'épée* declara en el prólogo del *roman* en relación con las hazañas de Gauvain: “Se je nes puis totes retrere,/ Por ce ne me dois-je pas tere/ Que je ne die totes voies/ L'en ne doit Crestien de Troies/, Ce m'est vis, par raison blasmer,/ Qui sot dou Roi Artu conter, [...]” (vv. 14-19). [“Si no puedo todo contar/ por eso no debo callar./ En mi opinión/ no debe culparse a Chrétien de Troyes/ quien supo del rey Arturo relatar”] (traducción propia).

3 Brian Stock (1997: 164) define la conducta tradicionalista (*traditionalistic action*) como “la afirmación autoconsciente de normas tradicionales. Se trata del establecimiento de estas normas como modelos articulados para una conducta actual y/o futura” (traducción propia).

las modalidades del relato en la literatura francesa medieval puede proporcionar argumentos que avalen la idea de intertextualidad a partir de la utilización de los mismos motivos folklóricos. Varvaro analiza los contextos de producción y circulación de la narrativa francesa y la mezcla de géneros en los manuscritos misceláneos de los siglos XII y XIII. Observa que la falta de “individualidad” de las obras tenía dos consecuencias: por un lado, los textos se segmentaban en episodios, tanto para su transmisión como para el desarrollo de otras narraciones y, por el otro, los relatos eran parte de uno mayor, es decir, se constituían como partes de un macrotexto. En esas condiciones, el copista se transformaba en un co-autor, pues no trabajaba con la intención de transcribir fielmente el ejemplar que tenía ante sus ojos sino que buscaba crear una réplica que expresase con mayor exactitud sus preferencias en materia literaria, retórica y lingüística o que respondiese a las demandas del comanditario.

Las afirmaciones anteriores permitirían formular la siguiente hipótesis: los textos que conforman la subcategoría del *roman* en verso del siglo XIII protagonizados por Gauvain serían fragmentos que se fusionan con la obra de Chrétien de Troyes y se organizan en un “macrotexto”. Esta gran unidad se confeccionaría mediante la reelaboración y desarrollo (gracias al recurso de la *amplificatio*) de los episodios más significativos de los *romans* del escritor champañés y a través del cambio del personaje principal: ya no son ni Erec ni Yvain ni Lancelot ni Perceval los caballeros elegidos para concretar la aventura sino que el destino glorioso está reservado a Gauvain.

Asimismo, los autores harían evidente la necesidad de glosar la letra, labor intelectual relacionada con la brecha que Chrétien de Troyes impuso entre los primeros *romanciers* y los del siglo XIII, en función del tipo de verdad a la que apelaban unos y otros: mientras que los autores de los *romans antiques* buscaban la verdad de la historia, Chrétien

de Troyes puso de manifiesto la verdad del sentido que se funda en y por la bella organización (*bele conjuncture*) del relato, proclamando, de esta manera, una embrionaria y parcial autorreferencialidad del texto.

Estas ideas en torno a la verdad poética y la reescritura autorizarían a plantear un vínculo intertextual entre *La mule sanz fraïn* de Paien de Maisières<sup>4</sup> y la obra de Chrétien de Troyes en torno al tema de la salvación de una comunidad en manos de un caballero ejemplar, como se observa en *Pesme Aventure (Le chevalier au lion)* y en la liberación de los habitantes de Gorre (*Le chevalier de la charrette*) o en la aventura de Gauvain en el castillo de las reinas muertas (*Conte du Graal*).

Sin embargo, considero que el modelo más próximo a *La mule sanz fraïn* es el episodio de la *Joie de la Cort de Erec et Enide*<sup>5</sup> debido a las relaciones interdiscursivas que Paien de Maisières parece establecer entre los dos textos. En efecto, la última aventura de Erec ponía de relieve la función redentora del caballero y la posibilidad de restablecimiento de la armonía social a partir del equilibrio personal; *La mule sanz fraïn* puede ser la reescritura de dicho pasaje, cuyos sentidos se profundizan y adquieren un tinte mesiánico. Desde esta óptica, el texto proporcionaría detalles valiosos respecto de

---

4 *La mule sanz fraïn (La doncella de la mula)* se conserva junto con *Le chevalier à l'épée (El caballero de la espada)* en un solo manuscrito de finales del siglo XIII o de principios del siglo XIV en la Biblioteca Bongars de Berna (Nr. 354). Ambos textos pudieron haber sido compuestos en los últimos años del siglo XII o en los primeros del XIII, es decir, contemporáneos o muy poco posteriores del inconcluso *Conte du Graal*.

5 Este vínculo se reforzaría de acuerdo con las observaciones de Schmolke-Hasselmann (1998: 196): "Los motivos más frecuentemente reutilizados son aquellos que se encuentran en *Erec*, la caza del ciervo, las características de Enide y su familia, el episodio del gavilán, la muerte aparente del héroe y la aventura de la Alegría de la Corte, el problema de la *recreantise* (pereza) y la igualdad de los jóvenes. Los motivos provenientes del Perceval se encuentran en segundo lugar, aunque en este caso únicamente la primera parte, referida a la inocencia de Perceval, el alejamiento del lado de su madre, el encuentro con los caballeros y su visita a la corte de Arturo logran establecerse como recurrentes en la conciencia literaria de los consumidores de la literatura artúrica en verso." (Traducción propia.)

la recepción del *roman* artúrico en un periodo cercano a sus primeras manifestaciones y descubriría la mirada que los contemporáneos posaron sobre el multifacético sobrino del rey Arturo, tal como Beate Schmolke-Hasselmann (1998: 195) expresa:

Like the use of quotations, the recurrence of motifs which derive unmistakably from one particular romance and are characteristic of it, such as the adventure at the spring in Yvain or the Joie de la Court in Erec, proves to be another phenomenon of the reception of Chrétien's works.

[Como el uso de citas, la recurrencia de motivos que derivan, indudablemente, de un *roman* en particular y que son característicos de dicho texto, tales como la aventura primaveral en Yvain o La Alegría de la Corte en Erec, es prueba suficiente de la recepción de la obra de Chrétien.]

## **Intersecciones: reescritura y revelación de sentidos**

*La mule sanz frain* cuenta cómo una doncella llega a la corte del rey Arturo solicitando un caballero que la ayude a recuperar el freno de su mula. En retribución, se compromete a dar su amor al campeón. Keu ofrece su auxilio y parte a la aventura pero no logra terminarla. A su regreso, Gauvain emprende la partida, supera las pruebas que se presentan y obtiene el freno. Al volver triunfante a la corte artúrica, la doncella le agradece, toma el freno y se marcha sin cumplir la promesa hecha.

Como se observa en la síntesis argumental, en ningún momento se esclarece el motivo de la aventura: ni la doncella ni Gauvain ni el narrador explican por qué se perdió el freno y qué significado posee. La crítica juzgó este silencio desde dos perspectivas: como el resultado de cierta incompetencia

autorral o bien en diálogo con la obra compuesta hacia 1220 por Heinrich von dem Türlin, *Die Kröne*.<sup>6</sup>

En mi opinión, la incógnita relativa a los significados del freno exigía un auditorio preparado para descifrar la letra correctamente: no faltaban respuestas sino que no se hicieron las preguntas adecuadas. Un público acostumbrado a las narraciones artúricas pudo haber interpretado el freno en *La mule sanz fraïn* como un señuelo, objetivación del animal-guía que un hada manda a un caballero para atraerlo a su mundo, como se expresa en la caza del ciervo blanco en la narrativa francesa de motivos bretones.<sup>7</sup> Asimismo, desde el punto de vista compositivo, el freno resulta ser un anzuelo que el narrador lanza para cautivar el auditorio; por consiguiente, cuando nos interrogamos acerca de su significado, el motivo de su desaparición y el valor que tiene para la doncella que lo perdió, no hacemos sino internarnos en la aventura, como si fuéramos caballeros errantes tras las pistas del más allá. Gracias al freno, Paien de Maisières entrelaza la bella organización del *roman* con el significado del objeto, asumiendo la posición de un receptor-creador que esconde una profusión de sentidos tras un enigma sin resolver.

No obstante, las similitudes discursivas y temáticas con *Erec et Enide* develan el secreto, aunque su significado pleno se resuelve únicamente a través del diálogo que este pequeño texto entabla con el *Conte du Graal*.

---

6 Cfr. el prólogo que Isabel de Riquer presenta en su edición de *El caballero de la espada y La doncella de la mula*.

7 En efecto, el motivo bretón de la caza del ciervo blanco, recuperado en algunas narraciones francesas medievales, constituye un episodio medular en la sucesión de aventuras que emprende un caballero errante, pues el animal lo guía hasta un hada enamorada de él; se articula así uno de los pasajes posibles del mundo humano al sobrenatural. Tres etapas marcan el ingreso al espacio maravilloso: 1) el caballero penetra en la frontera del bosque, 2) la irrupción del ciervo blanco pone de manifiesto la virtual presencia de lo sobrenatural y 3) el héroe sigue al ciervo hacia el más allá, donde se reúne con la mujer amante (Harf-Lancner, 1984).

La aventura en *La mule sanz fraïn* se estructura mediante una variedad de desafíos; estos, a su vez, se organizan en dos etapas, en función del caballero que debe enfrentarlos. En primer lugar, sale Keu a la búsqueda del freno montado en la mula en la que la doncella llegó al castillo. Atraviesa un bosque habitado por bestias salvajes, luego pasa por un valle infestado de serpientes, culebras y escorpiones hasta llegar a un viejo puente herrumbroso debajo del cual corre un río de negras aguas revueltas. La fragilidad de la construcción y la visión infernal del río<sup>8</sup> acobardan al caballero en grado tal que desestima la aventura.

Su vuelta a la corte del rey Arturo impulsa la partida de Gauvain, quien franquea el bosque y el valle, montado también en la mula, sin demostrar temor<sup>9</sup> ante las bestias que aparecen. El relato en detalle de sus acciones retoma justo en el lugar donde finalizó el de las experiencias de Keu. Gauvain cruza el puente y llega a un castillo cuya descripción es análoga a la que Chrétien de Troyes hace en la aventura de la *Joie de la Cort de Erec et Enide*.

<i>Erec et Enide</i>	<i>La mule sanz fraïn</i>
Chevauchié ont, des le matin Jusqu'au vespre, le droit chemin Et viennent devant les bretesches <i>D'un chastel fort et riche et bel</i> <i>Tout clos en tor de mur novel</i> <i>Et par desoz a la roonde</i> <i>Corroit une eve mout parfonde</i> <i>Lee et bruiant comme tempeste.</i> (Vv. 5360-5367)	En un petit sentier se met. Qui lou moinne vers un chastel Moult bien séant, et fort et bel. <i>Li chastiax si très forz estoit,</i> <i>Que nul asalt ne redotoit</i> <i>Que clos estoit à la reónde</i> <i>D'une eve grant, lee et parfonde.</i>

8 Recordemos que el río marca la frontera líquida entre este y el otro mundo, indicio que antecede la presencia de lo maravilloso feérico.

9 Si bien Gauvain debe demostrar valentía ante cualquier empresa, es necesario admitir que la experiencia de Keu brinda cierta tranquilidad a quien la continúa. Recordemos, además, que cuando Gauvain enfrenta aquellos sucesos a los que Keu no había accedido, expresa cierto temor ante los hechos.

[Han cabalgado desde el amanecer hasta la caída de la tarde, siguiendo el camino, durante más de treinta leguas galesas, hasta llegar a la atalaya de un fuerte castillo, rico y hermoso, encerrado en una muralla reciente; alrededor, lo rodeaba un río tan profundo, tumultuoso y bravo como una tempestad. (P. 96)\*]

(Descripción del vergel donde se realizará la aventura de la *Joie de la Cort*)

Mais une merveille veoit,  
Qui poïst faire grant paor  
Au plus hardi combateor  
De toz ices que nos savons  
Se fust Thiebaut li Esclavons  
Ou Opiniac ou Fernaguz,  
*Car devant aus, sor pelx aguz  
Avoit hiaumes luisanz et clers  
Et s'avoit desoz les circlers  
Teste d'ome desoz chascun.  
Mais au chief des pex avoit un  
Ou il n'avoit neant encor,  
Fors que tant seulement un cor.*  
(Vv. 5766-5778)

[(...) pero ve una gran maravilla que podría aterrorizar al más valeroso combatiente, ya fuera Tiebaut el Esclavo, o Ferragut, pues

[Siguió su camino hasta llegar al sendero que conducía a un castillo, muy bien construido y fortificado, y de hermosa apariencia. El castillo era tan resistente que no temía ningún asalto, ya que estaba rodeado de un ancho y profundo río.] (P. 38\*\*)

Et si estoit tot entor clos  
*De granz piex bien aguz et gros,  
Et chascun des piex avoit,  
Mès qu'en seul où il failloit,  
Une teste de chevalier.*  
Gauvain ne vost mie laissier,  
Ne huis ne port n'í avoit.  
Li chastiax si fort tornoioit  
Con muele de molin qui muet,  
Et con la trompe que l'en suet  
A la corgiée demener.  
(Vv. 426-443)

\* Todas las citas traducidas pertenecen a la edición de *Erec y Enid* de Victoria Cirlot, Antoni Rosell y Carlos Alvar.

\*\* Todas las citas en español pertenecen a la edición de *La doncella de la mula* de Isabel de Riquer.

<p>ante ellos, sobre agudas picas, había yelmos brillantes y claros, y ve expuestas bajo los cercos de los yelmos las cabezas de cada uno; pero en la última pica se ve un yelmo que aún no tenía nada, sino un cuerno de caza. (P. 104)]</p>	<p>[...] A su alrededor se alzaban algunas estacas, enormes y puntiagudas y, en cada una de ellas, estaba colocada la cabeza de un caballero; tan sólo una de ellas estaba vacía. Pero Gauvain no quiso renunciar. (...) no había entrada ni puerta, y el castillo daba vueltas sobre sí mismo, tan rápidamente como la muela del molino. (P. 38)</p>
---	---

Gauvain logra entrar al castillo, cuyo burgo parece desierto. Aparece un enano con quien el caballero trata de entablar un diálogo sin éxito. Luego, ve salir de una cueva un villano de aspecto horroroso,<sup>10</sup> quien propone al héroe el juego de la decapitación.<sup>11</sup> Al salir Gauvain victorioso de la prueba, el villano le indica tres desafíos suplementarios en los que deberá vencer para obtener el freno: 1) luchar contra dos leones, 2) combatir contra un caballero enfermo (responsable de las cabezas que penden de unas estacas a la entrada del castillo) y 3) lidiar contra dos serpientes.

Respecto de la segunda prueba, el combate con el caballero enfermo, la reelaboración del enfrentamiento de Erec y Mabonagrain, durante la aventura de la *Joie de la Cort*, parece evidente en función de las descripciones que se realizan. Sin embargo, Païen de Masières eliminó el origen principal del combate entre Erec y Mabonagrain, referido a la promesa hecha por Mabonagrain a su amada, mediante la cual él debía luchar contra todo caballero que ingresara en el vergel: si Mabonagrain ganaba, estaba obligado a decapitar a su contrincante y colocar la cabeza en la pica vacía.

10 Nueva referencia a la producción de Chrétien de Troyes. En esta ocasión, la descripción del villano recuerda el que Yvain encuentra en su aventura (Cf. *Le chevalier au lion*).

11 En el *Libro de Caradoc (Primera Continuación de Perceval)*, posiblemente contemporáneo de *La mule sanz fraïn*, aparece también el motivo del juego de decapitación.

En consecuencia, el significado de la *Joie de la Cort* en relación con los peligros de la pasión amorosa se desarticula: así como Chrétien de Troyes había reescrito la historia de Tristán e Iseo en *Erec et Enide*, tal como se desprende de la antinomia que el narrador establece entre la función social y la pasión en el caballero, de igual forma, Paien de Maisières reformula este último, integrándole algunos de los sentidos del inconcluso *Conte du Graal* en una posible clave alegórico-cristiana.

Al final de las pruebas se presenta la dueña de castillo quien da el freno a Gauvain y lo invita a permanecer con ella. El caballero declina el ofrecimiento y parte del lugar montado en la mula. Cuando pasa el puente y vuelve la vista atrás ve una muchedumbre que baila y canta por las calles del burgo como lo hacían los habitantes del castillo de Evrain en *Erec et Enide*. Sin embargo, la alegría de estos no puede compararse con la felicidad de aquéllos:

<i>Erec et Enide</i>	<i>La mule sanz fraïn</i>
<p>Si le salient et enclinent            Et dient tuit, c'oncques ne finent:  <i>"Dex saut celui par cui resort            Joie et leesce en ceste cort!            Dex saut le plus bien eüré            Que Dex a faire ait endure!</i>            (Vv. 6365-6369)</p>	<p>Et or dient en lor langage,  <i>Diex les a par vos delivrez            Et de toz biens enluminez:            La gent qui en tenébre estoient,            Si grant joie ont de ce qu'il voient,            Qu'il ne puent graingnor avoir.</i>            (Vv. 1030-1035)</p>
<p>[[...] se colocan unos ante otros, lo saludan y se inclinan ante él y dicen todos, sin cesar: ¡Dios salve a aquel por quien la alegría y el gozo han vuelto a nuestra corte! ¡Dios salve al más bienaventurado de los creados por Dios! (P. 113)]</p>	<p>[[...] y esta es su manera de decir que, gracias a vos, <i>Dios les ha librado de las fieras, y ha iluminado con toda clase de bienes a quienes estaban en las tinieblas [i. e. las cuevas].</i> Son tan dichosos por lo que han visto que más no lo podrían ser. (Énfasis propio, p. 48, Isabel de Riquer)]</p>

Ahora bien, no solo los habitantes del castillo han recobrado la alegría sino que, cuando Gauvain vuelve por el bosque donde moran los animales salvajes, estos reciben a Gauvain con gran júbilo:

Dedenz la forest est entrez  
O les vestes sauvages sont.  
Maintenant qu'aparcéu l'ont,  
Contre li vont, si lou convoient,  
Les deus genoz à terres ploient,  
Et de lui aprochier s'aessent.  
Les piez et les jambes li baisent,  
Et font à la mule autresi.  
(Vv. 1046-1053)

[Cuando estos le vieron salieron a su encuentro y le hicieron de escolta. Se arrodillaron ante él y amistosamente se acercaron, besándole los pies y las piernas; y a la mula le dieron las mismas pruebas de amistad. (P. 48, Isabel de Riquer)]

Como es habitual en el *roman* artúrico, la corte será el destino final del caballero y el ámbito donde se aclamará la aventura. Por su parte, la doncella recibirá su freno, celebrará el desenlace y partirá sin cumplir su promesa, circunstancia que redundará de manera negativa sobre Gauvain.

Ahora bien, Chrétien de Troyes proclamó la excelencia del caballero aunque, en ciertos pasajes de sus obras, la desmintió veladamente mediante las fisuras que introdujo en su retrato. Asimismo, Gauvain no protagonizó ninguna de las historias que el *romancier* legó, pero tuvo roles secundarios vitales que determinaron su posterior actuación en las continuaciones en verso. En las prosificaciones, por su parte, la pérdida del beneplácito de los autores convalidó, en el plano narrativo, su fracaso en las empresas, si bien mantuvo su antiguo prestigio, dando lugar a una llamativa complejidad moral.

Los pequeños intersticios en su personalidad monolíticamente perfecta y la misión trascendental a la que está llamado desde el *Conte du Graal*<sup>12</sup> se traslucen en el desenlace de *La mule sanz fraïn*.

La reformulación de la *Joie de la Cort* presente en la aventura en la que Gauvain debe participar impone una lectura según la cual el héroe alcanzó una funcionalidad redentora, pues sus victorias ante las bestias permitieron que los habitantes del burgo salieran de sus escondites. Este argumento se corrobora y adquiere un cariz evangélico con la explicación del villano, una paráfrasis que traduciría el Evangelio de Lucas.<sup>13</sup> La visión mesiánica del héroe se contrapone a la frivolidad de la aventura y al sabor amargo de la recompensa ausente. El desequilibrio entre lo nimio de la búsqueda y el carácter trascendente de la conclusión nos haría pensar que Gauvain es objeto de burla y crítica por parte del narrador.<sup>14</sup>

Sin embargo, los vínculos interdiscursivos que observamos se profundizan si leemos en perspectiva los exordios que preceden los relatos:

- 
- 12 En el *Conte du Graal*, Gauvain tiene como misión descubrir la razón por la que la lanza sangra. Posteriormente, en las continuaciones, será testigo de la procesión del Grial pero fracasará en esta empresa. Quizás existe cierta simultaneidad en la escritura de las continuaciones y de *La mule sanz fraïn*, circunstancia que justifica el llamado a una misión trascendental.
  - 13 Como recuerda Isabel de Riquer en su edición del *roman*. En Lucas 1,79 leemos "... illuminare his qui in tenebris et in umbra mortis sedent" ["Iluminar a estos que en tinieblas y en sombra permanecen muertos"].
  - 14 "La dudosa aventura sirvió para atraer a uno de ellos (Ken o Gauvain) a un viaje aventuroso carente de sentido ya que no permite obtener nada. Los "héroes" no salvan a nadie de la desesperación, ni la búsqueda contribuye a su purificación. Hasta la recompensa les es escamoteada. Una simple muchacha se escapa burlándose de los inocentes deseos de los caballeros de probar la aventura, los cuales puede despertar cualquiera gracias a una historia falsa. Tímidos héroes soportan innumerables peligros sin objetivo alguno. Los ideales de la corte artúrica se transformaron en un reservorio de burlas para el público." (Schmolke Hassemann, 1998: 79. Traducción propia.)

<i>Erec et Enide</i>	<i>La mule sanz fraïn</i>
<p>Li vilains dit en son respit  Que tel chose a l'en en despit,  Qui mout vaut mieuz que l'en ne cuide.  Por ce fait bien qui son estuide  Aterne a sens, quel que il l'ait;  Car qui son estude entrelait,  Tost i puet tel chose taisir  Qui mout venroit puis a plesir.  Por ce dist Crestiens de Troies  Que raisons est que totes voies  Doit chascuns penser et entendre  A bien dire et a bien aprendre,  Et trait [d]'un conte d'aventure  Un mout bele conjuncture.  (Vv. 1-15)</p> <p>[Dice el villano en su proverbio que a veces se menosprecia algo que vale mucho más de lo que se piensa; por ello actúa adecuadamente quien teniendo conocimiento lo aplica bien, pues aquel que lo descuida podría callar algo que después sería muy agradable. Por eso dijo Chrétien de Troyes que es justo que cada uno piense y ponga siempre su empeño en hablar y enseñar bien: de un cuento de aventuras ha sacado un relato muy hermoso. (...) (P. 3)]</p>	<p>Li vilains dist en reprovier  Que la chose a puis grant mestier  Que ele est viez et ariez mise:  Por ce par sens et par devise  Doit chascuns lou sien chier tenir,  Qui l'en puet moult tost biens venir  A chose qui mestier auroit.  Mains sont prisiées orendroit  Les viez voies que les noveles,  Por ce qu'en les tient à plus beles,  Et si sont miaudres par sanblant:  Mès il avient assez souvent  Que les viez en sont les plus chieres.  Por ce dist Paiens de Maisieres  Qu'en se doit tenir totes voies  Plus as viés qu'as noveles voies.  (Vv. 1-16)</p> <p>[Dice el villano en su proverbio que una cosa resulta ser más útil cuando es vieja y se la arrincona. Por este motivo, todo el mundo, sensatamente, debe tener gran aprecio por sus cosas porque muy pronto se pueden convertir en algo valioso y necesario. Ahora son menos apreciados los viejos caminos que los nuevos, porque éstos so consideran más bellos, y sólo son mejores en apariencia; pero ocurre con frecuencia que los viejos son más apreciados. Por esto, Paien de Maisières dice que es preferible seguir siempre los viejos caminos que los nuevos. (P. 31, ed. Isabel de Riquer)]</p>

El prólogo de *Erec et Enide* advierte sobre la importancia de lo pequeño que, en dicho *roman*, legitima una fuente distinta de la que habitualmente se empleaba; en otras palabras, se valida la materia bretona frente a la clásica. En esta línea, cuando el autor de *La mule sanz fraïn* señala la importancia de lo antiguo, no solo glosa el sentido del proverbio anterior y justifica, por ende, su fuente, sino que también emplea el oxímoron trivial / trascendental como un recurso retórico que sustenta los sentidos y la estructura del relato.

Finalmente, el narrador avala esta lectura a través de las palabras que pone en boca de Keu:

Encor li vient miax retourner  
Que il soit iluec perilliez  
Ançois en iert miax conseilliez  
Et dit bien que dahez ait il  
Se il se met en tel peril  
Por tel noient, por tel oiseuse.  
Trop li sanble estre périlleuse  
La voie que venus estoit,  
Mès li passages li sanbloit  
Estre plus perilleus assez.  
Atant s'en est Kex retournez. [...]  
(Vv. 248-258)

[Y sin embargo, temía Keu pasar, porque veía el agua tan negra, que se dijo que por nada del mundo iría por allí, prefería volver que aventurarse por aquel peligroso lugar. Sí, esto sería lo más aconsejable. Y añadió: “Maldita sea si me arriesgo en algo tan peligroso por lo que no vale la pena nada, por una tontería!”. Este camino que tiene ahora ante sus ojos le parece demasiado peligroso, y el puente todavía mucho más. Y he aquí que Keu dio media vuelta y volvió a emprender el camino, siguiendo siempre el más directo. (Énfasis propio, p. 35, ed. Isabel de Riquer)]

En resumen, las semejanzas discursivas y narrativas entre *La mule sanz fraïn* y la *Joie de la Cort* muestran que el *roman* de Païen de Maisières es una reelaboración de un episodio de *Erec et Enide*. Ahora bien, la profundización del sentido cristiano de la aventura y su protagonista parecen indicar que se recupera otro texto: el *Conte du Graal*.

En esta línea de pensamiento, Païen de Maisières reescribe un episodio del primer *roman* de Chrétien de Troyes y lo transforma en función de los significados de su última obra inconclusa. Este vínculo se exterioriza a través de la doncella en la mula, componente narrativo que aparece y adquiere un significado específico también en el *Conte du Graal*. Recordemos que en la historia de Perceval, una doncella de aspecto horroroso llega, montada en una mula, a la corte de Arturo y, mediante sus anuncios, incita la salida a la aventura de Perceval y de Gauvain, quien, desde entonces, cargaría con una suerte de mácula ética que le impide acceder al universo trascendente.<sup>15</sup> En consecuencia, no es el ridículo sino la derrota moral la sombra que sobrevuela la flor de la caballería.

Este breve recorrido por la literatura artúrica de los siglos XII y XIII merece continuarse, dado que varias líneas de investigación se abren: Païen de Maisières parece haber compartido la fascinación por el enigma del Grial y pudo haber compuesto su *roman* como una sutil continuación de dicha

---

15 "Entretanto, las aventuras de Gauvain en el *Cuento del Grial* siembran las semillas de aquellas que se encuentran en los *romans* del siglo XIII que protagoniza Gauvain. Si el Tipo I puede ser definido como un *roman* con un héroe intercambiable, y el Tipo II como una forma compuesta con un héroe intercambiable y un héroe estándar adicional, el Tipo III se caracteriza por tenerlo a Gauvain como único héroe estándar. Este grupo está representado por *La Vengeance Raguidel* y *L'Atre périlleux*. Si bien comparte con el Tipo I la linealidad argumental, difiere en el hecho de que la búsqueda es episódica y de que es solo una de las múltiples facetas de la carrera de Gauvain. El relato se destaca por presentar al héroe no solo como un paradigma absoluto sino como también susceptible de crítica. Más aun, las aventuras de Gauvain no sirven para perfeccionar su cortesía, como sucede con otros héroes, ya que es cortés desde el principio. *La primera continuación*, sobre una búsqueda fallida de Gauvain, puede ser vista en este contexto como una forma transicional." (Schmolke Hassemann, 1998: 79. Traducción propia.)

historia; asimismo, los primeros receptores de esa leyenda y los autores de algunos *romans* en verso del siglo XIII parecen concebirlo desde una perspectiva alegórico-cristiana y, en relación con Gauvain, advertían que el héroe estaba destinado al fracaso en su búsqueda, circunstancia que la *Primera continuación de Perceval* ratifica.

Interesa, finalmente, comprobar, que, respecto de la concepción de lo maravilloso medieval, *La mule sanz fraïn* demostraría que los autores del *roman* en verso intentaron también integrar el mundo de la maravilla bretona a la escatología cristiana, y que esta actitud no sería privativa de las prosificaciones del siglo XIII dedicadas al Grial, presupuesto que deberá formar parte de nuevas investigaciones.

## Bibliografía

De Maisières, P. S/f. *La mule sanz fraïn*, en *Nouveau recueil de fabliaux et contes inédits des poètes français des XII, XIII, XIV et XV siècles*, s/d.

———. 1987. *La doncella de la mula*. Ed. de I. de Riquer. Madrid, Siruela.

De Troyes, Ch. 1987. *Erec y Enid*. Ed. de V. Cirlot, A. Rosell y C. Alvar. Madrid, Siruela.

———. 1990. *Le conte du Graal*. Ed. de Ch. Méla. París, Le Livre de Poche, col. Lettres Gothiques.

———. 1992. *Erec et Enide*. Ed. de J.-M. Fritz. París, Le Livre de Poche, col. Lettres Gothiques.

———. 1992. *Le chevalier de la charrette*. Ed. de Ch. Méla. París, Le Livre de Poche, col. Lettres Gothiques.

———. 1994. *Le chevalier au lion*. Ed. de D. Hult. París, Le Livre de Poche, col. Lettres Gothiques.

- Harf-Lancner, L. 1984. “La chasse du cerf blanc”, en *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine*. Paris, Champion.
- Jauss, H. R. 1986. “Littérature médiévale et théorie des genres”, en G. Genette y T. Todorov (eds.) *Théorie des genres*. Paris, Editions du Seuil.
- Schmolke Hasselmann, B. 1998. *The Evolution of Arthurian Romance. The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Stock, B. 1997. *Listening for the Text. On the Uses of the Past*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Varvaro, Alberto. 2001. “Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale”, *Romania*, N° 119, pp. 1-75.



## La palabra como acto en un cuento (VI, 1) del *Decamerón*<sup>1</sup>

Ana Basarte

Contar una historia sobre contar una historia es, al decir de Harold Bloom (1994: 109), una invención de Boccaccio. Dentro de la narrativa breve medieval, el *Decamerón* se ha constituido como un verdadero punto de inflexión, en gran parte porque logró despegarse de la función didáctico-moral de la que tradicionalmente dependía este tipo de colecciones, como los *exempla* o las vidas de santos. Imposible de pensarse a sí misma como una entidad autónoma, esta literatura, que inicialmente fue en gran parte educativa, encontró en el marco el puntapié necesario para que la ficción pudiera sustentarse. En el XIV, con un espectro de recepción más amplio comparado con los dos siglos precedentes, los marcos realistas alcanzaron una difusión considerable y se produjo un claro distanciamiento de la materia narrativa respecto del universo ejemplar.<sup>2</sup>

Boccaccio supo sacar el mayor provecho narrativo de la instancia del marco, el cual le permitió poner en funcionamiento una elaborada serie de juegos autorreferenciales

---

1 Trabajo inédito presentado en las IX Jornadas de Estudios Medievales y XVII Curso de Actualización en Historia Medieval, organizadas por DIMED-IMHICIHU-CONICET y SAEMED, septiembre de 2008.

2 Véase al respecto el trabajo de Gloria Chicote (2006).

entre los distintos niveles del texto. El *Decamerón* se articula discursivamente a partir de un complejo sistema de narradores encabezado por una instancia, denominada *autor*, que relata la historia de un grupo de diez jóvenes florentinos los cuales, escapando de la peste, se reúnen en el interior de la iglesia Santa María Novella y deciden retirarse al campo para evitar el contagio. Allí ocuparán su tiempo, principalmente, narrando historias. En el transcurso de diez jornadas cada uno de los personajes de la comitiva relata un cuento de acuerdo con el tema propuesto por el rey de turno, quien designa y presenta al narrador siguiente. Este, por su parte, suele efectuar algún comentario sobre lo narrado, a veces encadenándolo con su propio relato.

El autor despliega en los espacios del proemio, la introducción a la cuarta jornada y la conclusión una reflexión acerca de su propia escritura dirigiéndose a un público femenino. Dentro del grupo de personajes, también predomina lo femenino ya que la comitiva está compuesta por siete mujeres y tres varones. He aquí una primera analogía y a la vez un cruce entre los niveles intra y extradiagético en la medida en que, efectivamente, las lectoras a las que apela el autor en el proemio pueden identificarse con las siete narradoras del marco.

Al final del quinto día Elisa, coronada reina para la jornada siguiente, presenta su tema así:<sup>3</sup>

Noi abbiamo già molte volte udito che con be' motti o con risposte pronte o con avvedimenti presti molti hanno già saputo con debito morso rintuzzare gli altrui denti o i sopravvenenti pericoli cacciar via; e per ciò che la materia è bella e può essere utile, voglio che domane con l'aiuto di Dio infra questi termini si ragioni, cioè di chi con alcun leggiandro

---

3 Para las citas en italiano utilizamos la edición de V. Branca (1992); la versión española es de M. Hernández Esteban (1998).

motto tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno. (V, 504)

[Nosotros hemos oído ya muchas veces que con bellos dichos ingeniosos y con rápidas respuestas y con prestas ocurrencias muchos han sabido ya limar los dientes ajenos con un mordisco oportuno, o alejar los peligros inminentes; y como el tema es bonito y puede ser útil, quiero que mañana con la ayuda de Dios se hable dentro de estos términos, esto es de quien, al ser provocado, se defendió con algún agradable dicho ingenioso, o con rápida respuesta u ocurrencia evitó una pérdida, un peligro o un escarnio. (V, 682)]

Una de las marcas de cohesión interna de la compañía de jóvenes está dada por la incondicional obediencia a las prescripciones del rey o la reina de turno, sobre todo en lo relativo al tema del día. Esto permite que en algunos casos el cuento que precede recuerde al narrador siguiente un ejemplo similar o que se vincule un relato con otro por plantear un caso opuesto al anterior. Más aun, es posible detectar vínculos entre relatos muy alejados entre sí, como ocurre con el cuento que nos convoca, el primero de la sexta jornada, que retoma el último de la primera. En VI, 1 (Branca, 512; Hernández Esteban, 693-694), la narradora, Filomena, comienza su relato repitiendo una a una las palabras que había pronunciado Pampinea para introducir el suyo en la jornada inicial (I, 10: Branca, 79; Hernández Esteban, 201), a modo de réplica (Fernández Carmona, 2003: 149). Luego de ese discurso, Filomena procede a contarnos su cuento, que dice así:

Si come molte di voi o possono per veduta sapere o possono avere udito, egli non è ancora guari che nella nostra città fu una gentile e costumata donna e ben parlante, il cui valore non meritò che il suo nome si taccia. Fu adunque chiamata madonna Oretta e fu moglie di messer Geri Spina; la

quale per avventura essendo in contado, come noi siamo, e da un luogo a un altro andando per via di diporto insieme con donne e con cavalieri, li quali a casa sua il dì avuti aveva a desinare, e essendo forse la via lunghetta di là onde si partivano a colà dove tutti a piè d'andare intendevano, disse uno de' cavalieri della brigata: "Madonna Oretta, quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo".

Al quale le donna rispuose: "Messere, anzi ve ne priego io molto, e sarammi carissimo"

Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: "Io non dissi bene" e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva. Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare; la qual cosa poi che più sofferir non poté, conoscendo che il cavaliere era entrato nel pecoreccio né era per riuscirne, piacevolmente disse: "Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè".

Il cavaliere, il quale per avventura era molto migliore intenditor che novellatore, inteso il motto e quello in festa e in gabbo preso, mise mano in altre novelle e quella che cominciata aveva e mal seguita senza finita lasciò stare. (VI, 1, 512-513)

[Como muchas de vosotras puede saber por haberlo visto o por haberlo oído, no hace mucho tiempo aún que en nuestra ciudad hubo una gentil y cortés señora, y elocuente, cuya virtud no mereció que su nombre se calle. Se llamaba pues doña Oretta y fue esposa de micer Geri Spina; la cual, estando por

acaso en el campo, como estamos nosotras, y yendo de un lugar a otro para entretenerse junto con unas damas y con unos caballeros que ese día había tenido a almorzar en su casa, y como era algo largo el camino desde donde partían a donde todos pretendían ir a pie, uno de los caballeros de la compañía dijo:

—Doña Oretta, si os complace, os llevaré a caballo gran parte del camino que tenemos que andar con uno de los cuentos más bonitos del mundo.

La señora le respondió:

—Es más, señor, os lo ruego encarecidamente, y me será muy grato.

El señor caballero, a quien tal vez le iba mejor la espada al cinto que el contar a la lengua, al oír esto comenzó un cuento que se sabía, que en verdad era en sí muy bello, pero él lo destrozaba terriblemente bien repitiendo tres y cuatro y seis veces la misma palabra o bien volviendo atrás y a veces diciendo: “No lo he dicho bien” y equivocándose a menudo en los nombres, diciendo uno por otro; además de que según la índole de los personajes y de los hechos que les ocurrían pronunciaba pésimamente.

Por lo que a doña Oretta, al oírlo, le entraba a menudo un sudor y una angustia como si estuviese enferma a punto de morir; y cuando no pudo soportarlo más, al ver que el caballero había entrado en un laberinto y no sabía salir de él, le dijo amablemente:

—Señor, este caballo vuestro tiene el trote demasiado duro, por lo que os ruego que queráis dejarme ir a pie.

El caballero, que por ventura era mucho mejor entendedor que narrador, comprendiendo la agudeza y tomándola a broma y diversión, echó mano de otros cuentos y dejó sin acabar el que había comenzado y contado mal. (VI, 1, 694-696)]

En el comienzo de este breve texto identificamos algunos indicios que nos permiten trazar nuevas analogías entre los

distintos niveles narrativos del texto, en este caso, entre la instancia del marco y el plano de la enunciación representada en el cuento: se cuenta una historia que pudo haber sido “vista” (*veduta*) u “oída” (*avere udito*) por muchas de las damas allí presentes. Y se destacan los elementos discursivos que aluden a una situación común, al hecho de compartir un espacio de procedencia: “en nuestra ciudad” (*nella nostra città*), “en el campo, como estamos nosotros” (*essendo in contado, come noi siamo*) entre enunciador y enunciatario. La identificación se hace extensiva a los actores de la historia que se va a narrar, quienes, al igual que la brigada del marco, ocupan su tiempo relatando cuentos. En VI, 1 la acción de contar transcurre a medida que se transita un recorrido espacial y con ella se pretende hacer más entretenido el trayecto.<sup>4</sup> Si bien, considerando la temática propuesta para cada día, las distintas jornadas del *Decamerón* pueden leerse como una suerte de progresión moral desde el pecado hacia la virtud, como un camino espiritual estructurado a partir de los relatos, desde nuestra perspectiva ese camino está orientado hacia el aprendizaje y el ejercicio en el manejo de la palabra.

Tras la introducción, que presenta a los personajes y los sitúa en tiempo y lugar, la acción se propone como una estructura tripartita, tal como veremos. La introducción y la acción (discursiva) están delimitadas por un *verbum dicendi* (“uno de los caballeros de la compañía dijo” [*disse uno de’ cavalieri della brigata*]). A su vez, la primera y la última parte de la acción son simétricamente opuestas, como podemos apreciar en el siguiente esquema:

---

4 En la cultura medieval existe una correspondencia entre la topografía trascendente y la contingente (claro ejemplo son el infierno, purgatorio y paraíso concebidos como espacios en un sentido literal). La metáfora de la “vía recta” para aludir a la narración es muy frecuente en la literatura medieval; el ejemplo más cabal lo encontramos en los relatos de los peregrinos de Chaucer (*The Canterbury Tales*).

*Primera parte: proposición de narrar.* Estilo directo (voz del caballero seguida de la voz de la dama).

“Madonna Oretta, quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo”.

Al quale le donna rispuose: “Messere, anzi ve ne priego io molto, e sarammi carissimo”.

[—Doña Oretta, si os complace, os llevaré a caballo gran parte del camino que tenemos que andar con uno de los cuentos más bonitos del mundo.

La señora le repuso:

—Es más, señor, os lo ruego encarecidamente, y me será grátísimo.]

*Segunda parte: relato del caballero.* Discurso referido.

Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: “Io non dissi bene” e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva.

[El señor caballero, a quien tal vez le iba mejor la espada al cinto que el contar a la lengua, al oír esto comenzó un cuento que se sabía, que en verdad era en sí muy bello, pero él lo destrozaba terriblemente bien repitiendo tres o cuatro y seis veces una misma palabra o bien volviendo atrás y a veces diciendo: “No lo he dicho bien” y equivocándose a menudo en los nombres, diciendo uno por otro; sin contar con que

pésimamente, según la índole de los personajes y de los hechos que les ocurrían, pronunciaba pésimamente.]

*Tercera parte: efectos del cuento y pedido de la dama. Estilo directo (voz de la dama y silencio del caballero).*

Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare; la qual cosa poi che più sofferir non poté, conoscendo che il cavaliere era entrato nel pecoreccio né era per riuscirne, piacevolmente disse: “Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè”.

Il cavaliere, il quale per avventura era molto migliore intenditor che novellatore, inteso il motto e quello in festa e in gabbo preso, mise mano in altre novelle e quella che cominciata aveva e mal seguita senza finita lasciò stare.

[Por lo que a doña Oretta, al oírlo, le venía a menudo un sudor y un agotamiento como si estuviese enferma a punto de morir; de manera que cuando no pudo soportarlo más, al ver que el caballero había entrado en un laberinto y no sabía salir de él, amablemente le dijo:

—Señor, este caballo vuestro tiene un trote demasiado duro, por lo que os ruego que os plazca dejarme ir a pie.

El caballero, que por ventura era mucho mejor entendedor que narrador, comprendiendo la agudeza y tomándola festivamente y en broma, echó mano de otros cuentos y dejó sin terminar el que había comenzado y contado mal.]

La parte central de la acción (relato del caballero) es un discurso narrativizado, es decir, el que se ubica en el extremo opuesto al enunciado que se reproduce en forma directa. Al narrador no solo se le ha negado la voz: su discurso quedó

subsumido en el de la instancia enunciadora para convertirse en un acontecimiento más, un acto de tipo no verbal. Al perder su esencia discursiva, cobra una fuerza particular y sobresale respecto de los otros enunciados.

Los intercambios discursivos que se reproducen en el relato del relato básicamente son actos de habla: el relato genera efectos corporales en una de sus oyentes, quien reacciona y logra, mediante un lenguaje figurado, terminar con su padecimiento silenciando momentáneamente al caballero. Distribuyendo en forma muy ordenada los diferentes niveles de voces, el texto pone en evidencia el acto bilateral de emisión-recepción, pero, fundamentalmente, explicita un virtual proceso de aprendizaje cuando enumera los errores cometidos por el fallido narrador el cual concluye intentándolo nuevamente “al echar mano de otros cuentos” (*mise mano in altre novelle*).

El texto no busca dar cuenta del acto de narrar en sí sino más bien del proceso que implica aprender a narrar. Por eso el cuento nunca llega a contarse. El lugar donde debía desarrollarse el relato es ocupado, en cambio, por una descalificación del caballero en su carácter de narrador (“El señor caballero, a quien tal vez le iba mejor la espada al costado que el contar a la lengua” [*Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua*]) seguida de una evaluación detallada de cada uno de los errores en los que este incurre cuando pretende relatar: repite palabras, se equivoca y vuelve atrás, confunde los nombres y pronuncia mal.

En este párrafo, núcleo del relato, y el único en el que la narradora no cede la palabra, la voz del malogrado relator asoma, sin embargo, para decir: “No lo he dicho bien” (*Io non dissi bene*). El resto de las locuciones (el ofrecimiento de narrar el cuento tanto como las palabras que lo hacen callar) aparece en discurso directo, con sus correspondientes vocativos como marcas de diálogo. Esta pequeña ruptura

consigue que nuestra atención se desvíe hacia ese relato que, según la narradora, “en verdad era en sí muy bello” (*la quale nel vero da sé era bellissima*) pero al cual no podemos acceder.

Siguiendo la línea del resto de las *novelle* de la sexta jornada, este cuento se plantea alrededor de un *motto*<sup>5</sup> donde triunfa el ingenio. Supone una reflexión sobre el acto de comunicar y enfatiza el valor de la comprensión: el caballero, “que por ventura era mucho mejor entendedor que narrador” (*il quale per avventura era molto migliore intenditor che novellatore*), puede inferir el verdadero sentido de las palabras de Oretta, gracias a lo cual esta logra su cometido de que abandone su cuento.<sup>6</sup>

El efecto performativo subrayado en el relato que acabamos de comentar y que rige toda la jornada sexta se pone de relieve en diferentes niveles del *Decamerón*. Si el discurso es acto, dominarlo convenientemente puede resultar una herramienta provechosa capaz de modificar la realidad.

## Cómo hacer cosas con palabras

Hacia el siglo XIV, la noción de fortuna, que había regido prácticamente durante toda la Edad Media como una entidad que interviene en el destino humano –siempre bajo el

- 
- 5 María Cristina Azuela Bernal (2006: 54 y ss.) examina este concepto en el *Decamerón* señalando que su autor le dedica dos jornadas completas (la primera y la sexta) y que en ellas elabora toda una teoría sobre su empleo. Luego describe: “Los *motti* se estructuran alrededor de un juego de palabras o de una respuesta aguda o ingeniosa. Evocan el desuso de la fuerza militar en una sociedad mercantil y urbana, donde la palabra constituye el arma todopoderosa que manipula las situaciones a favor de quien la sabe utilizar”.
  - 6 Como suele ocurrir con los textos medievales, Boccaccio recupera su materia de una tradición literaria, sea oral o escrita. Específicamente, encontramos el tópico del cuento de Filomena en el *Novellino*, número 89 (“LXXXIX: De un juglar que comenzó un cuento que no se acababa nunca”). El juglar que contaba el relato interminable es interrumpido por un sirviente que desea irse a comer, y que dice: “Este cuento te lo han enseñado en forma incompleta, pues no te han enseñado el final”.

ala de la providencia divina—,<sup>7</sup> comenzó a sufrir una importante transformación; pasó a interactuar con una voluntad humana en su intento por construirse un destino individual. Es este un momento en el cual las distintas fuerzas que gobiernan el mundo comienzan a entablar cierto diálogo con el obrar humano.

Aunque no todo depende de la voluntad y lucidez individuales, se trata de un periodo cultural que empieza a indagar hasta qué punto cada persona puede ser artífice de su propia vida y de alguna manera llegar a dominar las vicisitudes de la fortuna.

La experiencia religiosa ha entrado en crisis y la atención parece estar puesta mucho más en reflexiones filosóficas relacionadas con los cánones de la vida práctica y los límites de la experiencia que en cómo obtener la salvación eterna, es decir, cómo vivir esta vida mortal en la medida en que la inmortal aparece problematizada.

No obstante, algo imprevisible vino a desacomodar las piezas de este nuevo orden que comenzaba a instalarse cuando, en 1348, la indómita peste hostigó a la sociedad europea, desafiando todo intento humano por subsistir y tomar el gobierno de la realidad. El *Decamerón* da cuenta de este fenómeno de choque tan particular. De un modo general el texto de Boccaccio puede plantearse en los términos que siguen: frente al horror de la peste, un grupo de jóvenes se retira del mundo para contar historias. El acto mismo de narrar se convierte en la única alternativa válida frente a la realidad que acecha. El recurso de los jóvenes a refugiarse temporalmente en Santa María Novella bien puede interpretarse como una indicación concreta del rumbo que el texto se ha propuesto trazar.<sup>8</sup>

---

7 Esta es una de las diferencias básicas respecto del concepto heredado de la cultura antigua, es decir que sigue vigente en la Edad Media la idea de *fatum* o hado (lo que acaece en el mundo terreno y de carácter fortuito o casual) pero siempre sujeto a la providencia divina, cuyos efectos pueden interpretarse como índices de la salvación final. Para el tema de la fortuna en la Edad Media véase Frakes (1988).

8 Téngase en cuenta que *novella* es en italiano precisamente la denominación genérica de los cuentos que integran el *Decamerón*.

El *Decamerón* en su conjunto está ordenado como una larga serie de ejercicios retóricos orientados a un mismo objetivo: cómo enfrentar, mediante el uso de la palabra, diversas situaciones de la experiencia cotidiana. La comitiva de jóvenes se recluye para instruirse a tal fin. Así, conforma una sociedad paralela y se organiza en el ejercicio retórico cotidiano. Apelando a la razón, al ingenio y a técnicas argumentativas, se exponen y comentan diversos casos que permiten ilustrar cómo utilizar el discurso con la mayor eficacia; en definitiva, cómo convertir la palabra en acto. Desde esta perspectiva es posible visualizar los efectos inmediatos que esta herramienta, convenientemente empleada, es capaz de producir: respuestas o engaños salvadores, defensa, consuelo, venganza o, simplemente, evasión a partir de la creación de mundos paralelos.

Podemos advertir esta perspectiva en los diferentes niveles que integran el *Decamerón*. Ya en el primer párrafo del proemio el autor identifica la palabra como un medio de salvación cuando nos dice: “*Nella qual noia tanto rifrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d’alcuno amico e le sue laudevoli consolazioni, che io porto fermissima opinione per quelle essere avvenuto che io non sia morto.*” (5) [En este dolor me procuraron entonces tanto alivio las gratas consideraciones de algún amigo y sus loables palabras que creo firmemente que gracias a ellas ha sido por lo que no he muerto (p. 110)]. En el prólogo a la cuarta jornada, responde a los ataques de sus críticos narrando parte de un cuento, y en la conclusión insiste en el efecto de consuelo que pretende alcanzar, con sus relatos, en su audiencia femenina.

De acuerdo con nuestra lectura, las jornadas del *Decamerón* están lejos de conformar un mero pasatiempo. Como cualquier método de adoctrinamiento, se hallan sujetas a reglas específicas y todo en ellas se organiza en función de la actividad esencial, que es narrar. No bien comienza la segunda jornada, Filomena, la reina, decide restringir los temas

a tratar aclarando que *novelar* encierra placer y utilidad en proporciones iguales.

La interacción que se establece entre los enunciados de los personajes (réplicas de un cuento a otro, por ejemplo) acentúa el carácter circular y a la vez recíproco del proceso de ejercitación y aprendizaje que practica la compañía, la cual está presidida, como se sabe, cada día por un rey o reina diferente. Así como rotan las jerarquías (todos son reyes y súbditos en algún momento), rotan los roles narrativos: todos son productores y receptores de relatos, enunciadores y enunciatarios.

Según Marcel Janssens (1977), en el *Decamerón* la finalidad didáctica que deriva de la estrategia del autor y los narradores puede observarse principalmente en que las historias presentan la fuerza de convicción de un argumento, lo que puede verificarse, entre otros rasgos, por la extensa serie de verbos de intención persuasiva que preceden a cada uno de los cuentos cuando se explicita su finalidad: enseñar, demostrar, mostrar, probar, impresionar, predicar, brindar ejemplos, ilustrar, prevenir y sugerir. Como regla, los narradores definen la intención de su cuento dentro del tema del día formulando una verdad general planteada de un modo abstracto, de la cual el relato proporciona un ejemplo particular. Al final, suele recordársele a la audiencia el significado simbólico al que se aludió.

Este esquema narrativo, rigurosamente respetado, dota a los cuentos de la fuerza de convicción de un argumento insertos como están en un engranaje mayor que explicita su efecto o funcionalidad, aunque en ocasiones su propósito solo consista en divertir. Ejercitación y aprendizaje se combinan provechosamente en el acto de producir y recibir los cuentos. Se debe narrar sujeto a una regla determinada, respetando el tema propuesto para la jornada, extrayendo de allí una verdad general y produciendo una pieza narrativa que funcione como advertencia y de la cual pueda extraerse

una utilidad concreta para la vida real. Numerosas veces los narradores declaran que sus oyentes pueden darse cuenta, comprender, concluir o descubrir según la demostración del significado del caso. De acuerdo con tal propósito persuasivo, el auditorio podrá imitar y actuar paralelamente al mundo de las historias narradas. La lectura que propone Fernando Carmona (2003: 150 y ss.) asocia el pasaje de los personajes del marco desde la ciudad florentina, degradada por la peste, hacia un espacio de elevación y refinamiento espiritual en el cual se instalan y transforman en sintonía con el recorrido que involucran los temas propuestos para los relatos. “Si en los primeros cuentos de la jornada estamos en un mundo degradado, en los últimos se nos insiste en que se puede recuperar la *cortesía* u *honestidad* por medio de la palabra y la elocuencia cortés”. Así, pues, “de la misma manera que los personajes de los relatos cambian por efecto de la palabra, los cuentos transforman también a los narradores del marco”.

Y es que, mediante las narraciones y a través de la construcción de mundo(s) alternativos(s), el horror y la muerte se enfrentan desde el idílico paisaje del campo. Allí hombres y mujeres se ejercitan sobre la compleja materia de la existencia social y desarrollan formas discursivas que los armarán para superar situaciones adversas. En el *Decamerón* (al igual que en las *Mil y una noches*, donde literalmente la narración debe perpetuarse indefinidamente para preservar la vida) la palabra es acto, salvación.

La amplitud discursiva que se pone de manifiesto a lo largo de toda la estructura narrativa incluye desde largos y elaborados discursos argumentativos (como por ejemplo los parlamentos de Lusca en VII, 9 o la larga arenga de Pampinea a toda la comitiva al comienzo de la primera jornada) hasta los *motti*, caracterizados por la simpleza y brevedad, enfatizando aspectos del lenguaje más ligados al ingenio y a la astucia que a la razón. Es notable cómo a la extensa lista

de procedimientos puestos en juego en toda la colección, la burla y el engaño se suman como dos recursos lingüísticos más. Recordemos que se dedican dos jornadas completas a “estudiar” el procedimiento de la burla (jornadas séptima y octava) y que el engaño es el eje sobre el que se articulan varios relatos. Uno de los ejemplos más ilustrativos desde esta perspectiva es el cuento de micer Ciappelletto, quien gracias a su falsa confesión y habiendo sido “*un pessimo uomo un vita, è morto reputato per santo*” [un pésimo hombre en vida, de muerto es reputado por santo], cuento ciertamente paradigmático que inicia toda la serie del *Decamerón* (I, 1).

Cuando los integrantes de la brigada deciden regresar a Florencia, donde los esperan “otros placeres”, la peste parece haber quedado atrás. El *camino* que nos invita a recorrer el *Decamerón* de la mano de sus cuentos es ciertamente un camino hacia una virtud que no debe entenderse en un sentido moral, sino más bien como la capacidad humana de manejar la realidad. El manejo de la palabra brinda asimismo la posibilidad de crear, a través de la literatura, como se dijo, mundos alternativos.

Contar una historia sobre contar una historia no solo implica, en el caso de Boccaccio, el recurso a un marco para validar la ficción; el acto de relatar representado una y otra vez a lo largo de las diez jornadas encierra una profunda reflexión sobre los alcances de la palabra y, también, implícitamente, de la literatura misma, alcances que trascienden los aspectos didácticos o el mero fin de entretener o divertir. Estimada y explorada en toda su dimensión, la palabra se presenta en el *Decamerón* como el recurso que con mayor eficacia permite, a quien sabe utilizarla, sortear dificultades de toda índole para encaminarse en procura de la propia felicidad. La convivencia de diversos registros de lenguaje y la identificación de elementos de los distintos niveles de la narración amplía el espectro posible de usos discursivos: ya no se limita a un buen manejo del dispositivo retórico tradicional sino

que lo combina, en la situación adecuada, con recursos lingüísticos más ligados con la performance y el valor utilitario y comunicativo de la lengua. El énfasis puesto no tanto en el acto de narrar en sí sino en cómo hacerlo y las circunstancias que rodean a ese acto convierten a las jornadas del *Decamerón* en una suerte de camino que funciona como una *depuración*, un trayecto que se va concretando en la misma *exercitatio*.

## Bibliografía

### Ediciones

Branca, V. (ed.) 1992. *Decameron*. Milán, Mondadori.

Hernández Esteban, M. (ed.) 1998. *Decamerón*. Madrid, Cátedra.

### Estudios

Azuela Bernal, M. C. 2006. *Del Decamerón a las Cent nouvelles nouvelles*. *Relaciones y transgresiones en la nouvelle medieval*. México, UNAM.

Bertolucci Pizzorusso, V. 1988. “Présence des instances du locuteur et de l'énonciateur dans les textes médiévaux”, en Kremer, Dieter (ed.), *Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, Section XII, pp. 470-479.

Bloom, H. 1994. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Nueva York / San Diego / Londres, Harcourt Brace & Company.

Branca, V. 1975. “Bocaccio medieval”, en *Bocaccio y su época*. Madrid: Alianza, pp. 71-142 (Primera edición: *Boccaccio medievale*, Florencia, 1961).

- Chicote, G. 2006. “La construcción ficcional en las colecciones de cuentos medievales: *El Libro del Conde Lucanor*, *Decamerón* y *Cuentos de Canterbury*”, en G. Chicote (comp.); L. Amor y F. Calvo (eds.), *Nuevas miradas sobre la tierra media. El cuento en el occidente europeo siglos XIV a XVII*. Buenos Aires, Eudeba.
- Doane, A. N. y Braun Pasternack, C. (eds.) 1991. *Vox intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Fernández Carmona, F. 2003. “La tradición lírico-narrativa del marco del *Decamerón*”, en J. M. Cacho Blecua y M. J. Lacarra (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales III*. Zaragoza / Granada, Universidad de Zaragoza / Universidad de Granada.
- Filinich, M. I. 1997. *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México DF: Plaza y Valdés Editores.
- Frakes, J. 1988. *The Fate of Fortune in Early Middle Ages. The Boethian Tradition*. Leiden / Nueva York / København / Colonia, E. J. Brill.
- Genette, G. 1972. “Mode”, en *Figures III*. París, Éditions du Seuil.
- Getto, G. 1958. “La cornice e le componenti espressive del ‘Decameron’”, en *Vita di forme e forme di vita nel ‘Decameron’*. Turín, G. B. Petrini.
- Janssens, M. 1977. “The internal reception of the stories within the ‘Decameron’”, en *Boccaccio in Europe*. Lovaina, Leuven University Press.
- Pabst, W. 1972. *La novella corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid, Gredos.

- Rojas, M. “Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo”, *Dispositio (Estudios)*, Vol. V-VI, N<sup>o</sup> 15-16, pp. 19-55. Ann Arbor, University of Michigan.
- Todorov, T. 1973. “Apéndice, Los hombres relatos”, en *Gramática del Decamerón*. Madrid, Taller de Ediciones.
- Usher, J. 1985. “Le rubriche del Decameron”, *Medioevo Romanzo*, Vol. 10, N<sup>o</sup> 3, pp. 391-418.
- Zumthor, P. 1989. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Madrid, Cátedra.
- . 2000. *Essai de poétique médiévale*. París, Editions du Seuil.

## La reelaboración del motivo del *don contraignant* en el *roman* de *La Manekine* de Philippe de Rémi<sup>1</sup>

Ana Basarte

“Onques mais nul jor, pour bien faire,  
Ne souffri femme tel contraire—  
Qui seule vois et esgaree  
Et nuit et jour par mer salee.”  
(Vv. 1091-1094)

[“Nunca antes sufrió mujer alguna,  
solo por obrar bien, tal contrariedad.  
Sola va, y a la deriva,  
y noche y día, por el mar.”]<sup>2</sup>

En la literatura artúrica medieval otorgar un don consiste, básicamente, en asumir el compromiso de que se dará o se hará lo que pida el solicitante, ignorando cuál será el objeto de la petición. Su cumplimiento está vinculado con el honor del caballero, su valor máspreciado. Se trata de una promesa en blanco que conforma una vía frecuente por medio de la cual alguien generalmente de menor rango puede conseguir algo de un superior en la jerarquía social. En este sentido, basta tomar del corpus de textos de Chrétien de Troyes (el primero en utilizarlo en el ámbito del *roman courtois*) las diferentes apariciones de este motivo para observar que, en su gran mayoría, la petición de un don tiene lugar respetando este esquema jerárquico.<sup>3</sup>

---

1 Trabajo publicado en *Revista Medievalia*, Nº 39, México DF, UNAM, 2007, pp. 74-83.

2 Las citas en francés antiguo corresponden a Sargent-Baur (1999), texto editado del ms. París, bnf fr. 1588. La traducción al español es propia, exclusiva para el presente trabajo.

3 La solicitud proviene, por lo general, de una doncella a un caballero o de un caballero al rey. Encontra-

Entre los rasgos que definen el *don contraignant* se destaca el hecho de que este se desarrolla en dos tiempos (Frappier, 1969: 8): en una primera fase, alguien pide un don y otro se lo concede, a veces con alguna cláusula de reserva; a partir de entonces quien lo concedió queda comprometido a cumplir con lo que se le pida. En la segunda fase el solicitante da a conocer el objeto de su solicitud. Rechazar la petición concreta, luego de haber otorgado el don, es contrario al honor de quien lo concede. El caballero, rey o dama que se comprometió mediante este procedimiento debe cumplir su promesa, aunque ello contradiga sus principios morales o sentimientos más profundos.

El *don contraignant* siempre se expresa en los términos de una negociación: alguien sabe que para conseguir lo deseado debe comprometer el honor del otro y, de alguna manera, le tiende una trampa, como bien señala Frappier (*op. cit.*: 14), conociendo siempre la dificultad que se tendrá para responder a ese compromiso. Algunas veces la solicitud se acompaña de cierta garantía de que la petición no perjudicará al solicitado, o bien se ofrece a cambio un *guerdon*, es decir, una recompensa o *contradón*.

En los hechos, la mayoría de las veces la solicitud de un don pone en jaque al solicitado, a quien a partir de ese momento se le presenta un dilema ético: deberá sopesar cómo cumplir lo prometido sin cometer actos que atenten contra su código moral y sin incurrir en un pecado o falta grave. Precisamente la manera en que se desenvuelva el personaje solicitado frente a este dilema inicial le permitirá desplegar su destreza e inteligencia; desde esta perspectiva, el don se hace presente de alguna manera como la posibilidad de

---

mos en Chrétien dos excepciones: el don que solicita Erec al vasallo que lo hospeda (*Erec et Enide*, vv. 631-646, ed. de J.-M. Fritz) y el de Yvain a Laudine (*Le Chevalier au Lion*, vv. 2549-2561, ed. de D. F. Hult); en este último caso no se pronuncia la palabra *don*, circunstancia que, como veremos, reaparece en el texto de Philippe de Rémi.

que el personaje solicitado ponga de manifiesto todo su poder y su capacidad de dar, que en la cultura medieval es un parámetro que distingue jerarquías sociales, y la *largesse*, que entre las virtudes cortesas se encuentra entre las máspreciadas.<sup>4</sup>

En términos narrativos, el *don contraignant* suele introducir la aventura y conforma un recurso eficaz a partir del cual se encadenan los distintos episodios (concretamente, la petición se orienta a una acción: matar a un caballero, recuperar el honor de una dama, etc.) cuyo desarrollo pondrá en juego todo un sistema de virtudes y códigos morales en torno de los cuales se moverán los personajes (por ejemplo, entre *largesse* y *pitié*, como le sucede a Lancelot cuando la Dama de la Mula le pide como don la cabeza del caballero que él acaba de vencer y que le ha implorado piedad [Chrétien, *Charrette*, vv. 2768-2854]).

En lo que respecta a su origen, el motivo del *don contraignant* proviene del mundo celta (nota 4); Chrétien de Troyes lo introdujo como novedad, no sin antes moldearlo en función del gusto cortés. A partir de sus textos este motivo pasó a integrar los *romans* de muchos de sus sucesores, entre ellos Philippe de Rémi, medio siglo después: en *La Manekine* puede comprobarse el legado directo del autor del siglo XII (Sargent-Baur, 1999: 114), reelaborado, sin embargo, en función de una serie de elementos que intentaremos desentrañar.

---

4 De hecho, la costumbre del *don contraignant*, vastamente representada en relatos irlandeses y galeses, tiene su origen en una tradición celta (aunque también puede encontrarse en otras sociedades primitivas) que los etnógrafos denominaron *potlatch*. Dice J. Frappier: “*Potlatch* —término tomado del vocabulario de los indios del noroeste americano— se emplea precisamente con el sentido de ‘don astreignant’, de ‘prestación total como desquite’. Entre los celtas, el *potlatch* parece haber sido, al menos en las obras de imaginación como el relato de *Kulhwch et Olwen*, un verdadero ‘asalto de dones’, en una atmósfera de moral heroica y desmesura, en el transcurso de fiestas donde se exaltaba el espíritu de emulación y desafío” (*op. cit.*: 26-27, traducción propia). Sobre la *largesse* como una de las máximas cualidades de la moral caballeresca puede consultarse a E. Köhler (1990).

## El don en *La Manekine*

El *roman* de *La Manekine* (de la primera mitad del siglo XIII), compuesto por 8591 octosílabos y que se conserva en un único manuscrito, es la primera versión en lengua vulgar de la leyenda de “La doncella sin manos”,<sup>5</sup> en la que confluyen asimismo elementos de otro relato legendario sobre “La inocente perseguida” que huye del padre incestuoso.<sup>6</sup> El motivo del *don contraignant* se presenta en este texto enlazando los dos grandes núcleos narrativos: da inicio a la primera aventura y funciona como nexo entre esta y la segunda.

La aventura de Joïe, la heroína de nuestro *roman*, comienza cuando su madre antes de morir pide a su marido, el rey de Hungría, que le conceda un don:

“Mais par cele tres grant amour  
Que m'avés monstree maint jor,  
Vous pri que me donés .i. don  
De tous mes biens en gherredon”.  
(Vv. 117-120)

[“Pero por el gran amor que siempre me has demostrado, y por todo lo que yo misma te brindé, te pido que me concedas un don”.]

El rey lo concede con gusto y acompaña su promesa en blanco con un juramento:

“Certes, dame”, li rois respont,  
“Il n'est nul riens en cest mont

---

5 Catalogada por S. Thompson (1995) como cuento tipo 706, se compone de cuatro episodios básicos: 1) la heroína mutilada; b) el matrimonio con el rey; c) la esposa calumniada, y d) las manos restauradas (cfr., además, Aarne y Thompson, 1961; véase también Suchier, 1884, xxiii-xxv).

6 Se trata del cuento tipo 510B, también conocido como “Piel de asno”.

Que nus hom puist faire pour femme  
Que je ne face pour vous, dame.  
Mais dites vostre volenté;  
Du faire sui entalenté,  
Sur ma loialté le vous jur”.  
(Vv. 121-127)

[“Ciertamente –responde el rey–, no hay nada en este mundo que un hombre pueda hacer por una mujer que yo no haría por vos, Señora mía. Dime cuál es tu voluntad, ya que estaré complacido en cumplirla. Sobre mi lealtad te lo juro.”]

Entonces la dama manifiesta su petición: que solo vuelva a casarse con una mujer que se le parezca en todo. A lo que el rey responde que por nada quebrantará su juramento:

“Certes, dame, jou l’otroi bien;  
Ja ne m’en mefferai de rien”.  
(Vv. 143-144)

[“Por supuesto, señora, te lo concedo. Por nada quebrantaré mi juramento.”]

No hay en el texto un motivo aparente por el cual la reina manifieste esa voluntad, y bien puede interpretarse como una maniobra celosa para imposibilitar un futuro enlace de su marido o bien porque con ello pretende garantizar la continuidad de su linaje.<sup>7</sup> El rey de Hungría no cuestiona la

---

7 Se trata en realidad de un motivo folclórico tradicional, catalogado por S. Thompson (1995) como M255, “La promesa del lecho mortuario con relación a la segunda esposa”. En el *mabinogi* “Kulhwch y Olwen” puede encontrarse uno muy próximo, donde la petición aparece claramente como un obstáculo para que el marido vuelva a contraer matrimonio: “Después del acontecimiento, la madre del niño, Goleuddydd, hija de Anllawd Wledig, cayó enferma. Hizo venir a su marido y le dijo: —Moriré de esta enfermedad y tú querrás otra mujer. En estos días las mujeres son las dispensadoras de los dones, pero te perjudicará despojar a tu hijo. Te pido que no tomes otra mujer hasta que no hayas visto un zarzal

petición, ni esta en sí le genera conflicto alguno, por lo que no duda en cumplir la promesa hecha a su esposa. Cuando el rey comprueba que es imposible hallar una mujer con esos requisitos (que durante un año sus hombres buscaron infructuosamente por diversas tierras en Oriente y Occidente), ante la presión cada vez mayor de que su reino debe tener un heredero varón, termina aceptando la propuesta de sus consejeros –avalada por las autoridades de la Iglesia– de desposar a su propia hija, de quien más tarde se termina enamorando. Rompe así con uno de los principios eclesiásticos básicos relativos al matrimonio,<sup>8</sup> de importancia fundamental en la Edad Media, del cual solo se redimirá al final del *roman*, cuando hace su pública confesión durante los festejos de las pascuas en Roma.

La primera tensión que deriva directamente de la petición del don (cumplir la palabra dada o caer en el incesto) se traslada al debate entre Amor y Razón<sup>9</sup> que se le presenta al atormentado rey. Pero si bien la promesa hecha por esta vía casi siempre permite al solicitado poner de manifiesto sus virtudes cortesas, aquí solo sirve para resaltar sus rasgos más negativos: insensatez frente al juramento que realizó ante su esposa<sup>10</sup> y su deseo incestuoso. A ello se suma que

---

de dos cabezas sobre mi tumba. Él se lo prometió. Entonces ella llamó a su preceptor y le pidió que limpiara su tumba todos los años de forma que nada pudiera crecer encima" (*Mabinogion*: 99-100).

- 8 Entre los impedimentos relativos al matrimonio, el del parentesco ocupaba un lugar relevante. Numerosas disposiciones legislativas y textos de penitenciales prohibían el matrimonio entre parientes próximos. En la segunda mitad del siglo XI el papado precisó su doctrina al respecto; en este sentido, es importante señalar que el parentesco en séptimo grado todavía se mantenía como impedimento en el Concilio de Roma de 1059 (Gaudemet, 1993).
- 9 Debate que se da, ciertamente, en términos cortesas: Amor atormenta al rey con la irresistible belleza de Joïe y le recuerda el consentimiento de la corte y de los prelados de la Iglesia para casarse, mientras que Razón lo lleva a cuestionar la presión de sus vasallos y barones por pedirle tal enlace, aunque nunca le hace poner en duda el cumplimiento del don (vv. 418-502).
- 10 Al enterarse de la promesa del rey, Joïe reprochará la insensatez de su padre por haber aceptado esa petición: "Ains li dist: 'Peres, t[el] parole, / S'il vous plaist, poé[s] bien laissier; / A ce ne me porroi[t] plaisir / Nus: que ce me san[!]ast droiture / Qu'uns hom peüst s'[en]genreüre / Espouser, selonc nostre loy; / Et tuit cil sont plai[n] de derroy / Qui contre Dieu conse[!] vous donnent / Et de tel cose vous s[em]

cuando su hija Joïe decide cortarse la mano para evitar el enlace con su padre (siendo manca no podrá ser coronada reina),<sup>11</sup> el rey, furioso, la manda quemar, y todos critican su falta de piedad. Sus rasgos negativos quedan aun más en evidencia cuando el piadoso senescal, consciente de que su señor actuaba bajo el dominio de la ira y previendo su posterior arrepentimiento, desobedece su orden y se ocupa de salvar a Joïe de la hoguera embarcándola en el mar, en un navío sin vela ni timón y con unas pocas provisiones, luego de lo cual prepara un simulacro quemando unos espinos.<sup>12</sup>

Aquí comienza a delinearse una serie de rasgos que distinguen a la heroína: en primer lugar, la automutilación, es decir, el sacrificio del cuerpo para evitar el pecado, motivo

---

ouent. / Pour riens ne m'i ac[or]deroie; / La mort avant en [s]oufferroie. / Ne sui mie tenue a [fa]ire / Ce qu'a m'ame seroit [c]ontraire. / Miex vous vient [pre]ndre penitance / Du convent et de la fiance / Que vous a ma dame feistes, / Car fol convent li prameistes" (vv. 548-564). [Así le dijo: "Padre, te ruego que dejes de hablarme con tales palabras. Nadie podrá convencerme para que considere correcto, de acuerdo con nuestra ley, que un hombre despose a la hija que ha engendrado. Carecen de toda razón quienes te aconsejan actuar en contra de Dios alentando algo semejante. De ningún modo lo consentiré; antes preferiría morir. Nadie podrá obligarme a aceptar algo perjudicial para mi alma. Mejor sería que hicieras penitencia por el juramento y la promesa hechos a mi madre, ya que ha sido una locura".]

- 11 El texto no explica por qué el hecho de ser manca no le impedirá más tarde casarse con el rey de Escocia, cuando en este caso resulta definitivo para evitar el enlace. Dice Joïe a su padre: "Sire, bien vous ai entendu; / Mais roïne ne doit pas estre, / Car je n'ai point de main senestre, / Et rois ne doit pas penre fame / Qui n'ait tous ses membres, par m'ame!" (vv. 794-798). ["Señor, bien te he comprendido, pero reina no debo ser porque me falta la mano izquierda y, ¡por mi alma!, un rey no debe tomar por esposa a una mujer que no tenga todos sus miembros".] Enamorada del rey de Escocia, la Manekine reflexiona de la siguiente manera: "Quide je pour çou qu'il se donte / A çou qu'il aint une esgaree / Et qui a une main colpee? / Enne me souvient il et membre / Que je colpaï pour çou mon membre: / Que roïne ne deüsse estre? / Dont pens je ce qui ne poet estre, / Que je ne serai ja sa femme; / Et j'amerio miex en flame / Ardoir que fuisse sa soignant" (vv. 1704-1713). [(...) ¿pero puedo por ello pensar que él pudiera amar a una mujer errante y con una mano cortada? ¿Acaso he olvidado que corté mi mano justamente para evitar ser reina? Entonces, estoy pensando algo que no es posible, ya que no seré su esposa. Y preferiría arder en la hoguera antes que ser su concubina.]
- 12 Vemos aquí una sucesión de motivos tradicionales tales como: Padre lascivo (T411.1, Thompson, 1995); Mutilación para evitar al amante (T327) y Persona echada al agua y abandonada (S142). El motivo del verdugo compasivo se encuentra también en el relato de Blancanieves (K512.2), así como en otros cuentos folclóricos.

que pertenece a una vasta tradición legendaria,<sup>13</sup> pero que en este texto, unido a otros elementos edificantes, la dota de una entidad particular que se contrapone a la del resto de los personajes del *roman*, marcados sobre todo por una ética cortés más que por sus virtudes cristianas.<sup>14</sup> En este sentido, advertimos en esta parte del texto el primer milagro experimentado por Joïe, que por intervención divina logra sobrevivir en la barca y llega a tierras escocesas sana y salva luego de ocho días de viaje por el mar. Pero hay aun otro rasgo que contribuye a singularizarla: es el único personaje a quien a lo largo del texto se le adjudica un nombre (con la sola excepción del hijo que tendrá más tarde, Jehan); frente a ella, entonces, se amalgama un conjunto de actantes que solo pueden identificarse por su papel social o bien por la función que desempeñan en la estructura del relato (el rey de Hungría, el rey de Escocia, los senescales, el senador, la *male dame*, etcétera).

La mutilación y el exilio derivan en un cambio de identidad de la heroína, quien al arribar a otras tierras mantendrá ocultos su nombre y su origen, y no revelará el porqué de su condición de manca. El rey de Escocia le otorgará entonces el apelativo de *Manekine*.<sup>15</sup>

Ya desde los textos de Chrétien, el cambio de nombre empezó a funcionar como una marca simbólica en el proceso de

---

13 Véase el análisis que realiza M. J. Lacarra respecto de la mutilación en "La doncella de las manos cortadas" como mecanismo de defensa de la joven, donde "se acentúa el carácter hagiográfico, pues entronca con las numerosas leyendas de automutilación para evitar caer en el pecado", como por ejemplo "La monja que se arrancó los ojos" (1999: 336).

14 Los elementos edificantes del *roman* son estudiados, entre otros autores, por Chr. Marcello-Nizia (1995), pero en este trabajo nos interesa destacar que, casi en su totalidad, estos confluyen en la representación de un único personaje, Joïe. Sobre el tema pueden consultarse también a C. Harvey (1997a) y D. Wrisley (1994).

15 Este apelativo también puede explicarse como derivado de la forma femenina de *mannequin*: diminutivo de *Mann*, "hombre" en las lenguas germánicas, palabra que en la Edad Media designaba la figura de paja o madera que se utilizaba en las escenas de suplicio de las representaciones de los misterios (Marcello-Nizia, *op. cit.*: 205). Véase también la introducción a *La Manekine* de H. Suchier (1884, nota 1, xxxiv).

transformación del héroe, señalando un hito en la evolución del personaje,<sup>16</sup> que transita una crisis para luego experimentar un renacimiento pleno de sus valores cortesés. Las aventuras de la heroína de Philippe y su cambio de nombre acompañan su paso de lo cortés (por propia voluntad abandona el nombre *Joïe* que le otorgaron sus padres, cuya connotación en este sentido resulta evidente)<sup>17</sup> hacia una identidad provista de significación espiritual (el nombre *Manekine* evoca el sacrificio efectuado para evitar el pecado del incesto, nombre que habrá de acompañarla a lo largo de sus aventuras).<sup>18</sup>

## El segundo don

Habiéndose restablecido el orden en la vida de Joïe (logró escapar de la hoguera y sobrevivió en el mar; se casó con el rey de Escocia, con quien vive feliz y de quien espera un hijo), irrumpe una nueva solicitud de don que desatará otra serie de acontecimientos que vuelven a poner en peligro su vida. En efecto, al enterarse de que ella está embarazada, el rey de Escocia pide a Joïe que le conceda *une voie*:

---

16 Respecto del tema del nombre propio en la literatura medieval puede consultarse J. Ribard, 1984.

17 P. Zumthor lo define así: “De allí, por fin, el carácter siempre frágil de la plenitud a la cual se tiende, que se alcanza a veces, que se pierde por una nimiedad: la que expresa la palabra *joï*, que toma, según los contextos, diversos valores que deben percibirse en su implicación recíproca: conciencia del triunfo de la vida, en la naturaleza primaveral, otorgada a la belleza de la mujer; de su benevolencia amorosa; del contacto sabroso de los cuerpos. La palabra designa metafóricamente a la dama misma en la que todo se resume y justifica” (Zumthor, 1972: 557, traducción propia).

18 Finalmente la Manekine recupera, junto con su mano, su identidad inicial. Esta *vuelta al orden establecido* poco tiene que ver en este texto con una reafirmación, luego de una puesta en crisis, de los valores cortesés, que son fuertemente cuestionados por la heroína; responde más bien a una exigencia determinada por la estructura narrativa, en cuyo desenlace deben necesariamente confluír el reencuentro y reconocimiento con su marido y con su padre, a partir del cual su nombre y origen salen a la luz, y la milagrosa recuperación de su mano (motivo E782.1., “Manos restauradas”, S. Thompson, 1995; véase mi nota 5).

“Je vous vieng prier, douce amie,  
Vous ki estes mes cuers, ma vie,  
Mes biens, ma santés et ma joie,  
Que vous m’otroiés une voie  
Dont je vous pri, pour m’onnour faire.  
Ce ne vous doit estre contraire”.  
(Vv. 2477-2482)

[“Vengo a rogarte, dulce amiga, a vos que sos mi corazón, mi vida, mi bien, mi salud y mi alegría, que me otorgues el don que te solicito para contribuir a mi honor. No te ha de resultar adverso”.]

Pese a que no se pronuncia la palabra *don*, se respeta el ritual de la promesa en blanco, sin anticipar de qué asunto se trata. En este caso, la petición se refuerza con la garantía de que no solo acrecentará el honor del rey sino que no perjudicará a la Manekine. Se trata sin duda de una maniobra a la que recurre el rey para asegurarse el permiso de su esposa. Tal como indica el protocolo del *don contraignant*, ella primero acepta y luego pregunta de qué se trata.

“Sire”, dist ele, “a vo voloir,  
Comment que m’en doie doloir,  
Voel estre; mes cuers me requiert.  
Si poés ce ke bon vous iert  
A vostre plaisir commander.  
Mais or vous voel jou demander  
Que çou est que vous volés faire”.  
“Ma douce amie deboinaire,  
En France doit on tournoiier;  
Ce ne vous doit mie anoiier”.  
(Vv. 2483-2492)

[“Señor –responde la reina–, aunque resulte doloroso, me someteré a tu voluntad, porque me lo pide el corazón. Puedes pedir libremente lo que desees. Mas ahora quiero preguntarte cuál es tu voluntad”. “Dulce y noble amiga, a Francia debo ir para tornear. Eso no debe molestarte”.]

La Manekine puede vislumbrar el peligro que implica la partida del rey, ya que ambos saben que la Reina Madre la odia y hará cualquier cosa para aprovechar esa ausencia haciéndole daño. Así se lo hace saber a su marido.

“Anoiiier? Sauve vostre grasse,  
N'est mie raisons qui me plaice.  
De ceste voie m'esbahis,  
Car seule sui en cest païs,  
Et de vostre mere haïe,  
Et si sui de vous encargie.  
Si dout, se vous estes en France,  
Que je n'aie du cors grevance.  
Chi n'e[n] a nul qui m'apartiegne,  
Ne nul b[ien] qui de vous ne viengne.  
Je vous ai dit comment il est;  
Respondés m'ent çou k'il vous plest”.  
(Vv. 2493-2504)

[“¿Molestar? Con todo respeto, no tengo una razón para alegrarme. Este pedido me deja estupefacta ya que me quedo sola en este país, con tu madre que me odia y esperando un hijo tuyo. Y temo que, estando vos en Francia, pueda sufrir algún daño. No tengo aquí a ningún pariente y carezco de bienes personales. Ya he dicho cuál es la situación, respóndeme lo que te plazca”.]

El rey entonces le asegura que no le faltará protección e insiste en viajar a Francia, mientras que Joïe, por su parte, le reitera su disconformidad.

“Il est bien raisons que je cuelle,  
 Tant com je sui juvenes, m’onnour;  
 Si m’en terra on a millour.  
 Seulement duskes au quaresme;  
 Je ne vous requier plus lonc terme”.  
 “Sire, ce me sanle trop lo[ing];  
 Et nepourquant je le vous d[oin]g,  
 Quant çou est vostre volenté.  
 Or vous doinst Dix joie et santé  
 Assés plus qu’il [ne] m’en demeure!”  
 (Vv. 2510-2519)

[“Es válido que cuide mi honor mientras soy joven, para que así me tengan en mayor estima. Solo te solicito permiso hasta la Cuaresma, no te pido mayor plazo”. “Señor, demasiado largo me parece. Sin embargo, te lo concedo ya que esa es tu voluntad. ¡Dios te dé alegría y salud, más de lo que me quedará a mí!”]

Este episodio del don es prácticamente idéntico al de un texto de Chrétien de Troyes, *El Caballero del León* (1177-1181), cuando Yvain, su protagonista, pide a su flamante esposa permiso para acompañar al rey a los torneos.<sup>19</sup> Tampoco en ese texto se pronuncia la palabra *don*; no obstante –si nos

---

19 Yvain, empujado por Gauvain, quiere obtener de su esposa el permiso para ausentarse para ir a tornear y retomar su vida de caballero. Sin animarse a presentar directamente la petición y temiendo la negativa, recurre al artilugio del don que obligará a Laudine a otorgarle el permiso: “Si li dist: ‘Ma tres chiere dame, / Vous qui estes mes cuers et m’ame, / Mes biens, ma joie et ma santés, / Une chose me creantés / Pour vostre honor et pour la moie’. / La dame tantost li otroie, / Qui ne set qu’i veut demander, / Et dist: ‘Biau sire, commander / Me poés che que boin vous iert’. / Maintenant congjé li requiert / Mesire Yvains, de convoier / Le roy et d’aler tournoier, / Quë on ne m’apiaut recreant” (vv. 2549-2561). [“(…) y le dice: ‘Muy querida señora mía, vos que sois corazón y alma mía, mi bien, mi alegría y solaz, tenéis que prometerme una cosa, sobre vuestro honor y el mío’. La dama, que ignora lo que quiere pedirle, se lo concede de antemano diciéndole: ‘Querido esposo, vos podéis mandarme lo que os parezca’. Ahora le pide mi señor Yvain licencia para acompañar al rey e irse a tornear, para que no le llamen cobarde”, *El Caballero del León*, M.-J. Lemarchand (trad.) 1993. Madrid, Siruela, p. 45].

basamos en el análisis que realiza J. Frappier respecto del texto de Chrétien—, se cumple perfectamente el mecanismo del *don contraignant*. Esto nos permite inferir que el ritual o protocolo, es decir, la estructura de la petición (sus dos tiempos), tiene valor por sí mismo, más allá de que el término se haga o no presente. Si recurrimos a Chrétien para comprobar si en efecto se trata de un *don contraignant*, ello se debe a que fue el autor de Champaña quien lo integró a esta literatura a partir de otros ámbitos culturales, dándole una categoría y una funcionalidad absolutamente nuevas. Y es que Chrétien dejó a sus sucesores a través de sus *romans courtois* un verdadero *catálogo* de usos y formas del motivo,<sup>20</sup> que está presente en todos sus textos, en forma absoluta o atenuada, adaptado —como se dijo— a la ética cortés y a veces acompañado de una pequeña definición.

En *La Manekine*, lo que lleva al rey de Escocia a solicitar este permiso (él solo menciona que quiere acrecentar su honra) encuentra su explicación en el sistema de valores de la ética cortés: la vida de casado conlleva para el caballero el riesgo de caer en la *recreantise*, muy contraria a su honor, y que en un sentido amplio consiste en descuidar las armas, en este caso por abandonarse al amor.<sup>21</sup> En otro texto de Chrétien de Troyes, *Erec y Enid* (1170), se proporciona

---

20 A saber: a) en *Erec* se solicita un don prometiendo un *guerdon* (vv. 631-632); se refuerza la promesa del don con un juramento (vv. 6044-6059); b) en *Yvain* se respeta el protocolo pero sin pronunciar la palabra *don* ni la expresión *solicitar* u *otorgar un don*; el solicitado, por su parte, impone una contrapartida, un *guerdon* —el término que fija Laudine para la ausencia de Yvain— (vv. 2549-2578); c) en *El Caballero de la Carreta* se acompaña la solicitud con una suerte de definición que explicita el mecanismo del don (vv. 5382-5396); al otorgar el don, el personaje solicitado introduce una cláusula de salvaguardia por temor a verse comprometido a realizar una acción contraria a su honor (vv. 2804-2807); d) en *Perceval* no se utiliza en su forma absoluta y se introducen innovaciones: en un caso se invierten los dos tiempos que caracterizan el *don contraignant* preguntando en qué consistirá la petición antes de concederlo (vv. 1362-1366); en otro caso, quien solicita el don precisa la naturaleza de este antes que sea concedido, reuniendo ambos tiempos en uno (vv. 8266-8269). No se contemplan aquí todos los casos de don en Chrétien sino solo los que nos permiten advertir la diversidad de matices.

21 En un sentido estricto, ser acusado de *recreant* significa ser considerado débil y cobarde.

una explicación de lo que significa semejante actitud para un hombre valiente y ejemplar cuando, ya casados, Enid, preocupada por las habladurías y las críticas de las que era objeto su marido, le plantea que debe hacer algo para recuperar su honor (vv. 2536-2566).

Sin embargo, Joïe no parece compartir el mismo código que su marido y, lejos de alentar este objetivo (como hace Enid con Erec), puede vislumbrar que esta larga ausencia únicamente acarreará desventuras para ambos. En efecto, la madre del rey aprovechará esta ocasión para realizar un cambio de misivas por el cual al rey le llegará la noticia de que su esposa dio a luz un ser monstruoso en lugar del bello niño que en realidad tuvo. Pese a ello, este ordena que se lo proteja hasta su vuelta al reino, aunque nuevamente el mensaje se trastrueca y llega al reino la orden de matar a la Manekine y a su pequeño hijo. Por segunda vez ella logra escapar de la hoguera gracias a la intervención de un senescal que la embarca junto con su niño y en su lugar quema dos figuras talladas a su semejanza.<sup>22</sup>

La Manekine encontrará en el mar y en la protección divina a sus dos mejores aliados. Su padre primero y su marido después, ambos reyes, la expusieron a los mayores peligros y a la muerte, y quienes oficiaron de intermediarios entre la amenaza que implica la tierra y la protección que le ofrece este otro orden espacial representado por el mar fueron senescales que, guiados por la piedad, desobedecieron las órdenes reales. El agua –que salva a la Manekine en dos ocasiones del fuego– se constituye así en la presencia de lo providencial: el mar, que tradicionalmente es la frontera entre dos mundos desiguales, actúa como lugar de resguardo que le permite huir del peligro y conforma el único espacio que le garantiza su integridad (cuando Joïe se corta la mano, esta

---

22 Nuevamente nos encontramos frente a una sucesión de motivos tradicionales, a saber: Suegra cruel (S51); Esposa calumniada: la carta sustituida (K2117) y Esposa e hijo expuestos en el barco (S431.1).

cae en un río donde la devora un esturión, que la conservará en su vientre durante nueve años hasta que, en las pascuas romanas, se hará presente en la fuente de la basílica de San Pedro para devolver, intacto, el miembro de Joïe).

El itinerario que transita este personaje femenino, a diferencia del que recorre su esposo, el rey de Escocia, tanto cuando va a los torneos como cuando sale en busca de su mujer, no se plantea en términos realistas, como bien describe Ch. Marchello-Nizia.<sup>23</sup> Sin duda el punto esencial de esta geografía radica en el destino al que arriba la heroína: Roma, lugar donde podrán redimirse los pecados de su padre y donde milagrosamente Joïe recuperará su mano. Este itinerario fantástico que por intervención divina atraviesa la *Manekine* sugiere la idea de *camino recto* dado por su virtud (la única dimensión que tenemos de su viaje por mar está dada por la intensidad y duración de sus oraciones y ruegos), en contraposición a los recorridos terrestres y marítimos que deben transitar los otros personajes, en los que abundan las referencias de tiempo y espacio.

En *La Manekine* los dos casos en que tiene lugar una solicitud de don se producen dentro de la institución matrimonial y están relacionados, directa o indirectamente, con la herencia real y el linaje. En el primero está latente el hecho

---

23 "Esta interpenetración de la realidad y de la ficción se da igualmente en el plano de la geografía del *roman*. Como en muchos *romans* de la época, el autor precisa con mucho cuidado los desplazamientos del rey de Escocia [...] que se sitúan en una región bien conocida por él y por sus lectores: el Norte de Francia. El rey arriba a Dam [...] se dirige hacia Gante, donde lo recibe el conde de Flandes; luego ambos se trasladan en un día de caballo a Lille, y al día siguiente, luego de adentrarse en Vermandois y dejando Artois al Este, llegan a Ressons, al Norte de París: allí tiene lugar el primer torneo; el segundo se sitúa en Épernay, en Champaña. Y algunos meses más tarde, en un torneo realizado entre Creil y Senlis, el mensajero encuentra al rey. El itinerario del mensajero es también preciso. [...] En cambio, los periplos de la *Manekine* pueden parecernos algo caprichosos: llega en ocho días de Hungría a Escocia sin percibir ni una sola vez las costas italianas, francesas o españolas; su segundo viaje, que la traslada de Berwick a Roma, es igualmente impreciso, como también lo son los tres últimos viajes que efectúa en compañía de su padre, su esposo y su hijo, y que la llevan sucesivamente a Hungría, Armenia y luego a Escocia" (1995: 209; traducción propia).

de que el rey de Hungría volverá a casarse en busca del heredero varón que le exigirá su propia corte. En el segundo ejemplo, la preocupación repentina del rey de Escocia por acrecentar su honra en los torneos surge cuando se entera de que su esposa espera un hijo suyo.<sup>24</sup> Estos valores, fuertemente emparentados con el mundo feudal y el sistema social de las cortes, y que logran expresarse en toda su magnitud en las solicitudes de un don, chocan fuertemente con los que representa el personaje femenino de Joïe, que encarna la virtud religiosa por sobre el mandato paterno y que cuestiona el imperativo que le imponen las máximas autoridades del poder político y religioso (el enlace incestuoso que Joïe evita cortándose la mano fue inducido indirectamente por su propia madre, pergeñado por la corte real y avalado por el consentimiento papal) y es capaz de enfrentar a su marido, rey de Escocia, anticipándole el error en el que va a incurrir en nombre del honor de caballero. Pero su palabra no logra persuadir la voluntad real y tanto el padre como el marido insisten en sus propósitos.

En ambos autores el motivo funciona siempre desencadenando una prueba, y esta pone de manifiesto el carácter activo o pasivo de quien debe enfrentarse con ella, según se trate de un héroe (*romans* de Chrétien) o una heroína (*Manekine*). En efecto, a partir de la distinción genérica se construyen distintas formas de representación del héroe y su accionar.<sup>25</sup> Así, vemos cómo las encrucijadas morales que

---

24 "Or dist li contes que il furent / Duskes a Pasques, si com durent, / En souslas, on joie, en deduit, / Ançois què ele encargast fruit. / Mais entor la Paske ençainta / Cele qui corage saint a. / Avant que venissent .v. mois / S'en aperçut mout bien li rois. / Il n'en fu mie coureçis, / Ançois en fu durement liés. / Pour la joie, pour la leeche / Pense que ja plus pour perece / Ne laira k'il ne voist en France / Pour faire de li repallance. / Aler veut as tournoiemens" (vv. 2457-2471).

25 Ciertamente, la figura femenina es la que mejor cuadra en estos textos de *pathos* en los que podemos incluir los relatos de "inocentes doncellas perseguidas". La debilidad y la incapacidad para pelear de Joïe se manifiestan desde el comienzo del texto en forma hiperbólica a partir de la imposición del casamiento incestuoso, el cuerpo mutilado, la amenaza de la hoguera, la condición de extranjera, la falsa acusación y el exilio por mar en una nave a la deriva con su hijo recién nacido.

enfrentan los protagonistas de Chrétien motivadas por el don invitan a un despliegue de destreza caballeresca, accionar mediante el cual el héroe accede finalmente a un rango superior; en cambio, en la *Manekine* la solicitud de don se ha transformado en una instancia que atenta directamente contra la heroína y la victimiza. Su accionar pasivo está en concordancia con las virtudes que se exaltan en la doncella: castidad, esperanza y devoción religiosa.

## Conclusión

El universo feudal concibió una serie de conceptos, comportamientos e ideales que han ido conformando una ética propia del mundo cortés.<sup>26</sup> Estos valores encontraron un molde a su medida en la estructura del *roman courtois*, en el que el motivo del *don contraignant* funciona como una vía que abre paso a la aventura, mediante la cual se potencian, consolidan o transforman las aptitudes del caballero y esta ética se pone en juego.

En *La Manekine* estas formas, que ya se encontraban emparentadas con valores tan determinados como precisos, se aprovechan para cargarse de nuevos sentidos. Si se compara el funcionamiento del *don contraignant* en los textos de Chrétien con el de Philippe, puede comprobarse que, aunque este sigue ejerciendo un papel capital en el relato (es el nexo entre los dos grandes núcleos narrativos del *roman*), de alguna manera se resignifica el sistema de valores asociado con él. Es indiscutible el papel que juega el *elemento cortés*

---

26 Véase mi nota 4 en relación con E. Köhler. J. Frappier cuestiona la teoría de Köhler cuando plantea que el rey Arturo no encarna a un rey feudal de un modo tan absoluto, pero su crítica apunta principalmente a la asociación directa que establece Köhler entre el *don contraignant* y los valores puramente cortesés, en tanto que Frappier intenta demostrar cómo en realidad esta noción fue en principio contraria a la cortesía y luego adaptada por Chrétien.

en el relato de *La Manekine*,<sup>27</sup> pero también son importantes las innovaciones que se establecen a partir de él. El ejemplo más claro es el del protagonismo de un personaje femenino, algo poco común en la época en que aparece este *roman*. Las proezas que lleva a cabo la heroína, y que sobrevienen en el momento en que se enuncia la petición del don, se suceden en una suerte de camino hacia la perfección espiritual. El honor del caballero ha sido evidentemente desplazado, ya no sobresale como uno de los valores más importantes, y la noción de virtud que prevalece en el *roman*, más que vincularse con la adquisición y el manejo de un código cortés (aunque en Joïe se reconozcan estas formas), se emparenta con el valor y las cualidades religiosas encarnadas por la heroína.

La narrativa cortés medieval está repleta de códigos que el lector puede identificar y reconocer a medida que recorre sus textos. Estos se relacionan con modos de actuar: de enamorarse, de pedir, de hospedar, de luchar, etc. Se trata de formas culturales que la literatura se ha encargado de asimilar otorgándoles una función específica en el sistema narrativo. En el caso del *don contraignant*, su empleo ha ido reflejando una serie de valores culturales que en principio se identificaron íntegramente con el sistema propio del mundo feudal pero que han ido cambiando su sentido junto con la evolución del género, tal como ocurrió con otros elementos constitutivos del *roman*, como por ejemplo, el tipo de aventura que experimenta el héroe.

Si avanzamos un poco más en la línea propuesta por Frappier, podemos afirmar que Chrétien de Troyes, adaptando al gusto cortés del siglo XII un motivo proveniente de culturas

---

27 Intensamente estudiado y descrito en varios trabajos, entre ellos el de C. Harvey (1997a), donde se plantea que el tono predominantemente cortés del *roman* está dado principalmente por la *descriptio puellae*, descripción de las cualidades físicas y morales de Joïe; la *laudatio* (vv. 1567-1629) que pronuncia el rey de Escocia; sus tormentos amorosos (vv. 1521-1576) y su declaración de amor (vv. 1907-1952), así como los debates interiores de la Manekine (vv. 1679-1790). Véase también, de la misma autora, "Philippe de Rémi's Manekine: Joïe and Pain" (1997b).

extranjeras, explotó este recurso convirtiéndolo en una eficaz herramienta al servicio tanto de la estructura narrativa como del *sens* que nos brindan sus textos. En Philippe de Rémi estas expresiones, ya perfectamente conocidas y reconocidas por el lector, se mantienen vigentes: siguen utilizándose en provecho de la eficacia narrativa y conservan intacta su forma expresada en dos tiempos. Sin embargo, en concordancia con las nuevas tendencias literarias de la Francia del siglo XIII, el *don contraignant* ya no expresa los valores que acompañaron el nacimiento del *roman courtois*, es decir, el universo ideológico de las cortes, sus sistemas de representación y sus jerarquías, sino que se articula en función de un planteo didáctico con un fuerte contenido moral y religioso.

## Bibliografía

- Aarne, A. y Thompson, S. 1961. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, col. ff Communications, 184.
- Cirlot, V. (trad.) 1988. *Mabinogion*. Madrid, Siruela.
- De Troyes, Ch. 1994. *Le Chevalier au Lion*. Ed. de D. F. Hult. París, Librairie Générale Française / Le Livre de Poche, col. Lettres Gothiques.
- . 1990. *Perceval*. Ed. de Ch. Méla. París, Librairie Générale Française / Le Livre de Poche, col. Lettres Gothiques.
- . 1992a. *Le Chevalier de la Charrette*. Ed. de Ch. Méla. París, Librairie Générale Française / Le Livre de Poche, col. Lettres Gothiques.
- . 1992b. *Erec et Enide*. Ed. de J.-M. Fritz. París, Librairie Générale Française / Le Livre de Poche, col. Lettres Gothiques.

- De Rémi, Ph. 1999. *Le Roman de La Manekine*. Ed. y trad. al inglés de B. N. Sargent-Baur. Amsterdam / Atlanta, Rodopi.
- Frappier, J. 1969. “Le motif du ‘don contraignant’ dans la littérature du Moyen Age”, *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Vol. 7, N° 2, pp. 7-46.
- Gaudemet, J. 1993. *El matrimonio en Occidente*. Madrid, Taurus.
- Harvey, C. 1995. “Philippe de Rémi’s *Manekine*: Joïe and Pain”, en L. Smith y J. H. M. Taylor (eds.). *Women, the Book and the Wordly*. Cambridge, D. S. Brewer, pp. 103-110.
- . 1997a. “Courtly Discourse and Folklore in *La Manekine*”, en E. Mullally y J. Thompson (eds.), *The Court and Cultural Diversity*. Cambridge, D. S. Brewer, pp. 395-403.
- . 1997b. “From Incest to Redemption in *La Manekine*”, *Romance Quarterly*, Vol. 44, N° 1, pp. 3-11.
- Köhler, E. 1990. “El rey Arturo y su reino. Realidad histórica e ideal caballeresco”, en *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona, Sirmio, pp. 15-41.
- Lacarra, M. J. 1999. *Cuento y novela corta en España*. Barcelona, Crítica.
- Marcello-Nizia, Ch. (ed.) 1995. “Posfacio”, en Ph. de Rémi, *La Manekine, roman du xiii<sup>e</sup> siècle*. París, Stock, pp. 201-218.
- Ribard, J. 1984. “La symbolique du nom”, en *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*. París, Honoré Champion, pp. 71-90.

- Sargent-Baur, B. (ed.) 1999. "Introduction to *La Manekine* by Philippe de Rémi" ('The Theme of the Rash Boon'), en Ph. de Rémi, *Le Roman de La Manekine*. Amsterdam / Atlanta, Rodopi, pp. 70-127.
- Suchier, H. (ed.) 1884. *Oeuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, T. 1. París, Société des Anciens Textes Français.
- Thompson, S. 1995. *Motif-Index of Folk-Literature*. Indiana, Indiana University Press.
- Wrisley, D. 1994. "Violence et spiritualité dans le 'rommant' de la *Manekine*", *La violence dans le monde médiéval, Sénéfiance*, N° 36, pp. 573-585.
- Zumthor, P. 1972. *Essai de poésie médiévale*. París, Seuil.



# Sir Topacio y Melibeo

## La inscripción de la figura autoral en los *Cuentos de Canterbury*

María Dumas

### Introducción

El siglo XIV escenifica el vuelco definitivo de la forma de producción medieval hacia la escritura, y la consecuente y progresiva disolución de la *performance* oral que reunía al autor y a su audiencia en un mismo contexto de enunciación. La distancia y el aislamiento que la escritura impone al autor respecto a sus oyentes se encuentran claramente identificados en las interpelaciones que el águila de Júpiter dirige a Chaucer en *La Casa de la Fama*:

And nocht oonly fro fer contree/ that ther no tydyng cometh to thee,/ but of thy verray neyghebores,/ that duellen almost at thy dores,/ thou herist neyther that ne this/ for when thy labour doon al ys,/ [...] thou goost hom to thy hous anoon,/ and, also domb as any stoon,/ thou sittest at another book/ tyl fully daswed ys thy look;/ and lyvest thus as an heremyte,/ although thyn abstynence ys lyte. (*House of Fame*, II, vv. 647-652/655-660)

[Y no solamente no te llegan noticias de los países lejanos, sino que ni de los vecinos que viven casi en tu puerta oyes

absolutamente nada, porque cuando has terminado de trabajar y has hecho todas tus cuentas, en lugar de descansar o buscar cosas nuevas, regresas inmediatamente a casa y, mudo como una piedra, te sientas ante otro libro hasta que se te nubla la vista; vives como un eremita, aunque tu abstinencia es poca. (*El Parlamento de las aves y otras visiones de sueño*, p. 87)]<sup>1</sup>

A fin de poder franquear la distancia que separa al autor de sus lectores y orientar de algún modo la recepción del texto, en este pasaje hacia la escritura se desarrolla una serie de estrategias entre las cuales se incluyen la representación de la audiencia y la inscripción del autor en el texto mismo, es decir, su ficcionalización. Tal como indica Zumthor: “La imagen sensible del cuerpo intérprete ha sido en gran medida borrada: en ese espacio en blanco se inician los primeros rasgos, torpes y difusos, que trazan el perfil de un autor ausente, proveedor de significación” (1989: 329). Así, en los *Cuentos de Canterbury*, Chaucer aparecerá representado como uno más de los peregrinos que se reúnen en la taberna de Harry Bailey y participará de una suerte de concurso literario que propone el anfitrión para alivianar el camino narrando dos cuentos que responden a principios compositivos muy diferentes: el *Cuento de Sir Topacio*, por un lado, y el *Cuento de Melibeo*, por el otro. El análisis de estos dos relatos permitirá percibir hasta qué punto si bien la figura autoral ciertamente aparece en el texto como proveedora de significación, su movilidad y su heterogeneidad la vuelven tan elusiva que solo es posible actualizar significados múltiples y contrastantes.

En efecto, los relatos que Chaucer incluye en la colección bajo su nombre son diametralmente opuestos en cuanto al

---

1 La cita en español pertenece a *El Parlamento de las aves y otras visiones de sueño*. Ed. de Jesús L. Serrano Reyes. Madrid, Siruela, 2005. Todas las citas en inglés de las obras de Chaucer pertenecen a *The Riverside Chaucer*. Ed. de Larry Benson, 3ª edición. Boston, Houghton Mifflin, 1987.

estatuto y la función que uno y otro otorga a la ficción. En *Sir Topacio*, por un lado, el texto se encuentra colmado de una serie de motivos y convenciones propios del *romance* en inglés medio, a partir de los cuales el narrador instala en la audiencia un horizonte de expectativas que relaciona la ficción con el entretenimiento y la diversión. El *Cuento de Melibeo*, por el contrario, autoriza la ficción en virtud de su funcionalidad didáctica, por la capacidad que esta ofrece de abstraer de la superficie de la narración un significado moral, religioso o político que la trascienda. En este trabajo se analizará cómo se inscribe el “yo” en uno y otro cuento a fin de establecer el lugar de enunciación que asume la figura autoral en función de los diferentes proyectos poéticos que proponen los cuentos que narra.

## Sir Topacio y el *romance* en inglés medio

En el *Cuento de Sir Topacio*, el narrador se identificará de manera explícita con las normas de construcción y los motivos propios de los *romances* en inglés medio. La alineación con esta tradición se encuentra marcada formalmente por la adopción de una forma estrófica característica de este tipo de producción, la *tail rhyme stanza*. Además, el narrador incorpora ciertas marcas extradieгéticas que responden al modo de circulación oral que caracteriza estos *romances*. A pesar de que, como indica Speirs, en el siglo XIV los poemas que integran esta tradición se encuentran en una etapa de transición hacia la escritura, “they cannot be dissociated from the recital, though some of them may have been written compositions and not merely written down” [“no pueden disociarse de la recitación, aunque es posible que algunos de ellos hayan sido compuestos por escrito y no meramente transcritos”] (Speirs, 1991: 65). A medida que avanza el relato, el narrador dirigirá numerosas interpelaciones a su

audiencia, ya sea para llamar su atención o para referirse autorreflexivamente al modo por el cual organiza su narración: “Listeth, lordes, in good entent...” (VII, v. 712) [“Escuchad, señores, con la mejor voluntad...” (P. 410)], “Loo, lordes myne, heere is a fit!” (VII, v. 888) [“Bien, caballeros: este es el primer envite” (P. 415)].<sup>2</sup> Al valerse de estas fórmulas y convenciones propias del *romance* en inglés medio, el narrador busca recrear un presente de recepción en el interior del cuento mismo, a fin de instalarse manifiestamente en el seno de una tradición literaria en la que la función de la ficción está limitada a proporcionar placer y entretenimiento. Dado que, como señala Walter Ong, “the spoken word is part of present actuality and has its meaning established by the total situation in which it comes into being” [“la palabra oral es parte de la realidad presente y su significado se establece a partir del conjunto de la situación en la que surge”] (Ong, 1975: 10), la posibilidad semántica del *Cuento de Sir Topacio* se verá restringida a aquella que le impone el presente particular que es propio a la voz, al “yo” que lo emite. Por lo tanto, tanto la elección de la forma estrófica como la recreación del contexto de enunciación propio de esta tradición literaria y la utilización de una sucesión poco articulada de motivos característicos del *romance* funcionan en la audiencia como señales unívocas de que el narrador tiene por objeto brindar entretenimiento, tal como lo ratifica de manera explícita: “And I wol telle verryment/ of myrthe and of solas...” (VII, vv. 713-714) [“... y creedme lo que les contaré para su regocijo y placer” (traducción propia)].

Sin embargo, estas fórmulas, motivos y convenciones serán tan recurrentes que se irán acumulando de manera desmedida y el relato propiamente dicho se volverá totalmente accesorio frente a la patente preocupación del narrador por

---

2 Todas las citas en español de *Los Cuentos de Canterbury* pertenecen a la edición de Pedro Guardia Massó. Madrid, Cátedra, 1999, excepto que se indique lo contrario.

establecer su lugar de enunciación y legitimar así la ficción por las posibilidades que ofrece de proporcionar entretenimiento a su audiencia. La insistencia en la caracterización de una audiencia intraficcional integrada por “bothe knyght and lady free” (VII, v. 892) [“... todo cortés caballero y hermosa dama...” (P. 415)] que garantizaría la vinculación del relato con una literatura de entretenimiento no se evidencia de manera tan recurrente en otros *romances* de la colección,<sup>3</sup> ninguno de los cuales, por otra parte, está compuesto en *tail rhyme stanza*. De modo que en el *Cuento de Sir Topacio*, la elección de la forma estrófica, las interpelaciones a la audiencia y la incorporación de determinados motivos narrativos conducen enfáticamente hacia la creación en el oyente de ciertas expectativas de entretenimiento que se verán por completo desestimadas debido al esfuerzo excesivo del “yo” por autorizar la ficción, lo cual provocará la impaciente reacción del anfitrión: “Namoore of this, for Goddes dignitee [...] Thy drasty ryming is nat worth a toord!” (VII, v. 919, v. 930) [“Basta, por caridad cristiana [...] este rimado torpe no vale una mierda” (traducción propia)].

### **El *Cuento de Melibeo*, “a moral tale vertuous”**

En el prólogo al *Cuento de Melibeo*, en cambio, se preestablecen unas pautas de recepción e interpretación absolutamente divergentes respecto a aquellas que proponía el *Cuento de Sir Topacio*. En lugar de fundar la significación y el alcance del relato en la particularidad de las circunstancias que lo enmarcan, el narrador del *Cuento de Melibeo* llama la atención acerca de la necesidad de trascender ese presente

---

3 En el *Cuento del Terrateniente*, por ejemplo, las intervenciones por medio de las cuales el narrador interpela a una audiencia identificada como “sires” o “lordynges” aluden tan solo, tanto temática como formalmente, al desarrollo del relato mismo (V, 761; V, 1085; V, 1621).

que liga la ficción a un “yo”, a una individualidad dada, y así poder acceder al significado esencial del cuento, tal como al trascender la individualidad de los cuatro evangelistas “douteles hir sentence is al oon” (VII, v. 952) [“... no hay duda de que el significado es el mismo” (P. 418)]. De esta manera, en la medida en que un relato oral actualiza su significación en aquel contexto que el narrador del *Cuento de Melibeo* justamente intenta trascender, este relato elidirá cualquier marca de oralidad que pueda limitar su semiosis a la particularidad que le ofrece el presente de la emisión. Incluso hará explícitas referencias a un contexto de lectura y escritura, por medio del cual le es dado tomar distancia y abstraer su narración de la determinación que le impone el sujeto en su enclave escénico: “For, as in my sentence,/ shul ye nowher fynden difference/ fro the sentence of this tretys lyte/ after the which this murye tale I write” (VII, vv. 961-964) [“... pues no hallaréis diferencia entre la idea general y el pequeño tratado a partir del cual escribí este magnífico cuento” (énfasis y traducción propios)]. En *La letra y la voz*, Paul Zumthor identifica con precisión esta distancia que impone la escritura y, más aun, la prosa en la transmisión de un significado determinado:

El escrito [...] aspira a derivar, recusa el presente de la voz, se hace complejo, proclama su existencia fuera de *nosotros*, fuera de aquel lugar. Ahora bien, la prosa se presta mejor que el verso a tales efectos: este [...] mantiene con más tenacidad y evidencia todos los elementos de una presencia física y de su entorno sensible. (Zumthor, 1989: 331)

Este vuelco hacia la escritura tendrá como correlato una inscripción fuertemente elíptica del “yo” en el *Cuento de Melibeo*. Con la intención de evitar la determinación contextual del significado que intenta transmitir, el narrador cederá casi por completo su voz a los personajes, que a su vez la

entregarán alternativamente a Séneca, a la Biblia y al resto de las autoridades de las que se valen reiteradamente para apoyar su argumentación. El relato, más allá de su escaso contenido narrativo, es básicamente un diálogo casi ininterrumpido entre Prudencia y Melibeo, en el cual el narrador se limita a organizar e introducir los parlamentos de uno y otro mediante expresiones tales como: “To thise forseide thynges answerde Melibeus unto his wif Prudence” (VII, v. 1001) [“Dicho esto, Melibeo respondió así a su mujer, Prudencia” (traducción propia)]. Esta ausencia completa de un “yo” que guíe la interpretación del cuento hacia la “sentencia” única o la “doctrina” que anuncia el narrador en el prólogo en última instancia lleva a que la narración quede suspendida en una indefinición tal que es susceptible de ser codificada desde las más diversas perspectivas. La validez de una u otra interpretación no puede ser determinada en la medida en que el cuento no dispone de una subjetividad, identificada con ciertos códigos y valores, que funcione como punto de referencia y en virtud de la cual puedan ordenarse jerárquicamente las diversas interpretaciones. Así, una lectura moral o política del cuento, como la que propone internamente Prudencia, resulta igualmente válida como la interpretación burda y cotidiana que ofrece el anfitrión: “I hadde levere than a barel ale/ that Goodelief, my wyf, hadde herd this tale!/ For she nys no thyng of swich pacience/ as was this Melibeus wyf Prudence” (VII, vv. 2690-2694) [“... habría preferido que mi mujer hubiera escuchado este cuento a beber un barril de cerveza. Nunca se muestra paciente conmigo como Prudencia con Melibeo” (p. 462)].

La utilización de la escritura y más específicamente de la prosa como medio de expresión de un concepto implica la sujeción, por parte del narrador, a una serie de convenciones retóricas y estilísticas. Tal como indica Palomo, Chaucer opera con “... devices traditionally associated in medieval rhetorics with

‘high style’: repetition, parallelism, alliteration, amplification, and metrification” [“... recursos que, en la retórica medieval, tradicionalmente se asocian con el ‘estilo elevado’: repetición, paralelismo, aliteración, amplificación y metrificación”] (Palomo, 1974: 307). El uso explícito y recurrente de estas fórmulas retóricas por medio de las cuales la Edad Media ha fijado el acceso al conocimiento conducen a que la función narrativa o ficcional se vuelva en el cuento totalmente secundaria y aleatoria frente a la función argumentativa, es decir, frente a la transmisión de un concepto específico. De modo que, en el *Cuento de Melibeo*, lo narrativo se encuentra prácticamente reducido a unos pocos párrafos (VII, de 968 a 975/ de 1003 a 1009/ 1726 y ss./ de 1769 a 1771/ de 1783 al final) que resumen la acción del cuento. Más aun, los hechos iniciales, el planteamiento del “argumento” no tiene un valor narrativo por sí mismo sino más bien por el significado alegórico que contiene. Este será develado más adelante por Prudencia, quien le brinda a estos acontecimientos una interpretación religiosa:

... the three enemys of mankynde –that is to seyn– the flesh, the feend and the world [...] han wounded thy soule in fyve places;/ this is to seyn, the deedly synnes that been entred into thyn herte by thy fyve wittes... (VII, v. 1420, vv. 1422-1423)

[... los tres enemigos de la Humanidad, a saber, el mundo, el demonio y la carne (...) te han infligido cinco heridas en cinco lugares; en otras palabras, los pecados mortales han penetrado en tu corazón por tus cinco sentidos. (P. 442)]

Al suministrar el relato mismo tanto el sentido inmediato como el sentido profundo de la alegoría que entrañan los hechos narrados, la utilización de un modo alegórico de descripción se vuelve aquí completamente redundante. De esta manera, el narrador desestimará incluso la validez de

la dimensión alegórica de la ficción, negándole a su vez el estatuto que, por ejemplo, le otorga Boccaccio en su *Apología de la poesía*. En esta defensa de la ficción y la función poética, Boccaccio afirma que una de las funciones del poeta consiste justamente en “no desentrañar lo cubierto con ficciones [...] porque a las cosas que puestas a la luz habrían perdido valor, buscadas con el esfuerzo de los ingenios y comprendidas de modo distinto al ser finalmente descubiertas, las hacen más caras” (Boccaccio, 1983: 832). Por lo tanto, el narrador del *Cuento de Melibeo* en su intención de contar un “moral tale vertuous” (VII, v. 940) [... un cuento muy edificante, con moraleja...]” (p. 417)], acabó por prescindir incluso de la función simbólica de la ficción.

Por consiguiente, en el *Cuento de Melibeo*, ambas estrategias utilizadas por el narrador para autorizar su narración en un sentido trascendente, es decir tanto la elisión completa de su subjetividad como el uso explícito del estilo retórico, terminan por negarle un estatuto válido a la ficción ya que esta queda o bien absolutamente relativizada por la multiplicidad de interpretaciones que permite o desplazada por la función argumentativa.

De esta manera, las estrategias que pone en funcionamiento el narrador en uno y otro cuento para autorizar la ficción resultarán en ambos casos del todo insuficientes. Por un lado, la apelación a la tradición en el *Cuento de Sir Topacio* desviará la narración propiamente dicha hacia lo puramente accesorio, de tal forma que la superposición tosca de motivos y convenciones conducirá el cuento hacia lo burlesco. Por el otro, las operaciones que en el *Cuento de Melibeo* lleva a cabo el narrador en su afán de transmitir una doctrina única y verdadera corroerán la posibilidad misma de autorizar la ficción, incluso en un sentido trascendente. Como indica Lee Patterson,

It is the positive that is missing from this picture, a social identity commensurate with Chaucer's literary practice: he is

the originator of a national literature in a culture that lacks both the concept of literature and a social identity for those who produce it (1989: 135).

[Lo que falta aquí es el elemento positivo, una identidad social acorde a la práctica literaria de Chaucer: él es el creador de una literatura nacional en una cultura que carece tanto del concepto de literatura como de una identidad social para quienes la producen.]

## Conclusiones

Para finalizar, ¿qué unidad se puede otorgar a una identidad poética que recorre y se hace cargo de principios de composición tan contradictorios? Al superponerse en la persona de Chaucer los dos extremos que posibilita el sistema literario vigente, resultaría imposible recomponer una identidad autoral uniforme y coherente, por lo menos en términos de verosimilitud dramática.

Ahora bien, resulta interesante agregar que el modo fragmentario por el cual se hace presente la figura autoral en los *Cuentos de Canterbury* no se relaciona únicamente con esta superposición de supuestos estéticos contradictorios. A lo largo de la obra el autor va a adoptar posiciones diametralmente opuestas en cuanto a su conciencia autoral, estableciendo con el texto una relación que se resignifica a cada rato. En efecto, en el “Prólogo General” o en el “Prólogo al Cuento del Molinero” Chaucer no asume ningún tipo de responsabilidad sobre el texto y se coloca en el rol de un simple compilador que se ve obligado a reproducir miméticamente las palabras de otros: “...I moot reherce/ Hir talles alle, be they bettre or werse,/ or elles falsen som of my mateere” (I, vv. 3173-3175) [“Relato todos los cuentos, buenos o malos. De otra forma no sería fiel testigo de los acontecimientos”

(p. 136)]. Del mismo modo, en el Proemio al Libro II de *Troilo y Criseida*, Chaucer se presenta a sí mismo a través de una estrategia similar: asume el rol de traductor (“That of no sentement I this endite,/ But out of Latyn in my tonge it write”, II, vv. 13-14 [... no compongo esto a partir de ninguna experiencia personal, sino que lo traduzco del latín a mi propia lengua.”]<sup>4</sup>) encomendándose a su *auctoritas* para eludir o más bien encubrir su autoridad sobre el texto: “For as myn auctour seyde, so sey I” (II, v. 18) [... tal como lo dice mi autor, así lo digo yo” (p. 76)].

Sin embargo, en la *Introducción al Cuento del Magistrado*, Chaucer abandona la función exigua y marginal del compilador o el traductor para adjudicarse plenamente su responsabilidad autoral. Por intermedio del Magistrado, Chaucer se presenta como autor de un corpus claramente identificado, se nombran varias de sus obras, se alude de manera explícita a la materia que eligió tratar (así también como a la que desechó) y se borran las referencias a sus fuentes (ya sean otros peregrinos o *auctoritas* clásicas, librescas). Del mismo modo, mientras en el Libro II de *Troilo y Criseida* la función autoral se limitaba a la de un mero traductor, en el Libro V, en cambio, Chaucer se hace cargo por completo de su obra, hasta tal punto que se muestra hondamente preocupado por su pervivencia: “So prey I God that non myswrite the,/ ne the mys metre for defaute of tonge...” (V, vv. 1795-1796) [... ruego a Dios que nadie te copie mal, ni se te escanda mal por deficiencias de la lengua” (p. 247)].

Los *Cuentos de Canterbury* y otras obras, como *Troilo y Criseida* y el *Libro de la Duquesa*, ensayan diversas representaciones de la figura autoral que le permitirían a Chaucer poner en escena la problemática y las tensiones que enfrenta un autor al intentar establecer el estatuto y la función de la ficción hacia finales del siglo XIV.

---

4 La cita en español pertenece a *Troilo y Criseida*. Ed. de Ana Sáez Hidalgo. Madrid, Gredos, 2001, p. 75.

## Bibliografía

- Boccaccio, G. 1983. *Genealogía de los dioses paganos*. Madrid, Editora Nacional.
- Chaucer, G. 1987. *The Riverside Chaucer*. Ed. de L. Benson, 3ª edición. Boston, Houghton Mifflin.
- . 1999. *Los Cuentos de Canterbury*. Ed. de P. Guardia Massó. Madrid, Cátedra.
- . 2001. *Troilo y Criseida*. Ed. de Ana Sáez Hidalgo. Madrid, Gredos.
- . 2005. *El Parlamento de las aves y otras visiones de sueño*. Ed. de J. L. Serrano Reyes. Madrid, Siruela.
- Ong, W. 1975. “The Writer’s Audience is Always a Fiction”, *PMLA*, N° 90, pp. 9-21.
- Palomo, D. 1974. “What Chaucer Really Did to *Le Livre de Melibee*”, *Philological Quarterly*, Vol. 53, N° 3, pp. 304-320.
- Patterson, L. 1989. “‘What man artow’: Authorial Self Definition in *The Tale of Sir Thopas* and *The Tale of Melibee*”, *Studies in the Age of Chaucer*, N° 11, pp. 117-175.
- Speirs, J. 1991 (1957). “A Survey of Medieval Verse and Drama”, en *Medieval Literature: Chaucer and the Alliterative Tradition*. Londres, Penguin, pp. 43-95.
- Zumthor, P. 1989. *La Letra y la Voz. De la “literatura” medieval*. Madrid, Cátedra.

## **Segunda parte: Secuencias**

---



# Distribución y acumulación de tesoros en *Beowulf*

*Santiago Barreiro*

Ya sea como oro o como joyas, como armas o armaduras, las riquezas aparecen recurrentemente a lo largo del poema anglosajón *Beowulf*,<sup>1</sup> tanto distribuidas (como regalos, herencias, robos) como acumuladas en forma de tesoro (en el sentido estricto del término) o patrimonio. ¿Qué rol cumplen tales bienes dentro del poema? El texto no hace explícita la lógica de circulación o acumulación, dando por sentado que el público la comprende sin dificultad, de la misma manera que una novela moderna no tiene que explicar cómo funciona una transacción mercantil mientras la describe. Por otra parte, el tema central –las hazañas del héroe a lo largo de su ciclo vital–, que enmarca la obra dentro del género épico, no puede explicarse sin referencia a estos aspectos, en la medida que los modos de disponer de la riqueza son uno de los principales elementos utilizados para caracterizar a los personajes.

El modo de utilización de la riqueza como medio para caracterizar a los personajes es recurrente en las literaturas

---

1 Hemos optado por realizar nuestras propias traducciones en los pasajes clave, pero la traducción castellana de Lerate y Lerate (1999) es, con mucho, la más fiable en nuestra lengua. Para el texto original, citamos la edición clásica de Klaeber (1950).

medievales en lenguas germánicas, especialmente en aquellas que no derivan directamente de la matriz cristiano-clásica (como las sagas islandesas de matriz bíblica del tipo de *Gydinga Saga*) o vernácula-romance (como los *tristanes* alemanes), sin que esto signifique la ausencia de tales influencias en estas literaturas. Así, los poemas heroicos contenidos en la colección islandesa titulada *Edda* poética (y sus relecturas en prosa, como la *Volsunga Saga*) enfatizan constantemente el peso de la generosidad, la posesión de oro y la hospitalidad en la caracterización de los protagonistas. Lo mismo puede decirse de la poesía escáldica escandinava, o (con mayores matices) de la poesía anglosajona. El *Hildebrandslied* alemán describe el intento de Hildebrand por ganar la amistad de su hijo como un intento de otorgar un don de anillos de oro, y el rechazo de tal propuesta toma la forma del rechazo del don ofrecido. Es, pues, a través de actos más que de caracterizaciones personales que se describe la personalidad de los personajes, tendencia que llegará al extremo en el tipo de sagas conocidas como “sagas de islandeses” (*islendingasögur*), que son varios siglos posteriores (y el producto de una sociedad distinta) del poema aquí trabajado.

Dentro de las principales tendencias en la investigación reciente (Hill, 2007) para el estudio de *Beowulf*, aquella que utiliza un enfoque antropológico<sup>2</sup> resulta particularmente fructífera, puesto que ofrece un amplio espectro de líneas de investigación relativamente poco exploradas. A su vez, permite evitar la fatigosa dicotomía entre el texto y contexto (o, si se quiere, entre literatura e historia) y los consecuentes debates sobre cómo estos se relacionan que resultan poco productivos para el abordaje de la sociedad anglosajona. En efecto, la aplicación de categorías rígidas presenta una dificultad de índole

---

2 La expresión es engañosa, dado que existen numerosos modelos o escuelas dentro de esa disciplina. En nuestro caso, las influencias más relevantes son durkheimiana (Maus), sustantivista (por ejemplo, Sahlin) y neomarxista-estructuralista (Godelier), que comparten numerosos planteos.

teórica, y otra de naturaleza práctica. Primero, porque resulta extremadamente complejo decidir bajo qué criterios (¿estéticos? ¿formales? ¿funcionales?) un documento como *Beowulf* debe ser asignado a uno u otro campo, cuando es extremadamente dudoso que tal distinción fuera pensada por los productores y el público del poema. En términos prácticos, porque cercena y parcializa la comprensión global del poema: un estudio de *Beowulf* como pura literatura olvida que a su vez presenta imágenes del pasado que no eran necesariamente menos verosímiles que las producidas, digamos, por la *Crónica Anglosajona*. Por otro lado, una lectura del poema como mero documento historiográfico olvida el enorme énfasis en la belleza formal y la combinación de motivos y recursos narrativos (como, en un lugar muy destacado, la hipérbole) que se presentan en el poema. O reduce tal estética a mero ornamento sobre un núcleo de “verdad escondida” detrás, destruyendo la unidad del texto.

Además, un enfoque antropológico, permite la utilización de modelos teóricos complejos y basados en evidencia empírica abundante de tipo comparativo, lo que es particularmente pertinente dado lo escueto y en ocasiones críptico del poema. Pese a no estar exento de problemas,<sup>3</sup> consideramos que los beneficios de tal enfoque compensan con creces sus limitaciones.

## Los bienes que circulan

Dentro de los bienes que circulan, podemos distinguir: los que se donan, los que se heredan, los que se roban o

---

3 Por ejemplo, sobre la pertinencia de considerar a la sociedad anglosajona altomedieval como análoga a las sociedades “primitivas” estudiadas por la etnografía (clásica). O sobre la validez de modelos holistas para explicar lo que puede ser un texto excepcional dentro de un *mainstream* cultural (al menos en lo que refiere a los textos supervivientes) de matriz clásica y eclesíastica, por mencionar solamente dos de las objeciones más sólidas.

saquean. Las dos primeras categorías marcan lazos socialmente positivos, y la tercera, la ausencia del lazo social o bien un lazo de carácter negativo. Otros modos de circulación, como la compraventa, no son incluidos en el poema, pese a su existencia en la sociedad anglosajona. El carácter neutro, ni sociable ni insociable, de las acciones comerciales las excluye del escenario heroico de *Beowulf*.

Los modos sociables de circulación que aparecen en el poema son variantes del don, cuya teorización se remonta al famoso *Essai* del Marcel Mauss, parcialmente basado en poemas (como el noruego-islandés Hávamál) cuya matriz social-cultural, no es muy lejana a *Beowulf*. Los bienes heredados, cuya transferencia opera a través del parentesco (de sangre o alianza), ocupan también un lugar central. Los modos insociables, bajo la forma de robo o saqueo, también se hallan presentes, en contraposición, y permiten pues trazar una línea de caracterización en el eje de sociabilidad de los personajes que toman parte en tales prácticas. La acumulación de bienes añade complejidad a tal caracterización, y por ello, resulta particularmente interesante.

### Los dones

Los dones constituyen el tipo de bien que más frecuentemente aparece en el poema, y se refiere constantemente a ellos como uno de los atributos esenciales del buen señor; la distinción entre la voluntad de dar y el objeto donado es muy difusa, y su mención implica generalmente la referencia a la generosidad del donante. La necesidad de sostener el *status* por medio de la donación regular es un elemento fundamental de la relación entre un señor y su banda de guerreros en el contexto anglosajón. Más que la marca de una fidelidad o un contrato, tales bienes son los agentes que crean y mantienen tal lazo (Bazelmans, 1999). La idea de que los bienes en sí mismos son agentes de la creación del lazo social y no un mero símbolo de la misma fue ya avanzada hace ya

cuatro décadas por Gurevich (1992), y se basa en la clásica explicación *maussiana* sobre el espíritu del don.<sup>4</sup>

### ***Los objetos excepcionales***

Dentro de los objetos que reciben mayor atención dentro de la obra se encuentran numerosos casos de tesoros que son presentados en detalle y a los que se adjudican propiedades especiales.

La espada que mata a la madre de Grendel, forjada por gigantes ejemplifica tales tesoros. Es descrita como *sige eadige* (v. 1557, “benedicida con la victoria”), pues tiene la maravillosa capacidad de poder cortar a seres invulnerables frente a las armas normales, como Grendel (v. 1590) o su madre (vv. 1563-1568). Se opone en esto a la espada de Únferð, que, aun cuándo *ðolode ær fela hond-gemote, helm oft gescær* (vv. 1525-1526, “había soportado antes muchos combates, yelmos frecuentemente rajados”), no logró –por primera vez– herir al blanco. De este modo, si la espada de Únferð es buena y poderosa, la que encuentra Beowulf en la guarida de los monstruos es de una calidad superlativa. Tanto es así que es el único tesoro que toma el héroe como premio por su victoria, aunque hubiera allí muchos (vv. 1612-1617), incluso cuándo solo quedase del arma la empuñadura, pues la hoja se derretió al contacto con la sangre monstruosa.

Tenemos una descripción detallada de esta empuñadura (vv. 1687-1698), en la que se precisa su valor, su ornamento, y su origen en un pasado antediluviano, producida por gigantes. De este modo, constituye un excelente regalo para el rey Hroðgar. El papel que esta espada ocupa en el poema nos

---

4 La idea básica refiere que la obligación de devolver los regalos permite la utilización de las prácticas de don y contradón, como formas estables de creación y mantenimiento de los lazos sociales involucrados. Esto se debe al hecho de que los bienes que circulan poseen en sí mismos un “espíritu” que los fuerza a volver. De modo difuso en Mauss, pero abiertamente en Gurevich, es claro que tal “espíritu” está asociado a la presencia del donante en el objeto donado, a diferencia de la naturaleza despersonalizada de los bienes intercambiados como mercancías, característicos (pero no exclusivos) de las sociedades modernas.

informa sobre el rol de los objetos en la sociedad anglosajona: por un lado, es “a symbol of the bond between lord and man achieved through the mutual oath on the arms”<sup>5</sup> (Enright, 1998: 322), es decir que sirve para consolidar la relación entre un señor y su banda de guerreros (la que tienen Beowulf y Hroðgar). Por otro lado, muestra el estatus aristocrático de los participantes en ese intercambio de regalos; Hroðgar, en papel de receptor de un contradón, que implica su existencia primaria como donante generoso; Beowulf, por su capacidad para devolver la generosidad del rey, situación que lo ubica al mismo nivel o, al menos, uno que evita su sometimiento.

De este modo, la espada mágica, del mismo modo que lo será más tarde la reliquia, constituía el tipo de bien de prestigio más efectivo: tenía cualidades no reproducibles, era antiquísima y estaba ornamentada bellamente, lo que garantizaba visibilidad e individuación del objeto y de su portador. Por ende, su papel en una sociedad en donde el intercambio de presentes era crucial, predeciblemente resaltado en una literatura que habla de la identidad que esa aristocracia construye de sí misma.

Similar es el papel de la “joya brisinga”, en tanto tesoro maravilloso, cuya transferencia implica condiciones especiales, y que resalta especialmente los lazos creados. El poema aporta pocos datos de la misma, pero en la literatura escandinava sabemos que el collar *brisingamen* (antiguo nórdico “joya de los brisingos”; en *Beowulfes brosingamene*) es poseído por la diosa de la fertilidad Freya (hermana/pareja del mencionado Frey) y que es lo suficientemente valioso como para que otros dioses (Heimdall y Loki) disputen por él (Snorri Sturlason, 1984: 63, 119 y 120). También posee un origen en seres mitológicos; fue forjado por cuatro enanos según el *Sörla þátttr*,<sup>6</sup> y tiene

---

5 “Un símbolo del lazo entre señor y hombre logrado a través del juramento mutuo de armas”

6 “Cuento de Sörlí”, texto islandés del siglo XIV, conservado en una versión extensa de la *Saga de Ólafi, hijo de Tryggvi*.

la virtud de enaltecer enormemente la belleza de quién lo porte (Turvielle-Petre, 1975: 176). En este sentido forma parte de toda una serie de objetos mágicos pertenecientes a la tradición “germánica”, cuyo poder es básicamente una hipérbole de las propiedades normales del objeto. Aquí entran, por ejemplo el *Brisingamen*, el anillo *Draupnir*, el martillo *Mjöllnir*, o incluso la *tarnekappe* de Sigfrido. *Draupnir* produce otros anillos, lo que es la función ideal de un objeto que era valuado en tanto don aristocrático, como demuestra el repetitivo apelativo de *dador de anillos* que se utiliza en *Beowulf* (y en la poesía nórdica) para referirse a los jefes. No casualmente, es poseído por el dios que encarna esa misma función en el corpus escandinavo, Óðinn. Lo mismo puede decirse del martillo *Mjöllnir*, arma imbatible que porta Þórr, que no solo permite ser arrojado como proyectil letal, sino que vuelve por sí solo, a modo de bumerang, al lanzador. Dentro de la literatura continental, la capa de de Sigfrido (en el *Nibelungenlied*), lleva su habilidad de ocultar la persona hasta el extremo de la invisibilidad.

Podemos entonces decir que en conjunto, estos objetos poseen una función similar, y representarían la forma más pura y poderosa del bien de prestigio y del regalo aristocrático, lo que es coherente con la tendencia a la hipérbole propia de la épica. A partir de allí, puede decirse que, a la vez que funcionan como recurso estilístico, tales bienes también revelan una tipología del tipo de don. Un don mayor es más efectivo en su función como productor y renovador del lazo social, enalteciendo a la vez al donante y al receptor. Si el carácter agonístico de tales dones no puede ser negado, en tanto queda claro que el donante intenta establecer su superioridad sobre el receptor (o disminuir-la contra-donando), debe ser matizado. El don de un bien excepcional es la marca –ficcional– de una pertenencia a un determinado grupo social, cuya recepción implica el

reconocimiento de tal pertenencia. Donante y receptor obtienen una confirmación de su estatus dentro de ese grupo social elevado. Internamente a tal grupo, únicamente, es donde se presenta cierto carácter agonístico, competitivo. Junto con tales bienes maravillosos se encuentran bienes de naturaleza regular.

### ***Los objetos mundanos***

Bienes menos especiales, de naturaleza cotidiana, circulan en el poema. Son recurrentes aunque están carentes de atención, circunstancia que impone una explicación. En primer lugar, como adelantamos, los bienes maravillosos constituyen, por vía de la hipérbole, el tipo ideal de bien donado y, a la vez, son estilísticamente funcionales a la épica en función de su carácter hiperbólico. Los bienes normales son menos relevantes, pues hacen la narración menos excepcional, y atentan contra el carácter mismo de la épica.

Por otro, *Beowulf* es una narración de maravillas. Al menos para el compilador del manuscrito dónde se encuentra (y seguramente, para buena parte del público), es un texto sobre sucesos maravillosos y seres monstruosos, de cercanía evidente, pues la segunda implica a la primera, en la medida que un monstruo es, de forma ineludible, una maravilla, especialmente en su naturaleza excepcional, ajena a lo cotidiano (Le Goff, 1999). Comparten el manuscrito con *Beowulf* una fragmentaria *Pasión de San Cristóbal*, *Maravillas del Este*, *Carta de Alejandro a Aristóteles* y *Judith*, obras agrupadas en función de una sugestiva fascinación por lo maravilloso y lo monstruoso (Orchard, 2003: 24-25). A diferencia de otros géneros relativamente próximos en el nivel cultural, en donde la circulación de bienes ocupa un papel fundamental, por ejemplo, buena parte de las *Sagas de Islandeses*, la épica trabaja en un registro de hipérbole. Sus personajes y acontecimientos engrandecen lo cotidiano, pero no se desprenden completamente de ello.

Dentro de los bienes comunes<sup>7</sup> que se mencionan, el más frecuente es el alimento. Comida, bebida y metal precioso son recurrentes a lo largo de la obra, y uno de los deberes fundamentales del señor, que es descrito con apelativos como *hlaforð* (lit. señor de las hogazas, vv. 267, 2283, 2374) o las abundantes variantes de “dador de anillos”, *béaggyfan* (*béaga bryttan*, *sincgyfan*, *sinces bryttan*, *goldgyfan*, *goldwine*) dónde los términos básicos son *béag* “anillo”, *sinc* “tesoro”, y *gold* “oro”, seguidos de un término que significa “dador” (o en el caso de *wine*, “amigo”). *Wilgeofa* (v. 2900) sintetiza el ideal del dador, cuyo primer término significa “generoso, voluntario”. Con respecto a la bebida, *druncne dryhtguman* (bebidos guerreros) o *béorscealca*, *ealodringende* (bebedor de cerveza), siempre en referencia a la banda de guerreros a la mesa de un señor. Otro don común son las armas, que constituyen el enlace fundamental entre señor y seguidor (Bazelmans, 1999).

## Herencias

Las herencias son otro modo de circulación de bienes y ocupa un papel central en *Beowulf*. Su recurrencia es una de las marcas más evidentes del carácter aristocrático del poema, pues la transferencia de los bienes implica la transferencia del estatus, la continuación de la línea de parentesco, y la formación de una memoria (en la forma de una genealogía) que resalta tanto a los ancestros como a los descendientes. Los bienes heredados son de gran valor (tierras, propiedades) y circulan normalmente dentro de los linajes. Constituyen parte fundamental de la afirmación de un nuevo jefe, quien los obtiene de su predecesor, a quien está emparentado, casi invariablemente, por sangre o adopción.

---

7 Las mujeres son un tipo de bien especial, que “circula” en *Beowulf* bajo la forma de alianzas matrimoniales entre los miembros de las distintas familias. Si bien circulan tanto como los otros bienes, el fin último es también la creación de lazos sociales, la lógica del parentesco posee toda una serie de particularidades propias en su circulación y efectos concretos, que exceden los límites de este trabajo. (Véase Wareham, 2001; Charles-Edwards, 1997).

En su artículo sobre la herencia en *Beowulf*, Michael Drout considera que la frontera entre la “herencia por actos” y otras transacciones de la economía del don es difícil de establecer, pero que es posible distinguirla porque los bienes heredados poseen una historia de transacciones previas (Drout, 2007: 209). En las transacciones por herencia, la reciprocidad se realiza alternadamente entre generaciones; un padre da a su hijo lo que recibió como hijo de su propio padre; si en los actos lo que ocurre es una entrega, la ideología iguala por vía del vocabulario del parentesco, las generaciones alternadas.<sup>8</sup> Tal parentesco puede, en cierta medida, crearse, en general, a partir de los méritos del prohijado; en *Beowulf*, el ejemplo más característico es el interés de Hroðgar por incorporar al protagonista y el rechazo por parte de este y de la reina Wealþeow en pro de las herencias a través de la sangre. Drout considera que, si bien existe un cierto margen para que la construcción de la herencia se haga prohijando a otro, en vez de transferirse al hijo de sangre (es decir, a Beowulf en vez de a sus hijos Hreðric y Hroðund), tal margen se limita a otros miembros del linaje, especialmente al hijo de la hermana, y en este sentido resultaría ser un reflejo de la sociedad anglosajona histórica (Drout, 2007: 212).

La transmisión de bienes como una forma de construir prestigio social está, pues, nuevamente limitada por la pertenencia al grupo, y presupone una inclusión previa. Para el donante, debido a que su poder de elegir un sucesor adecuado a sus intereses está, obviamente, limitado por su estabilidad en la función que intenta transmitir. Asimismo, una elección contraria a lo esperable (o lo deseable, o al menos lo tolerable), podría implicar la desafiliación de sus seguidores, y la pérdida de su posición de liderazgo. Para el donatario,

---

8 Es decir, que el padre dona al hijo pues el, en tanto hijo, recibió de su propio padre. Que las figuras de “padre” e “hijo” correspondan en cada caso a tres individuos (el padre original, el hijo que luego se convierte en padre, y el hijo que finalmente recibe y concluye el eslabón del ciclo) es menos importante que la afirmación del equilibrio de dones y devoluciones que legitima la idea.

pues la posibilidad de recibir tales dones en tanto herencia<sup>9</sup> está enmarcada por la pertenencia al grupo de parentesco del donante previamente a cualquier transferencia transformadora de las relaciones sociales.

## Robos y saqueos

El robo es una forma de circulación que no implica ningún grado de voluntad, real o aparente, de parte del propietario. Existe un análisis magistral del tema (Andersson, 1984), cuyos puntos centrales tomamos como base y resumimos a continuación.

El saqueo y el robo se distinguen, fundamentalmente, por su carácter público (para el primero) o secreto (para el segundo). La figura del ladrón, tal como ocurre en las sagas islandesas es más negativa que la del saqueador, cuya valoración es neutra (o hasta positiva, como veremos). Sin embargo, el ladrón anglosajón, a diferencia del islandés, puede (y busca) redimirse. Tal es el caso del sujeto que roba al dragón en la segunda mitad de *Beowulf*. Andersson demuestra que la lectura más lógica para el manuscrito que conserva únicamente la inicial *þ* legible (v. 2223) es *þéof* (“ladrón”) en vez del –a veces propuesto como enmienda– *þegn*, que nombra a un miembro del séquito señorial o que al –más habitual– *þéow* (un cautivo, un esclavo).

Si Andersson demuestra que la lectura de *þegn* es más que improbable, para nuestro caso *þéow* o *þéof* son análogos. Ambos son sujetos insociables en principio, pues tanto el esclavo, que no se considera completamente hombre,<sup>10</sup> como el

9 Y no son simple marcas de lealtad a un señor, aun cuándo se la nombre de tal modo en el poema. Un ejemplo se halla en el v. 1053, si bien allí responde a la necesidad de aliteración, que obliga a la repetición de vocales en las primeras sílabas fuertes (aunque no necesariamente de la misma vocal): *yrfelafe, ond þone ænne heht*.

10 Aunque como un simple instrumento dotado de voz; no estamos ante el esclavo-mercancía clásico, sino ante una figura más cercana al esclavo homérico o al *þrall* escandinavo.

ladrón están excluidos del intercambio, aunque de modos distintos. El esclavo, pues su existencia misma es la de un extranjero, como revela el término *wealh* (extranjero, galés, esclavo) y la ausencia de *wergild* compuesto por *were* (“hombre”, conservado en el moderno inglés *werewolf* “licántropo”) y *gild* (“valor”, “compensación”, “oro”); un esclavo asesinado no era compensado como un hombre, sino pagado como una mercancía a su dueño.

La insociabilidad del ladrón se encuentra en que su apropiación de objetos es oculta, y, por lo tanto, ajena a uno de los rasgos fundamentales de las economías del don, especialmente aquellas de marcado carácter agonístico, es su carácter público. Andersson analiza en ejemplos islandeses la diferencia entre el saqueador (antiguo nórdico *ránsmaðr*) y el ladrón (*þjófr*), en dónde el primero es neutral o incluso heroico, y el segundo netamente criminal. Por otra parte, la transición de ladrón a esclavo es particularmente sencilla, pues la esclavitud derivada de la incapacidad de pagar compensaciones por delitos penales, a una de las formas dominantes de caída en la servidumbre en la Inglaterra anglosajona (Pelteret, 1995).

El robo resulta trágico, pues desencadena la agresión del dragón. Dicha agresión muestra, a su vez, la insociabilidad del ser, pues su respuesta es desmedida. Si Grendel actúa por rechazo a una práctica de intercambio (los festines de Heorot), la monstruosidad del dragón se encuentra en su ausencia de equilibrio, no en la búsqueda de venganza. La reacción del dragón muestra su incomprensión de las normas sociales; su desmesura busca, en nombre de un resarcimiento legítimo, la extinción del orden social.

## Los bienes acumulados: Tesoros

Así como la circulación de bienes ocupa un papel destacado en *Beowulf*, la acumulación presenta un papel relevante,

aunque comparativamente menor. La acumulación es un elemento primordial para el desarrollo de la historia a partir de la entrada en escena del dragón, pero su papel es menos notorio en las escenas anteriores. Es esperable que, si dar, recibir y devolver son elementos positivamente valorados, en tanto claves de la construcción de lazos sociales positivos, acumular es, *a priori*, una práctica estimada negativamente. De hecho, la aparición original del dragón es explicada como un corolario de la tendencia a la acumulación.

Þær wæs swylcra fela in ðam eorðhuse ærgestreona, swa hy on geardagum gumena nathwylc, eormenlafe æþelan cynnes, þanchycgende þær gehydde, deore maðmas.

[Había tantas antiguas riquezas en aquella casa de tierra que un hombre de desconocido de noble parentesco/linaje, escondió allí en días antiguos, el inmenso legado con deliberado pensamiento, preciosos/queridos tesoros. (Vv. 2231-2236)]

El poema explica que eso se produjo cuando el último superviviente, impotente ante la ausencia de quienes compartan las riquezas con él, las coloca en el túmulo, y luego espera la muerte. Entonces:

Swa giomormod gιοhðo mænde / an æfter eallum, unbliðe hwearf / dægес ond nihtes, oð ðæt deaðes wylm / hran æt heortan. / Hordwynne fond / eald uhtsceaða opene standan, / se ðe byrnende biorgas seceð, / nacod niðdraca, nihtes fleogeð / fyre befangen [...]

[Así lamentó el paso del tiempo el hombre superviviente, y deambuló –triste y sin objetivo– días y noches, hasta que la muerte lo golpeó. El amigo de los tesoros encontró la antigua herencia sin custodia, aquel que se arrastraba en

túmulos, el maligno dragón, que en la noche volaba, vomitando fuego. (Vv. 2267-2274)]

El poema considera la venida del dragón la consecuencia (¿necesaria?) de un tesoro sin repartir, o lo que es igual, del aislamiento social de sus poseedores. El dragón se dedica simplemente a apropiarse de y montar guardia sobre el tesoro. A diferencia de Grendel, que actuaba por desprecio a la sociabilidad que percibía en Herot, el dragón simplemente mantiene el oro acumulado. Su entrada en escena se explica por simple reciprocidad, pues interviene para recuperar un objeto que le fue sustraído. Se mueve por venganza, aunque su respuesta sea hacia todos los hombres y no hacia el ladrón; señal de su carácter bestial o monstruoso, el dragón desconoce plenamente cualquier rasgo de sociabilidad. Sin embargo, su existencia no es la de un “simple animal”, como lo consideran algunos autores, dado que su aparición está signada por la dinámica de la sociedad humana, y lo mismo puede decirse de su reacción. Tampoco es una evocación del demonio, pues no busca tentar o corromper. Es destructivo y vengativo, pero en eso no se diferencia del héroe del poema. El contrapunto con este se halla en otro terreno, que el poema se extiende nuevamente en explicar, en la escena de la muerte de Beowulf.

Dyde him of healse hring gyldenne/ þioden þrithydig, þegne gesealde,/ geongum garwigan, goldfahne helm,/ beah ond byrnan, het hyne brucan well:/ “þu eart endelaf usses cynnes,/ Wægmundinga. Ealle wyrd forsweop/ mine magas to methodscafte,/ eorlas on elne; ic him æfter sceal.”

[Entonces el señor del pueblo, de bravo pensamiento, el dorado collar, le dio al joven guerrero, y el yelmo dorado, el anillo y la cota, y le pidió que les diera buen uso: “Tú eres el último de nuestro linaje, los descendientes de Wegmund. El

destino ha enviado a mis parientes, valientes guerreros, a la perdición; yo debo seguirlos. (Vv. 2809-2816)]

Beowulf ha recuperado el tesoro del dragón, se lo apropia y lo pone nuevamente en circulación, como legado para su gente. A su vez, garantiza la sucesión en su pariente, el joven Wíglaf, pues el poema no menciona que tenga hijos que puedan heredarlo. El comportamiento de Beowulf se contrapone al del último miembro del linaje anterior; aquel consigue riqueza, la atesora y no deja legados; este también consigue riquezas, pero la distribuye y asegura la continuidad de su línea.

El contraste aparece también entre las figuras regias. Hroðgar y Héremod son presentados en distintos momentos del poema como ejemplos del buen y mal rey respectivamente. La actitud de estos ante la distribución de bienes es central. Héremod, entre tantos defectos, *nallas beagas geaf denum æfter dome* (v. 1719 “ningún anillo daba a los daneses para [obtener] honor”). Por el contrario, Hroðgar:

Him on mod bearn, þæt healreced hatan wolde, medoærn micel men gewyrcean þonne ylðo bearn æfre gefrunon, ond þær on innan eall gedælan geongum ond ealdum, swylc him God sealde buton folscare ond feorum gumena [...] scop him Heort naman se þe his wordes geweald wide hæfde. He beot ne aleh, beagas dælde, sinc æt symle.

[Él resolvió con ánimo, construir un *hall* ordenó, un salón de hidromiel grande los hombres construyeron, para que hombres y niños siempre apreciaran, y allí dentro todo distribuiría entre jóvenes y viejos, lo que de Dios obtuvo, excepto las vidas de los hombres y las tierras del pueblo [...] lo nombró Herot, y la palabra de su poderío se propagó ampliamente. Su promesa cumplió, y dio anillas, tesoro y banquetes. (Vv. 68-81)]  
El contraste es marcado. Ambos reyes daneses poseen una

genealogía extraordinaria, son triunfadores en batalla y poseen riquezas. La diferencia reside en el modo de acción. En ese sentido, el relato de Heremod sirve explícitamente a Beowulf como advertencia.

Sin embargo, la oposición no es tan simple, pues el hecho de dar no es el único motivo del prestigio de Hroðgar. Primero debió construir el Herot, y la voz de su poder debió expandirse. Es decir, que la existencia de un centro de poder visible, ostentoso –el hall tiene, por ejemplo, *steapne hrof golde fahne* (vv. 926-927, “elevado techo, con oro adornado”)–, que sea marca de una riqueza poseída es necesario para la posterior obtención de prestigio por medio de la distribución. Del mismo modo, el poema aclara dos riquezas que no pueden distribuirse: la tierra del pueblo (*folc*, es decir, el conjunto los hombres libres capaces de portar armas), cuya defensa es atributo regio.<sup>11</sup>

## Conclusión

Dentro de *Beowulf*, la circulación y acumulación de bienes ocupan un papel destacado. Como formas de circulación, los modos comerciales no aparecen representados en el poema, en contraposición con el carácter recurrente de la transferencia por vía del don, modo de intercambio característico de los personajes centrales de la obra. Las formas insociables, encarnadas en el robo, ocupan por oposición, un papel fundamental en la caracterización de los monstruos y otras figuras antagónicas. Tales prácticas eran constituyentes de los estratos superiores de la sociedad anglosajona, principal receptora del poema. A partir de allí, puede evidenciarse en el poema un cierto interés ejemplar, dado que presenta

---

11 El fallo de Hroðgar para defender no solo su propio salón sino a su “pueblo” ante Grendel es la excusa para el ingreso de Beowulf en el poema, una vez más con el objetivo de restablecer el orden instituido.

personajes bastante estereotipados y marcadamente opuestos de los comportamientos sociales deseables e indeseables respecto a la circulación de bienes.

La acumulación posee, por el contrario, un carácter ambiguo en el poema, pues aparece como rasgo que no es posible atribuir a ningún grupo determinado de forma rígida. Sin embargo, es una característica más acentuada en los antagonistas, que no solamente rechazan poner en circulación sino que activamente buscan atesorar. El énfasis es menor para las figuras positivas, pero sin embargo, aparece con frecuencia, como prerequisite para la producción de lazos sociales y la acumulación de prestigio. *Beowulf* retrata una ficción aristocrática que presupone cierta acumulación, y demostración, de bienes inalienables como antecedente para la acumulación de prestigio por medio de la puesta en circulación. De allí que la ostentación de los bienes sea también característica del estatus regio. La sociedad descrita en el poema, pues, manifiesta una suerte de clausura en relación con grupos de privilegiados (linajes) los cuales compiten internamente por el estatus, y, externamente con otros “pueblos”, es decir, con otros grupos similares, y, en particular, con figuras monstruosas (antagonistas), que funcionan como hipérbole ejemplar de los modos de actuar correctos e incorrectos en conflictos socialmente más verosímiles.

## **Bibliografía**

Andersson, Th. M. 1984. “The Thief In Beowulf”, *Speculum*, Vol. 59, N° 3, pp. 493-508.

Bazelmans, J. 1999. *By Weapons Made Worthy: Lords, Retainers and their Relationship in Beowulf*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

- Charles-Edwards, T. M. 1997. "Anglo-Saxon kinship revisited", en J. Hines (ed.) *Anglo-Saxons from the Migration Period to the Eighth Century: An Ethnographic Perspective*. Rochester, Boydell Press, pp. 171-210.
- Drout, M. 2007. "Blood and Deeds, The Inheritance Systems in Beowulf", *Studies in Philology*, Vol. CIV, N° 2, pp. 199-226.
- Enright, M. 1998. "The Warband Context of the Unferth Episode", *Speculum*, Vol. LXXIII, pp. 297-337.
- Gurevich, A. 1992 (1968). "Wealth and Gift Bestowal Among Ancient Scandinavians", en A. Gurevich. *Historical Anthropology of the Middle Ages*. Chicago, University of Chicago Press.
- Hill, J. 2007. "Current General Trends in Beowulf Studies", *Literature Compass*, Vol. IV, N° 1, pp. 66-88.
- Klaeber, F. 1950 (1922). *Beowulf and the Fight at Finnsburgh*. Boston, D. C. Heath & Co.
- Le Goff, J. 1999. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Madrid, Gedisa.
- Lerate, L. y Lerate, J. (trads.) 1999. *Beowulf y otros poemas anglosajones*. Madrid, Alianza.
- Orchard, A. 2003. *A Critical Companion to Beowulf*. Cambridge, Brewer.
- Pelteret, D. 1995. *Slavery in Early Mediaeval England*, *Studies in Anglo-Saxon History VII*. Rochester, Boydell Press.
- Snorri Sturlason. 1984. *Edda Menor*. Trad. de L. Lerate. Madrid, Alianza.
- Turvielle-Petre, E. O. G. 1975. *Myth and Religion of the North*. Westport, Greenwood Press.
- Wareham, A. 2001. "The Transformation of Kinship and the Family in Late Anglo-Saxon England", *Early Medieval Europe*, Vol. X, N° 3.

## La materia artúrica en *Mabinogion* *Owein* o *Historia de la condesa de la fuente*

Luciana Cordo Russo

La figura del rey Arthur es una figura compleja. Independientemente de su existencia histórica durante el período de las invasiones sajonas a la isla de Bretaña (s. V) como defensor de los intereses britanos –ocupantes nativos del territorio–, lo que nos interesa es el conjunto de relatos a los que dio origen y que, de manera recíproca, construyeron un universo épico-narrativo centrado alrededor de su corte, sus héroes-caballeros, y sus hazañas-aventuras. Utilizo de forma adrede esta serie de términos dobles, puesto que los relatos galeses que constituyen el punto cúlmine de esta tradición, a saber: *Owein*, *Gereint* y *Peredur*, resultan expresiones de un proceso de movimiento, variación y fusión de tradiciones artúricas nativas con elementos foráneos, provenientes de Francia.<sup>1</sup>

En este marco, me propongo presentar un panorama del contexto de producción e inserción de los relatos artúricos

---

1 La aproximación al vastísimo corpus bibliográfico puede provocar un poco de vértigo. Existen numerosas publicaciones, sobre todo en lengua inglesa, y no cesan de producirse nuevas fuentes de información, tanto impresas como en formato digital. Hay mucho material de divulgación que tiende a la repetición y descripción argumental por sobre el análisis de texto o la propuesta de lectura. Por otro lado, desde hace varias décadas se lleva adelante un proceso de traducción de las obras académicas del galés –la lengua materna de muchos eruditos que estudian estos relatos– al inglés.

comprendidos en *Mabinogion*, para luego trazar un recorrido por uno de ellos, *Owein*. Mi reflexión gira en torno de la concepción de la materia artúrica, y de estos relatos específicamente, como objetos culturales en variación, inmovilizados –de algún modo– en las narrativas que nos han llegado. La puesta por escrito conlleva una ruptura en los modos de circulación y recepción del texto y, además, permite un trabajo de reescritura y corrección por parte del escriba. La concepción de forma híbrida unida a esto último es clave para entender un proceso de circulación y adaptación de la materia de Bretaña.

## La materia artúrica medieval en lengua galesa

Jean Frappier, en su artículo clásico sobre el origen y desarrollo de la materia de Bretaña, publicado en el año 1978, alertaba sobre la necesidad de precisiones terminológicas en estos estudios. De esta forma, distinguía entre la materia de Bretaña como “creación francesa, una amalgama cuyos datos indudablemente celtas –aventuras situadas en el país de Gales, en Cornualles, en Armónica, nombres de personas y topónimos [...]– se han fusionado con muchos otros elementos integrándose a la realidad feudal, cortés”, y el ciclo artúrico, parte de este conjunto de relatos vinculados con el mundo céltico, centrado en la figura de Arthur y su corte. Lo que se conoce como “*matièrre de Bretagne*” es una delimitación posterior para un fenómeno muy amplio, que incluye otros temas además del artúrico, como la historia de Tristán. Asimismo, afirmaba que el origen de este cúmulo narrativo es doble o mixto: por un lado, la tradición erudita, la obra fundante y muy popular de Geoffrey de Monmouth, *Historia Regum Britanniae* (c. 1135), y su traducción al anglonormando por parte de Wace, el *Roman de Brut* (1155), al margen de otras obras como *Historia*

*Britonum* atribuida a un tal Nennius (IX), o Gildas (VI), en quienes abrevó Geoffrey; y por otro lado, los *lais* cantados por los *conteurs* bretones. De los primeros se retuvo sobre todo la concepción de Arthur como emperador y la descripción de la corte como sitio privilegiado de la civilización y el ideal caballeresco, elementos que reaparecen en los relatos galeses.

El contexto de circulación de la materia artúrica en el estado en que se difundió por toda Europa Occidental fue el mundo normando-angevino del siglo XII. Este permitió la cristalización de crónicas y relatos relacionados con Arthur y su mundo heroico. No solo fue el *milieu* de Geoffrey y Wace, sino también de la historia de Tristán de Béroul y Thomas, los *lais* de María de Francia, el *roman courtois* de Chrétien de Troyes. Cada uno de estos textos nos propone una clave propia de hermenéutica de acuerdo con los intereses del escritor, los fines del relato, el medio social de producción y recepción, etc. El gesto de Geoffrey de justificar una dinastía normanda reinante –como vencedores de los bárbaros anglosajones y sucesores del glorioso bretón Arthur– plantea serias diferencias con el trabajo de escritura que lleva adelante María, de poner por escrito cantos orales que escucha en la corte. En este contexto, el ciclo artúrico gozó de mucha popularidad, sobre todo por su disposición más neutra en relación con otras figuras como Carlomagno, por ejemplo (Jones y Jones, 2001: xxxv), y sufrió una serie de transformaciones de acuerdo con su adaptación a diferentes ambientes. Este período de post-conquista se nos presenta como un mundo de gran intercambio cultural, que permitió la interrelación y reciprocidad entre ámbitos diversos (norte de Francia e Islas Británicas). Resulta evidente el carácter maleable de la materia de Bretaña, que permitió la variación a través de diferentes regiones, proceso que resignificó motivos, situaciones, personajes, a fin de insertarlos en otro medio social.

En principio, es preciso realizar algunos comentarios con respecto al contexto literario galés para el período que nos interesa. En especial el impacto de las condiciones socio-históricas y culturales en la producción escrita y en la conservación de manuscritos. Un repaso breve de los procesos y eventos históricos de Gales nos permite obtener una visión de conjunto del contexto de producción de estos textos. Durante la temprana Edad Media, comprendida entre la caída del Imperio Romano y la conquista y ocupación normanda (s. V a s. XI), Gales –como Irlanda– se caracterizó por la fragmentación política del territorio, dividido en pequeños reinos continuamente amenazados por la presencia anglosajona. Recién se alcanzó un breve período de unidad durante el reinado de Gruffudd ap Llywelyn, rey de Gwynedd, en el siglo XI (1055-1063). El proceso de conquista por parte de los normandos comenzó en 1070 y prosiguió hasta 1093, de forma despareja e intermitente. Los normandos consiguieron dominar todo el sur del territorio (los “Marches”), pero el norte se mantuvo independiente gracias a las revueltas de 1098. Sin embargo, el proceso de intercambio e interrelación entre ambos pueblos tuvo lugar en todo el territorio. Sobre todo, la influencia se sintió en el sureste, en donde las elites galesas se mezclaron con los normandos, y se produjo una cultura-mixta. Durante la plena Edad Media, siglos XII y XIII, el reino del norte, Gwynedd, constituyó un foco problemático para los conquistadores angevinos. Con el ascenso al poder de Llywelyn ab Iorwerth (Llywelyn el Grande), a principios del siglo XIII, se agrandó el área de influencia galesa, aprovechando el momento de debilidad de la corona inglesa, en manos de Enrique III. No obstante, Llywelyn debía homenaje al rey inglés. Con la muerte de su hijo, Dafydd ap Llywelyn, comenzó la fragmentación del territorio conseguido, aunque se logró mantener la hegemonía con el reinado de Llywelyn ap Gruffudd, quien se declaró príncipe de Gales en 1258.

Este se negó a rendir homenaje a Eduardo I (sucesor de Enrique), lo que llevó eventualmente a la culminación de la conquista de los galeses con las campañas eduardianas a Gwynedd en 1282.

En relación con el contexto literario, en primer lugar, debemos tener presente las múltiples interacciones entre oralidad y escritura en la transmisión y circulación de la literatura galesa vernácula. Ahora bien, la separación entre cultura erudita de tradición latina y cristiana no se oponía de forma radical a la cultura popular vernácula, sino que esta dicotomía se ha reinterpretado en términos de diferentes géneros que coexistían e interactuaban, como propone Sims-Williams (2008: 33). De hecho, durante el período comprendido entre los siglos IX y XII probablemente existiera un cuerpo indivisible de conocimiento, y diferentes personas eran expertas en distintas partes del mismo. En galés antiguo, el término para expertos era *cyfarwyddiaid*, especialmente dentro del campo económico-legal. “La especialización de la palabra en el sentido de ‘relatores-de-historias’ (estos no estaban necesariamente distinguidos de los ‘bardos’) refleja el gran *status* de la narrativa tradicional –tanto historia cuanto relatos– como un cuerpo de conocimiento” (Sims-Williams, 2008: 34-35). Por otra parte, la cultura latina no era considerada privilegiada y superior, como atestigua la existencia de una clase de hombres cultos como los *cyfarwyddiaid* (comparables con los *filid* en Irlanda), quienes gozaban de un *status* elevado y prestigio social.

En esta misma línea, es importante revisar la imagen de los celtas como un pueblo esencialmente oral, imagen que se ha configurado durante el siglo XIX con la mirada romántica y positivista. La producción textual atestigua usos de la escritura desarrollados por distintos espacios y con diferentes funciones. En las comunidades cristianas (fundamentalmente monásticas), por ejemplo, se continuaba con la escritura en latín, como en el resto de Europa Occidental, ya

que esta era la lengua legal y oficial. De esta manera, la producción en lengua latina incluye textos teológicos (evangelios, salterios, poesías religiosas, hagiografías); cartularios, en donde se asentaba la cesión de propiedades y territorios (*Liber Landavensis* del s. XII); crónicas y registros históricos (*Annales Cambriae*). Pero lo que nos interesa es la poesía y la prosa en lengua vernácula. La poesía temprana se conserva, en su mayor parte, en cuatro manuscritos: el *Llyfr Aneirin* (*Libro de Aneirin*, c. 1275), *Llyfr Taliesin* (*Libro de Taliesin*, primera mitad del s. XIV), *Llyfr Du Caerfyrddin* (*Libro Negro de Carmarthen*, c. 1250, el primer manuscrito escrito enteramente en lengua galesa), y *Llyfr Coch Hergest* (*Libro Rojo de Hergest*). Es necesario precisar, para evitar confusiones, que estos manuscritos alojan una gran variedad de textos, no todos atribuibles a poetas conocidos. Los temas principales son la alabanza (panegíricos), y la elegía, pero también hay un extenso *corpus* de versos religiosos; además, encontramos ciclos de poesía heroica ligados a eventos históricos más o menos precisos. Esta poesía temprana comprende varios de los núcleos poéticos más fructíferos, que pueden ser clasificados del siguiente modo, de acuerdo con Evans (1964): *Ciclo de Gododdin* o *Canu Aneirin*; poemas históricos de Taliesin o *Canu Taliesin*; *Englynion* de Llywarch Hen y Heledd (poesía heroica del norte); poemas de la saga de Taliesin; poemas del ciclo artúrico como “Pa gur yv y porthaur?” (“¿Qué hombre es el portero?”), o “Ymddiddan rhwng Arthur a Gwenhwyfar” (“Diálogo entre Arthur y Gwenhwyfar”); otros misceláneos como “El coloquio de Llywelyn y Gwnerth”; poemas proféticos, asociados con los nombres y leyendas de Myrddin y Taliesin; poemas naturales; Estrofas sobre las tumbas (*stanzas*).

Los *cynfeird<sup>2</sup>*, “poetas de antaño”, fueron los primeros poetas que compusieron en los siglos VI y VII. De estos solo nos han llegado noticias de Aneirin y Taliesin en la *Historia Britonum*

---

2 *Cyn*: antes, *feird*: poetas.

de Nennius. Entre c. 1100 y 1284 encontramos otro grupo de poetas profesionales: los *Beirdd yr Tywysogion* o *Gogynfeirdd*,<sup>3</sup> los “poetas de la corte de los príncipes”. Se conocen cerca de sesenta de estos poetas, cuyas obras se pueden fechar con bastante precisión; muchas de estas composiciones se conservan en el manuscrito *Llyfr Coch Hergest*. Como indica Evans: “[...] su poesía es frecuentemente oscura en significado. El lenguaje aquí es altamente arcaico, abunda en palabras, formas, y construcciones que reflejan características de un estadio más temprano, y debe haber estado muy alejado del habla corriente de ese tiempo” (1964: xxv). El primer poeta de quien se conservan algunas piezas es Meilyr (1100-1137), quien compuso una elegía para Gruffudd. Este período se cierra con el lamento de Llywelyn ap Gruffudd, el último de los príncipes de Gales, compuesto por Gruffudd ap yr Ynad Coch.

Con la conquista de Gales en 1282 se extinguieron las principales dinastías, lo que obligó a los poetas a buscar patronazgo entre las familias de la aristocracia rural. Estos poetas se conocen como *Beirdd yr Uchelwyr* o *Cywyddwyr*,<sup>4</sup> los “poetas de los nobles (*gentry*)”. La obra de aproximadamente ciento cincuenta de estos poetas ha sobrevivido. Los temas son, generalmente, la alabanza del señor, su hogar, su hospitalidad. La forma métrica característica era el *cywydd* (de ahí su nombre), que se gestó alrededor del 1350. Seguimos nuevamente a Evans: “El lenguaje de estos poetas muestra una divergencia marcada sobre aquel de los más tempranos *gogynfeirdd*, en vocabulario, morfología, y sintaxis” (xxix). Las distintas clases de metros, *awdl*, *englyn* y *cywydd*, están escritos en *cynghanedd* (literalmente, armonía), un sistema intrincado de sonidos que ha caracterizado la poesía galesa desde sus comienzos, y que se lograba a través de la combinación de aliteración y rima. El mayor maestro de los *cywydd*,

---

3 *Gogynfeirdd*: *go*: algo/bastante, *gyn*: antes, *feirdd*: bardos.

4 *Cywyddwyr*: compositores de *cywyddau*.

ciertamente la figura más grande de la historia literaria galesa, fue Dafydd ap Gwilym (1320-1380).

Respecto a la prosa, esta se desarrolló a partir de una larga tradición oral de los *cyfarwyddiaid* mencionados anteriormente. Este grupo de narradores profesionales se especializaban en relatos de prosa tradicionales, entre los que se destacaban los que conservamos bajo el nombre de *Mabinogion*. Justamente, este término parece provenir de *mabinog* o aprendiz literario, cuya formación y entrenamiento –principalmente orales, por lo menos en sus comienzos– suponía el aprendizaje de estas historias. Como propone Sims-Williams (2008), parece que el bardo y el *cyfarwydd* no se diferenciaban más que por el género que cultivaban –el primero verso, el segundo prosa– ya que cumplían el mismo rol dentro de las cortes de los príncipes galeses. Su tarea correspondía a uno de los oficios de la corte, el del *Bardd Teulu* o bardo de la familia. A pesar del avance normando y la adopción de gran cantidad de costumbres y convenciones del pueblo conquistador, la tradición viva de relatos en prosa y el prestigio de los bardos sobrevivieron durante toda la Edad Media, como se desprende de *Math, hijo de Mathonwy*, la cuarta rama de *Mabinogion*. En esta, los hermanos Gwydion y Gilfaethwy se hacen pasar por bardos para ingresar en la corte de Pryderi, quien los recibe amablemente. Durante la velada, Gwydion señala:

[...] “es costumbre entre nosotros que la primera noche luego de que uno se presenta a un gran hombre, el bardo en jefe tenga la palabra. Contaré un cuento gustosamente.” Gwydion era el mejor contador de historias en el mundo. Y esa noche él entretuvo a la corte con relatos agradables y contando historias hasta que fue alabado por cada uno de la corte, y era un placer para Pryderi el conversar con él. (51)<sup>5</sup>

---

5 A menos que se indique lo contrario, cito por la edición de Jones y Jones (2001). Las traducciones son mías.

La importancia de narrar historias también se observa al inicio de *Owein*, cuando Arthur invita a Cei a narrar una historia mientras él duerme hasta la hora de la cena.

Los testimonios en prosa incluyen, además de los relatos de *Mabinogion*: textos derivados de originales extranjeros (en general, latín o francés) como *Ystoria Bown de Hamtwn* (traducción de *La geste de Boun de Hamtone*, c. 1250-75) o *Ciclo de Carlomagno*, c. 1275-1325; leyes, obras históricas, obras religiosas y devocionales, gramáticas y tratados de métrica, obras geográficas, literatura didáctica, tratados médicos, genealogías, y tríadas.

El primer problema que se presenta consiste en la datación de los textos a la luz de la fecha tardía de los manuscritos que los conservan. No sobrevive ningún manuscrito anterior al año 1000 en territorio galés, pero unos diez fueron conservados en el continente y en Inglaterra, principalmente. Los textos que interesaba preservar eran de carácter teológico (como el *Evangelio de Lichfield*) o latino-escolar. La *marginalia* en galés encontrada en el *Cambridge Juvenicus* del s. IX –unos *englynion* o estrofas de tres versos– constituye la prueba de que ya en esa época existía una tradición de poesía secular y religiosa nativa. Como afirma Sims-Williams, “no es de esperar que manuscritos poéticos puramente en vernácula de este período temprano se hubieran conservado en el exterior” (1998: 31). Es decir, la falta de manuscritos no implica necesariamente la inexistencia de textos. Además, el hecho de que Aneirin y Taliesin figuren en la *Historia Brittonum* al lado de Virgilio pone de manifiesto el prestigio de los autores latinos y, simultáneamente, la admiración por la tradición poética vernácula.

En todo este contexto, la tradición artúrica galesa posee rasgos específicos. Una de las características más sobresalientes es la diversidad de géneros poéticos y tipos narrativos que abarca. Las alusiones a Arthur y a sus hazañas se encuentran dispersas por una gran variedad de textos en galés

antiguo y medio:<sup>6</sup> poemas heroicos, poemas de alabanza o elegías, relatos en prosa, relatos onomásticos y topográficos. Es notable, sobre todo, el carácter doble de la figura de Arthur: no solo es el rey cortés que vemos aparecer en Chrétien de Troyes, o el emperador que viene de la tradición inaugurada por Geoffrey de Monmouth, sino que también es el héroe britano, el cazador, el jefe de una banda de guerreros celtas, figura que generó un sinfín de temas narrativos. Este es el Arthur de la temprana poesía galesa, reiteradas veces comparado con el *fír flaitemhan* irlandés, esto es, el rey legítimo. En este aspecto aparece en poemas como “Pa gur yv y porthaur?”, es decir, “¿Qué hombre es el portero?”, fechado cerca de 1100 (conservado en el *Llyfr Du Caerfyrddin*), en donde deambula con sus guerreros –Cai y Bedwyr entre ellos– combatiendo brujas, monstruos y otros seres sobrenaturales. Otro poema conservado en el *Llyfr Taliesin* “Preideu Annwn” (“Los botines / despojos de Annwn”, fechado c. 900), que narra la aventura de Arthur hacia Irlanda en busca del caldero de la inmortalidad.

Este carácter épico también se encuentra en *Culhwch ac Olwen* (c. 950), relato comprendido dentro de los *Mabinogion*, y que está íntimamente relacionado con el poema anterior. En ambos encontramos un mismo tono heroico y figuras asociadas a la corte de Arthur. En este sentido, Culhwch saluda a Arthur como el “soberano príncipe de esta Isla” (89), así como también se resaltan las hazañas del rey en boca del portero: “Yo estaba allí antiguamente cuando tú diste muerte a la banda de guerreros de Gleis hijo de Me-

---

6 El galés –*cymraeg*– pertenece al subgrupo britónico de la rama céltica del indoeuropeo. El proceso de diferenciación del galés de las demás lenguas britónicas (el córnico y el bretón) ocurrió aproximadamente en el siglo VI. Hasta el siglo VIII no hay fuentes directas, solo inscripciones y nombres en textos latinos; este período se conoce como galés primitivo o temprano. El galés antiguo se extiende desde el 800 hasta el 1150 (todas son fechas estimativas); hay pocas fuentes directas del período, pero hay varios textos posteriores adscriptos a la época por el estado de la lengua. El galés medio se desarrolló desde el 1150 hasta el 1500; en él se conserva la mayor parte de los testimonios literarios.

rin, cuando tú diste muerte a Mil el Negro, hijo de Dugum” (88); y es él mismo quien lidera la caza del jabalí salvaje para cumplir con las tareas que demanda el gigante Ysbaddaden como requisito para otorgar a su hija en casamiento. Estas otras facetas de Arthur, ligadas a un pasado heroico del pueblo galés, a una época dorada, que exaltan valores guerreros vinculados con las características nativas, reaparecen una y otra vez en los relatos galeses.

El debate en torno de las relaciones entre los *romans* de Chrétien de Troyes y los relatos galeses sigue dividiendo a los especialistas.<sup>7</sup> Si hiciéramos un breve repaso del tópico, podríamos ver cuatro posiciones, todas más o menos verosímiles, que comportan, en todo caso, una concepción acerca los modos de transmisión del material artúrico al continente. En primer lugar, algunos estudiosos postulan que los redactores galeses conocían los textos de Chrétien y que transpusieron sus obras, es decir, las reescribieron para el público galés. En segundo lugar, y en el otro extremo, están quienes sostienen que los relatos galeses constituyen una fuente de Chrétien, lo que implica restar cierta cuota de originalidad al escritor champañés y, simultáneamente, subrayar la de los redactores galeses. En tercer lugar, se ha postulado que todas estas historias se desarrollaron en un ambiente bilingüe de frontera, durante el período inmediatamente posterior a la conquista normanda, en el sureste de Gales. Por último, la cuarta tesis, una suerte de tercera posición –a caballo entre las dos primeras– representa un consenso al que han llegado muchos investigadores, como es el caso de Frappier o Loomis; propone una fuente común tanto para Chrétien como para los redactores galeses. En general, se piensa como una fuente escrita –alguna traducción al francés de material insular– pero no debemos olvidar la tradición oral que ya apuntamos, sobre todo teniendo

---

7 Para el brevísimo estado de la cuestión que presento a continuación sigo a Bromwich (2008).

en cuenta que Chrétien parece haber tomado la materia de fuentes bretonas, a través de juglares, y no directamente galesas.<sup>8</sup> Esto último se desprende del prólogo de *Erec et Enide*, en donde el champañés lamenta que el cuento

Que devant rois et devant contes  
Depecier et corronpre suelen  
Cil qui de conter vivre vuelent. (vv. 20-22)

[Que delante de reyes y delante de condes  
Despedazar y corromper suelen  
Esos que de contar vivir quieren.]

Lo cierto es que hay que examinar cada relato por separado, ya que estas propuestas logran explicar ciertos problemas de algunos de esos textos, pero no de todos. Por ejemplo, muchos coinciden en que *Peredur* probablemente tuvo a *Perceval* como una de sus fuentes, lo que indicaría un ida y vuelta de la materia artúrica, de la isla al continente, y luego de regreso. En efecto, R. L. Thomson, editor de *Owein*, considera que “Owein, desprovisto de sus vestimentas normandas, es lo más cercano que podemos estar a la versión que llegó como materia cruda a Chrétien o a sus predecesores...” (2008, 167). Sin embargo, la teoría de la fuente común, o la idea de un ida y vuelta de las historias sobre Arturo, tan atractivas y fáciles para muchos, resultan ser poco convincentes cuando son puestas a prueba y, además, no resuelven el problema de la naturaleza de la relación entre los relatos galeses y las obras de Chrétien. Frente a esto, la idea de la adaptación o re-escritura –nuestra primera tesis– viene ganando terreno y cada

---

8 Sobre este punto, Thomson resume la teoría de la fuente común en cinco puntos, que luego extiende: 1) W [relatos galeses] y F [*romans* de Chrétien de Troyes] no se derivan entre sí sino que poseen una fuente común (Y); 2) la fuente común es escrita y está en francés; 3) la estructura de esta fuente común fue mejor preservado por W que por F; 4) W muestra influencia francesa; 5) W es una adaptación de Y al galés, modificada a la luz de la tradición nativa (1986: lix).

vez más elementos parecen apuntar a ello.<sup>9</sup> El *roman courtois* y los relatos galeses comparten un diseño narrativo similar y un conjunto de motivos, que podemos pensar en términos de *topoi* artúricos. Del mismo modo, la trama argumental es muy elocuente sobre el contacto o circulación de la materia a través de un ámbito cultural fuertemente vinculado, como es el norte de Francia y el sur de la isla británica en el siglo XII bajo el poder de los normandos. Henrietta Leyser comenta, a propósito del reconocimiento de este internacionalismo, que “bajo los angevinos, Inglaterra perteneció a un entorno europeo estrechamente integrado” (2001: 187)

Otro aspecto que tendríamos que diferenciar entre el *roman courtois* y los relatos galeses se relaciona con la categoría de “romance artúrico” asignado a estos últimos. En este sentido, las tres narrativas se denominan usualmente *rhamantau* (romances), aunque, como observa Thomson, “el término ha sido objetado por confuso e inexacto, por cuanto implica una semejanza con la forma literaria continental cuando, de hecho, estas son narrativas de un tipo diferente” (2008, 160).<sup>10</sup> Es particularmente revelador que en el colofón Owein es llamado “chwedl”, que significa “relato”; mientras que *Peredur*, por su parte, recibe el título de “ystoria”. Ambos conceptos parecen aludir a la narración anterior, es decir, el relato. Se ha subrayado con insistencia que, si bien estos textos toman ciertos temas del *roman* bajo la influencia normanda, como por ejemplo la íntima alianza entre amor y *militia* o el proceso de formación del héroe, el modo de narrar es indudablemente galés. Es, ciertamente, un rasgo del arte de los *cyfarwyddiaid*.

En párrafos anteriores trataba sobre la técnica poética y narrativa de los bardos o relatores de historias. De aquí se

---

9 De hecho, mi propia investigación de doctorado –en curso– analiza distintos casos de adaptación o traducción medieval de textos franceses al galés medio.

10 Para una discusión más extensa, véase C. Lloyd-Morgan (2004).

desprende que su destreza compositiva era ciertamente compleja, y que el aprendizaje de los profesionales de la palabra comprendía un conjunto de motivos sumados a una forma. El testimonio más cabal de su pericia en prosa consiste en once relatos conocidos como *Mabinogion*. Trataré sobre ellos a continuación.

## **Mabinogion**

*Mabinogion* constituye una colección de relatos independientes y de gran diversidad. Se lo denomina de este modo convencionalmente. Por un lado, las Cuatro Ramas –que reciben, en rigor, el nombre de *Mabinogi*–, corresponden al ciclo mitológico galés, de dioses evhemerizados o transformados en héroes históricos, pero en donde es posible reconocer una fuerte tradición mítica céltica. La lista genealógica de los presentes en la corte de Arthur en *Culhwch* da cuenta de todo ese material perdido. Y por otro lado, los relatos nativos independientes: *Llud a Llevelys* (*Llud y Llevelys*), *Breuddwyd Rhonabwy* (*El Sueño de Rhonabwy*), *Breuddwyd Macsen Wledig* (*El Sueño de Macsen Wledig*), y *Culhwch ac Olwen* (*Culhwch y Olwen*). Y por último, los relatos artúricos, de fuerte impronta normanda: *Gereint*, *Owein* y *Peredur*.

El soporte material de estos relatos es problemático. Se conservan en dos manuscritos: *Llyfr Gwyn Rhydderch* (*Libro Blanco de Rhydderch*, c. 1325)<sup>11</sup> y *Llyfr Coch Hergest* (*Libro Rojo de Hergest*, c. 1400)<sup>12</sup>, que constituyen códices misceláneos puesto que agrupan una gran variedad de materiales diversos: desde poesías, tríadas, traducciones de textos foráneos, relatos en prosa nativos, hasta composiciones religiosas. La

---

11 NLW Peniarth MS 4, 5. Originalmente, estaba compuesto de un solo volumen, pero ya para el siglo XVII había sido separado en dos.

12 Jesus College, Oxford Ms 111. Contiene *Breuddwyd Rhonabwy*, que falta en el anterior.

heterogeneidad de los materiales textuales presentes en ambos manuscritos y su ordenamiento suscitan algunos interrogantes en relación con los criterios de composición y agrupamiento de los textos. Es decir, ¿qué razones motivaron la combinación de contenidos de tan variada procedencia en un mismo volumen? En principio, podríamos pensar que existe un programa cultural que busca preservar la tradición literaria o, más ampliamente, la tradición vernácula, frente al avance de la lengua conquistadora, el inglés. En este sentido, la comisión del *Llyfr Gwyn Rhydderch*, de la que tenemos testimonio (debe su nombre a Rhydderch ab Ieuan Llwyd, c. 1324-1398, su primer dueño y, seguramente también quien encargó su escritura, y quien era además patrón de Dafydd ap Gwilym, uno de los poetas más importantes de la literatura galesa), es muy significativa: parece haber una voluntad política de copia y conservación de lo nativo, en un medio que activamente protege y encarga la labor artística. Por otra parte, se considera que ambos manuscritos derivan de modo independiente, ya sea directa o indirectamente, de un arquetipo común perdido (Bromwich, 2008). En cuanto al orden de los textos, parece que, si bien la disposición en cada manuscrito es distinta, se perciben tres grupos, de los que nos interesan dos, a saber: el que une *Owein* con *Peredur*, y el que relaciona *Gereint* con *Culhwch*. No obstante, entre ellos se ubican textos de otra índole, y el gesto de hacer de ellos una colección pertenece al siglo XIX, más específicamente, a Lady Charlotte Guest. Los traductores modernos ordenan el material siguiendo el criterio temático de los primeros editores, Rhys y Evans (1887), criterio al que ya hemos hecho referencia (ciclo mitológico, relatos nativos, relatos artúricos). Una de las últimas traducciones al inglés, la de Sioned Davies (2007), reproduce el orden del *Llyfr Gwyn* insertando al final la historia que falta en este, *El sueño de Rhonabwy*, intentando reproducir el efecto que pudo haber tenido.

Si bien estos relatos están preservados en manuscritos tardíos, la fecha de redacción propuesta es bastante anterior. En general, existe un consenso en fechar el texto más temprano, *Culhwch ac Olwen*, alrededor del año 950, en base a evidencia interna como ortografía, vocabulario, sintaxis; y evidencia externa, vinculada con las características del código social que se despliega. Por su parte, las Cuatro Ramas se encuentran datadas en c. 1050, mientras que se propone que el resto de los relatos artúricos fueron compuestos en el s. XII.

## **Owein**

*Owein* toma su nombre del héroe epónimo, cuyas hazañas –y desaciertos– se relatan en esta historia. Presenta similitudes sorprendentes con *Yvain ou Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes. Sabemos que este escribió su texto entre 1178 y 1181, pero no se puede precisar con tanta exactitud la fecha de composición del relato galés. Para Thomson, “este *romance* ya tenía una forma escrita en galés con bastante certeza para la mitad, y quizás para el principio del siglo XII” (1986: xxi).

En el colofón del texto que figura en el *Llyfr Coch Hergest*, se dice: “A'r chwedyl hwn a elwir Chwedyl Iarlles y Ffyn-nawn”, esto es, “Y este cuento [o historia o relato] es llamado el cuento de la condesa de la fuente [o pozo]”.<sup>13</sup> No obstante, esta figura femenina no juega un rol muy activo en el relato – mucho menos que en la versión de Chrétien de Troyes– y, además, permanece innominada. Owein es un personaje

---

13 A propósito de “ffynon”, Sioned Davies anota: “Ffynon es la palabra galesa común para “pozo”. Sin embargo, en este contexto particular, la mayoría de los traductores ha elegido la arcaica o poética “fuente”. “Pozo”, sin embargo, es un mejor reflejo del uso moderno, “fuente” arrastrando connotaciones victorianas de estructuras artificiales erigidas en lugares públicos. Los pozos, por otro lado, eran asociados con el ritual celtaico, y muchos tienen un significado religioso hasta el día de hoy” (2007: 255).

histórico de la época heroica: hijo de Urien señor de Rheged (territorio alrededor de Carlisle, en el norte), vivió en el s. VI. El *Canu Taliesin* –Canto de Taliesin, el conjunto de poemas históricos atribuidos al poeta Taliesin (s. VI)– contiene una serie de poemas dedicados a él. Uno de los más bellos, “Un lamento para Owein”, es, justamente, una elegía a este héroe, en donde se encomia su valor en la batalla y su liberalidad. Se observa aquí un proceso que ya había comenzado en las fuentes vernáculas galesas de llevar a figuras legendarias independientes a la órbita de Arthur (proceso que se exagera en Chrétien de Troyes), y que podemos denominar concentración épico-romanesca, puesto que muchas figuras asociadas con la poesía épica fueron llevadas al ámbito de los valores asociados con el *roman*. Owein también aparece en *Breuddwyd Rhonabwy*,<sup>14</sup> relato bastante curioso, que nos permite dar sentido al último de los elementos mencionados al final del relato, a saber: el Vuelo de Cuervos. En este cuento, mientras Owein y Arthur –personajes que aparecen como iguales en poder y estatus, a pesar de que Arthur es llamado emperador– juegan al *gwyddbwyll*, los cuervos del primero son asediados por los hombres de Arthur; esta situación luego se invierte, y son los cuervos los que lastiman a

---

14 Fechado a principios del s. XIII. Como su nombre lo indica, el relato se centra en el sueño de Rhonabwy, un hombre al servicio del rey de Powis que es parte del equipo de búsqueda del hermano del rey. Junto con dos compañeros solicita alojamiento en una casa que resulta ser muy poco confortable y está bastante sucia y derruida. Como le dan mantas estropeadas y sábanas llenas de agujeros y moscas, decide descansar sobre la piel amarilla de un buey. Se queda dormido durante tres días y tres noches, y sueña que viaja y se encuentra con un caballero, quien lo lleva al lugar en donde Arthur está reuniendo sus tropas para combatir a los anglosajones (la batalla de Baddon). Pero Arthur se sienta en una silla dorada colocada sobre una manta mágica, y juega al *gwyddbwyll*, una suerte de ajedrez, con Owein. Mientras se entretienen, tres sirvientes los interrumpen para decir a Owein que los escuderos de Arthur están matando a sus cuervos. Arthur hace oídos sordos y sigue jugando. Owein manda enarbolar el estandarte de su casa, y la situación se revierte a favor de sus cuervos, que empiezan a picotear y herir a los hombres de Arthur. Acto seguido, los caballeros del emperador interrumpen la partida para pedir a Arthur que convenga a Owein para que sus cuervos dejen de matar a sus hombres. Finalmente, deponen el estandarte y terminan en paz. El relato se cierra con el pedido de tregua de Osla Gran-Cuchillo, la asamblea de guerreros de Arthur –un consejo–, la confirmación de la tregua y unos bardos que alaban a Arthur.

los escuderos del emperador. Owein se encuentra conectado con estas aves a través del estandarte de su casa: cuando lo enarbola, los cuervos recuperan sus energías.

La tradición textual comprende, además de los dos manuscritos mencionados a propósito de *Mabinogion* (i. e. *Llyfr Gwin Rhydderch* y *Llyfr Coch Hergest*), ocho copias y versiones posteriores, incluso adaptaciones libres, que demuestran el grado y duración de la popularidad del relato. Se conserva completo solo en el ms. *Hergest*; al ms. *Rhydderch* le falta el inicio, parte del cuerpo del relato y el final. El otro manuscrito medieval en el que se recogen las primeras 148 líneas del texto es el *Jesus College Oxford* ms. XX de principios del s. XIV.

A continuación propongo examinar algunos aspectos del texto desde una perspectiva estructural-narratológica (Bal, 1998) que nos permita introducirnos en lo que se exalta como lo propiamente galés: la narrativa o el arte de contar.<sup>15</sup> De esta manera, podríamos desglosar el relato, con fines teóricos, en tres categorías: la historia como forma de organizar una fábula, que implica una serie de secuencias núcleo y secuencias catálisis, así como también un sistema de motivaciones más o menos integrado que construye el mundo ficcional definido en base a las relaciones causales. A nivel del texto, encontramos procedimientos y técnicas de organización de la materia. Por otro lado, plantearé también contrapuntos con *Yvain* cuando arrojen luz sobre la naturaleza de las correspondencias entre ambos y sobre la materia o trasfondo mítico-folklórico que subyace.

---

15 La narratología nos ofrece una serie de categorías de análisis particularmente útiles para pensar el caudal narrativo tradicional galés que recogieron tanto Chrétien de Troyes como los redactores galeses, adaptándolo o resignificándolo en base a su propio contexto y cotexto de escritura y circulación. Recordemos que la fábula se entiende como “serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan”, mientras que la historia es la “fábula presentada de una cierta manera”, y el texto es el “todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos” (Bal, 1987: 13).

## La fábula

La fábula concierne a la serie de episodios “originales” de la materia de la que se nutren tanto los redactores galeses como Chrétien de Troyes. En términos más precisos, las secuencias que parecen pertenecer a la materia originaria son las siguientes: relato de la aventura que fracasa; partida del héroe caballero; viaje por el bosque; llegada al castillo; viaje hacia la fuente, encuentro con el pastor salvaje; desencadenamiento de la tempestad; combate con el señor de la fuente; persecución y encierro; encuentro con Lunet, entrega del anillo de invisibilidad; persuasión de la dama de la fuente para que se case con él; casamiento y estadía en sus dominios; partida hacia torneos y justas, vencimiento del plazo establecido; rechazo de la dama; huida al bosque, conversión en hombre salvaje; recuperación por ungüento; encuentro con León; aventura del gigante; aventura de Lunet; reencuentro con la dama; aventura del Negro Opressor. La serie previa de acontecimientos responde a un ordenamiento cronológico-conceptual de los hechos basada en *Owein*, si acordamos con Thomson en que este conserva de modo más cercano el material primitivo. Pero no hay nada concluyente. Otras versiones del relato, como la alemana *Iwein* de Hartmann von Aue (1204), la sueca de 1303, la islandesa de la primera mitad del siglo XIII, y la inglesa *Ywain and Gawain* (primera mitad del siglo XIV), dependen más o menos directamente del texto del poeta champañés, por lo que no permiten echar luz sobre este problema. Es ciertamente un relato orientado, que va de una situación inicial de carencia a una situación eufórica, es decir, un mejoramiento que puede ser la eliminación de una injusticia o mal, falta, ausencia, etc. y que corresponde a lo que se denomina “happy end”; y está focalizado en el héroe y su destino, ayudado por los auxiliares mágicos.

Así como el poema de Chrétien es susceptible de ser leído como una defensa de la costumbre o derecho consuetudinario,

encarnado principalmente en la figura del protector de la fuente, *Owein* puede pensarse en relación con el mito pan-céltico de soberanía. Este tiene una larguísima tradición y está mucho mejor atestiguado en fuentes irlandesas. El rey debe desposarse con una encarnación del territorio para tener plena soberanía sobre este y para garantizar fertilidad y abundancia—en el doble plano de la tierra y la genealogía que, no está de más decirlo, se implican mutuamente.<sup>16</sup> Quizás esto se ve mejor en *Peredur*, en donde el vínculo entre el rey mutilado y su tierra devastada es muy claro, y en donde el héroe está llamado a restituir un linaje y, por consiguiente, la productividad de las llanuras.

## La historia

El diseño macrotextual nos presenta un relato de estructura bipartita, con una aventura no solo desdoblada sino emprendida tres veces sucesivas por tres hombres distintos. No obstante, la narración no cae en la repetición de lo igual, sino que abrevia lo que ya se conoce. ¿Para qué repetir todas las veces la escena de la tempestad en la fuente, si es idéntica? Por otro lado, la aventura del rescate de Lunet se organiza en una estructura quiásmica o de cajas chinas, puesto que se deja en suspenso su liberación para intercalar la aventura del gigante de las montañas.

El relato se abre en la corte de Arthur en Caer Llion en Usk, una de sus cortes principales, en Gales. Lo rodean algunos de los caballeros del plantel de su corte: Owein hijo de Urien —el héroe epónimo del relato—, Cynon hijo de Clydno, el senescal Cei hijo de Cynyr, y el portero. Glewlwyd aparece en otro de los relatos artúricos, en *Gereint*, y en “Pa gur yv y

---

16 En Irlanda encontramos testimonio de una ceremonia ritual de consagración del rey legítimo: *banais ríghí*, “el casamiento-banquete del reino”; en otras palabras, el rey se unía ritualmente a la soberanía del territorio sobre el que gobierna, representada en la figura de la mujer.

porthaur?” (“¿Qué hombre es el portero?”), desempeñando siempre la función de recibir a los huéspedes de Arthur. Este es presentado como “emperador” (*amherawdyr*) desde el inicio (1<sup>17</sup>), lo que nos reenvía a Geoffrey y su descripción de la corte del emperador britano. Sin embargo, y como subraya Thomson, “la descripción, de hecho, acuerda mejor con las realidades de la vida galesa en el siglo XII” (1986: 161), en especial la vida en la corte. De hecho, tanto Glewlwyd como Cei asumen oficios característicos de la corte galesa, como figura en las leyes. El primero es el portero y, de acuerdo con *Gereint*, cumple ese papel en las tres festividades importantes; Cei, por su parte, desempeña el rol de senescal, es decir, el encargado de la disposición de las comidas. La puesta en escena es modesta, doméstica y realista, no fastuosa como se describe, por ejemplo, durante las fiestas por la celebración de la boda de Arthur en *Historia de los reyes de Britania* (ed. de Cuenca, 1984: 235-236). También funciona como punto de comparación en relación con otras cortes; es el caso del castillo de la condesa de la fuente: “Digno de Arthur era la excelencia de la cama que la doncella hizo para él [Owein], de escarlata y gris, y brocado y cendal y brial” (148). Este último término es interesante, ya que viene del francés antiguo “bliaut” o “bliaud”, “bliant” en el manuscrito galés.<sup>18</sup>

Uno de los rasgos que se han identificado como producto de la influencia normanda es el de la flexibilidad del cronotopo (como coordenadas témporal-espaciales del relato). Mientras que en las historias nativas o en las Cuatro Ramas se dan direcciones y lugares muy precisos, en *Owein* predomina un espacio difuso y una temporalidad laxa. La disposición de los hechos es estática e intemporal, o mejor, a-temporal. Cada vez que alguien llega al castillo, sus habitantes se encuentran en

17 Cito la edición de Thomson (1986).

18 Atestiguado hacia el año 1100, refiere una “suerte de túnica larga de lana o seda llevada durante la Edad Media por las mujeres y los hombres” (Lexicógrafo del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <[www.cnrtl.fr/lexicographie/bliaud](http://www.cnrtl.fr/lexicographie/bliaud)>).

la misma posición y se produce la misma escena, idéntica en sus detalles: los jóvenes lanzando el cuchillo, el señor del castillo de pie al lado de ellos, las veinticuatro damas bordando. No hay dinamismo en las imágenes ni en las acciones de los personajes. Las coordenadas temporales son también imprecisas: “un día” en la corte de Arthur, correspondencia fuerte con el relato maravilloso tradicional: el “había una vez”. En cuanto al espacio, la aventura se sitúa en los confines del mundo, las tierras salvajes, desérticas y desoladas, el más allá de la civilización que gira en torno al castillo. Tanto Cynon como Owein traspasan “el valle más hermoso” y cruzan “un río de aguas rápidas”, verdadera frontera con el otro mundo. Luego se adentran en una llanura, donde encuentran el castillo. Hay una única manera de connotar la meta del viaje aventurero: Cynon marcha “hacia los confines del mundo y las tierras salvajes” (162); luego se dice que Owein “marchó hacia los confines del mundo y a las montañas desoladas” (168); en su locura se dirige hacia el mismo lugar, pero las montañas están ahora “desiertas”.

El espacio de la aventura está compuesto por una serie de *topoi* reconocibles: observemos el camino que conduce hacia la fuente. Hay que tomar un sendero hasta la cima desde la cual se contempla el *valle*. En el centro hay un gran *árbol* con las ramas y las hojas más verdes. Debajo del árbol hay una *fuelle*, y al lado una losa de mármol, y allí un cuenco de plata sujetado por una cadena de plata. Funciona como una descripción-modelo que se ubica en la narración de acuerdo con las necesidades de la misma. En la descripción de la vestimenta ocurre un fenómeno similar: todos parecen vestir túnicas de brocado amarillo y zapatos de cordobán moteados. El espacio-otro que se configura alrededor de la fuente remite al otro mundo invadido por humanos, un tema favorito en los relatos, que está relacionado con Cú Chulainn, Fionn y Arthur entre otros. La imagen de este espacio es ambivalente: bueno o malo, tierra de paz y armonía, y de ma-

tanzas y combates. Puede ser aun un país de riquezas y maravillas pero inevitablemente su estatuto relativo a la humanidad ha sido transformado: sus gobernantes y sus huéspedes de bienvenida son ahora formidables e incluso monstruosos enemigos, capaces de probar el temple del héroe más grande (Mac Cana, 1996).

Respecto al sistema de motivaciones que construye el mundo ficcional definido a través de las relaciones causales, las diferencias entre *Owein* e *Yvain* son considerables. En el primero se trabaja fundamentalmente con motivaciones de la recepción y de la acción, externas y basadas en la lógica de acontecimientos que determina la fábula, en este caso, una lógica cercana al cuento folklórico. De este modo, las relaciones son más bien lábiles, los episodios parecen yuxtaponerse entre sí. Es el caso de, por ejemplo, la ayuda que Lunet brinda a Owein. En el caso de Chrétien, está determinada por una historia anterior en la que Yvain ayudó a la doncella; en Owein, esta referencia se encuentra ausente.

Algunos personajes evidencian de forma clara la mayor deuda del relato galés con respecto a su tradición nativa. La figura del “gran hombre negro” (142) o pastor salvaje marca un contraste profundo con el villano o rústico del poema de Chrétien. Sus rasgos monstruosos están mucho más acentuados que en *Yvain*: es gigante (“tan alto como dos hombres”), terrorífico, tiene un solo pie y un solo ojo en el medio de la frente, y un bastón de hierro que requiere dos hombres comunes para levantarlo. De acuerdo con el señor del castillo, no tiene “una fea disposición, aunque es un hombre feo, y es el guardián de ese bosque”. Pastorea animales verdaderamente salvajes sobre quienes tiene todo el poder: serpientes, víboras y leones. Se lo interpreta como el guardián de las maravillas del otro-mundo, un guía hacia la aventura. En este sentido, Mac Cana (1996) lo ha identificado con Cercunnos, el dios celta astado; así se lo representa en la iconografía (ver, por ejemplo, el Caldero de Gundestrup): rodeado de

numerosos animales, encarna la fertilidad, abundancia, riqueza y prosperidad.

Los discursos de los personajes son introducidos por el narrador a través del estilo directo, encabezado generalmente por un verbo de decir. Pero, ciertamente, el punto de vista de los personajes –como del narrador– no deja de ser exterior; los personajes no tienen el trasfondo psicológico que les da Chrétien de Troyes, sino que son, fundamentalmente, héroes de acción. Tienden a representar actores del nivel de la fábula, esto es, posiciones estructurales. Sus objetivos son simples, se los caracteriza por sus acciones, son exteriores.

El león es otro “personaje” que podemos pensar como auxiliar mágico del héroe, junto con Lunet. Es curioso que, cuando esta viste a Owein para que se presente a la condesa, le da un broche con la “imagen de un león dorado” para sostener el manto. El león que encuentra apresado por una serpiente es blanco, y su comportamiento es el de un caballero. Se dice: “Y ningún vigía vigiló a su señor tan bien como el león vigiló a Owein la noche anterior” (159). Por otra parte, funciona como compañero de caza, lo que subraya la importancia de esta actividad como medio de subsistencia, pero también su *status* en el medio aristocrático. El león es un animal presente en la cultura literaria y plástica galesa. Por ejemplo, aparece también en *Peredur*, en la aventura del Valle, como custodio del camino, portero del castillo. Y también en uno de los relatos del ciclo irlandés de Cu Chulainn, “El rapto de Emer”, en cuya segunda parte, sobre la educación guerrera del héroe, este se cruza con una gran bestia semejante a un león, quien lo guía hacia una isla en los confines del mundo.

## El texto

El estilo es fundamentalmente paratáctico, como en la épica. Se asemeja a esta también por el registro más simple, en la medida en que los “indicios de oralidad” (Zumthor, 1989) son muy fuertes en el texto: el abundante uso de conjunciones coordinantes, fórmulas que se repiten sistemáticamente. Ahora bien, estos rasgos de oralidad evidencian positivamente la transmisión oral de los relatos, pero no podemos afirmar su composición oral. Sioned Davies (1998: 134) es muy clara al respecto: “Estos once relatos [*Mabinogion*] no son versiones escritas de historias orales, sino el resultado de una composición a través de la escritura [*composition-in-writing*]. Sin embargo, es seguro que los autores estaban haciendo uso de material oral en varios niveles”. De este modo, las características estilísticas y estructurales de este relato se relacionan íntimamente con la demanda de *performance*, la recepción en vivo del texto. Es el caso de la extensión y las pausas o apartados; las repeticiones (de sucesos, frases o palabras); o la cohesión conjuntiva a la que hacía referencia al comienzo del párrafo.

Confrontemos, por ejemplo, el comienzo de dos secuencias narrativas correspondientes a dos personajes distintos. Este paralelismo es muy notorio en la versión original, en donde las frases comienzan secuencias narrativas, marcadas con iniciales capitales escritas en tinta roja:

Ac ual yd oed Walchmei diwarnawt yn gorymdeith y gyt a'r  
amherawdyr Arthur... (455-456)

Ac val yd oed Owein diwarnawt yn bwyta ar y bwrt yn llys yr  
amherawdyr Arthur yg Kaer Llion ar Wysc... (564-565)

[Y mientras Gwalchmei estaba un día caminando con el emperador Arthur...

Y mientras Owein estaba un día comiendo en la mesa en la corte del emperador Arthur en Caer Llion en Usk...]

Esta repetición cumple una función narrativa importante

en la *performance* del texto frente a su auditorio. De hecho, la serie de procedimientos de repetición unen las escenas entre sí, otorgando cohesión al relato (Davies, 1998).

En el plano textual, *Owein* se destaca por un procedimiento que podemos llamar *hipérbole acumulativa*, y que opera, en un nivel más profundo, planteando la relación problemática entre el relato (o la palabra en general) y la experiencia (o la percepción y acción). Hay una suerte de dificultad para contar la experiencia propia, ya que la narración oral nunca se ajusta a la magnificencia de la realidad. En la aventura de *Owein*, todo es o más fuerte o más bello o más grande de lo que le había dicho Cynon: “Más grande por lejos eran estas de lo que Cynon había dicho”. Pero lo mismo había sentido Cynon con respecto al relato del señor del castillo (y también del caballero negro): “Los animales salvajes que vi allí eran tres veces más extraordinarios para mí que lo que el hombre había dicho” (142). Y lo mismo siente Arthur: “Más extraordinario por lejos para Arthur era el tamaño del hombre negro que lo que le habían dicho”. Es parte del estilo narrativo que la realidad siempre excede las expectativas despertadas por haberlo oído o saberlo de antemano.

Otro de los procedimientos característicos es, como ya apunté, la repetición, en especial, las tríadas o series de tres. Dejando de lado la significación del tres dentro del pensamiento cristiano, lo cierto es que “en Irlanda y Gales la tríada era la forma favorita para resumir y conservar las enseñanzas tradicionales, y una colección considerable de aforismos triádicos existe en la literatura de ambos países” (Mac Cana, 1996: 42). Funciona como un procedimiento mnemotécnico para preservar todo aquello que merece ser preservado en la sociedad.<sup>19</sup> La colección más extensa de tríadas se conserva

---

19 Ahora bien, la tríada pertenece a un fondo común de índole indoeuropeo y fue elaborada particularmente por los celtas. De hecho, en Gales se utilizó abundantemente para catalogar caracteres y episodios en las narrativas nativas. No solo vemos aparecer grupos de tres personajes sino que los hechos suceden de a tres o los motivos se triplican. Por citar un ejemplo, tres son las principales cortes de Arthur: Caerleon-

en el *Llyfr Coch Hergest*. Proveen un importante caudal de material narrativo, incluso algunas se pueden pensar como índice de historias en un contexto de tradición oral. Por otra parte, ofrecen un marco estructural narrativo en donde se pueden insertar con facilidad motivos, personajes, sucesos. No es casual, entonces, que algunos hechos o situaciones se presenten de a tres: las aventuras (de Cynon, Owein y Arthur); los lamentos y gritos de la condesa de la fuente por la muerte de su esposo; tres son los años que pasa Owein con la condesa; los días que combaten Owein y Gwalchmei; los meses en que se consume el banquete preparado durante tres años para Arthur; los meses de licencia que otorga la condesa a Owein y tres los años que este se ausenta; los meses que tarda en reponerse de su locura; los rugidos del león en el bosque; y tres son los lamentos de Lunet en prisión.

## El final

La alteración de la última secuencia del relato es muy significativa. La reconciliación con la condesa es totalmente abrupta:

Ac yna yd aeth Owein a Lunet gyt ac ef y gyfoeth Iarllles y Ffynnawn. A phan doeth odynd y duc y iarllles gantaw y lys Arthur; a hi a uu wreic [idaw] tra uu vyw hi. (778-781)

[Y entonces Owein, y Lunet con él, fueron a los dominios de la Dama de la Fuente. Y cuando partió de allí llevó a la dama con él a la corte de Arthur, y ella fue su esposa tanto como vivió.]

La aventura final del “Du traws” o Negro Opressor –que corresponde al episodio de Pesme Aventure en *Yvain*–, tiene lu-

---

on-Usk en Gales, Celliwig en Cornwall, y Penrhyn Rhonydd en el Norte.

gar *después* de la reconciliación del héroe con la dama, esto es, *después* del cierre argumental de la historia. La introducción de esta última aventura, ajena al proceso de recuperación de la condesa, parece salir de una lógica basada puramente en la aventura por la aventura misma o en la necesidad de insertar el episodio. El rol del león es ambiguo. Se dice que “no abandonó a Owein hasta que este venció al Negro Opressor” (161) pero nunca aparece en el combate y tampoco se realiza otra referencia a él. Esto enfatiza el carácter de auxiliar mágico del animal, en oposición a las connotaciones que adquiere en *Yvain*. Si en este poema lo podemos pensar como desdoblamiento del héroe que busca redimirse, materialización de su falta, etc., en *Owein* es muy difícil darle sentido de este modo, pues ¿cómo explicar que, una vez “redimido”, el león permanezca? En palabras de Thomson (2008: 166): “La diferencia en posición, y algunas diferencias en detalle, parece ser un argumento (entre otros) en contra de la dependencia del relato galés sobre el conocimiento del texto de Chrétien, pues es difícil de ver por qué, cuando ya estaba incorporado dentro de otro episodio, cualquier adaptador a otro lenguaje deseara extraerlo y moverlo a una posición tan dudosa como la que ahora ocupa”. Otro argumento a favor de ello es la cronología: en *Yvain* la presión del tiempo es importante para la tensión dramática, mientras que en *Owein* es lento, sin prisa, como el resto de las narraciones nativas. Asimismo, el comentario social sobre la explotación de las doncellas está ausente en este último. Parece difícil de aceptar, entonces, que *Owein* sea una copia de Chrétien: ningún redactor colocaría este episodio en un lugar tan dudoso, en donde pierde valor y coherencia.

Por otra parte, este pasaje introduce elementos que nos retrotraen al sustrato tradicional galés: la mención al Vuelo de Cuervos y a las Trescientas Espadas de Kenferchyn. El primero ya fue analizado. Finalmente, las “trychant cledyf Kenuerchyn” [Trescientas Espadas de Cenferchyn] aluden a Kynfarch, abuelo de Owein. El colectivo Kenuerchyn refiere

a los descendientes de esta dinastía britónica post-romana del norte de la isla. Por lo tanto, refieren al Owein-héroe-del-viejo-norte. Asimismo, el cargo que obtiene Owein, *pennteulu*, significa *pen teulu*, es decir, cabeza de la familia, entendida esta como la banda de guerreros personales del señor.<sup>20</sup> Era uno de los oficios más honorables de la corte de los reyes galeses durante la Edad Media. Las leyes de la corte establecían que este cargo debía ser ocupado por el hijo o sobrino del rey, u otro hombre de estatus similar. Como parte de sus beneficios podía hacer uso de los caballos, los halcones o las armas del rey, y además quedaba a cargo de la corte cuando este se ausentaba (Carr, 2002: 77).

El análisis previo ha permitido observar ciertos rasgos propios que adquiere la materia artúrica en territorio galés. El espacio y tiempo de la aventura, los personajes, los enemigos, el modo de narrar, el estilo, demuestran la transformación que sufrió la materia de Bretaña en contacto con la tradición nativa. Todos estos aspectos están adaptados al medio de circulación, a su público receptor, que no era, ciertamente, la corte feudal de la región de Champagne. Asimismo, se insertan en una serie de prácticas de escritura y narración muy diferentes al caso francés: la pervivencia de un grupo de expertos o profesionales de la palabra –como los denominé anteriormente– que preservaban un saber tradicional ligado a un conjunto de motivos y formas narrativas; la técnica prosística derivada del punto precedente, evidenciada en las fórmulas y las estructuras que se repiten, que otorgan al texto un carácter cohesivo peculiar; la función de la poesía y la prosa en el marco de la corte; una cultura híbrida, en donde la lengua y cultura galesas compiten contra la normanda en condición de inferioridad; la datación tardía de

---

20 “El *teulu* fue descrito por J. E. Lloyd como ‘un cuerpo de caballería alimentado, vestido y montado por el rey, y en asistencia constante hacia él’” (Carr, 2002: 64). En este sentido aparece también en *Owein*, cuando Lunet intenta convencer a la condesa de que es necesario buscar a alguien “o *teulu* Arthur”, “de la familia de Arthur” (415, edición de Thomson) para defender la fuente.

los manuscritos que conservan los testimonios. La comparación acentúa estas características distintivas, pero, en última instancia, es infructuoso continuar preguntándose qué relato deriva del otro. Lo que me parece importante es la noción de un espacio de intercambio profundo entre comunidades diferentes, un “*milieu* compartido” (Leyser, 2001: 186) entre galeses, franceses –que equivale a normandos en este contexto– y bretones –habitantes de la Pequeña Bretaña, en el continente–.

De esta manera, se subraya el cambio de sentido que se opera en motivos, figuras, sucesos, en relación con la función social primordial del relato. En esta línea, *Owein* dista de agotarse. Los intertextos que nos ofrece explicitan, de forma más o menos directa, ciertos usos que se consideraban valiosos. Pero es preciso continuar indagando acerca de las particularidades del espacio de circulación y sus funciones políticas.

## Bibliografía

- Bal, M. 1998 (1987). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.
- Bromwich, R. 2008 (1991). “First transmission to England and France”, en R. Bromwich, A. O. H. Jarman y B. F. Roberts (eds.) *The Arthur of the Welsh. The Arthurian Legend in Medieval Welsh Literature*. Cardiff, University of Wales Press, pp. 273-298.
- Carr, A. D. 2002. “*Teulu* and *Penteulu*”, en T. M. Charles-Edwards, M. Owen y P. Russel (eds.) *The Welsh King and his Court*. Cardiff, University of Wales Press.
- Davies, S. 1998. “Written Text as Performance: The Implications for Middle Welsh prose narratives”, en H. Pryce

- (ed.) *Literacy in Medieval Celtic Societies*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 133-148.
- Davies, S. (trad.) 2007. *The Mabinogion*. Oxford, Oxford University Press.
- De Monmouth, G. 1984. *Historia de los reyes de Britania*. Ed. de L. A. de Cuenca. Madrid, Editora Nacional.
- De Troyes, C. 1994. *Le Chevalier au Lion*. Ed. de D. Hult. Paris, Le Livre de Poche.
- Evans, D. S. 1964. *A grammar of Middle Welsh*. Dublin, The Dublin Institute for Advanced Studies.
- Frappier, J. 1978. “La matière de Bretagne: ses origines et son développement”, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Vol. IV/1: «Le roman jusqu’à la fin du XIIIème siècle». Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, pp. 183-211.
- Jones, G. y Jones, T. (trads.) 2001 (1949). *The Mabinogion*. Londres, Everyman’s Library.
- Leyser, H. 2001. “Cultural affinities”, en B. Harvey (ed.) *The Twelfth and Thirteenth Centuries*. Oxford, Oxford University Press.
- Lloyd-Morgan, C. 2004. Medieval Welsh Tales or Romances? Problems of Genre and Terminology. *Cambrian Medieval Celtic Studies* 47, pp. 41-58
- Mac Cana, P. 1996 (1968). *Celtic Mythology*. Nueva York, Barnes & Noble Books.
- Sims-Williams, P. 1998. “The Uses of Writing in Early Medieval Wales”, en H. Pryce (ed.) *Literacy in Medieval Celtic Societies*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 15-38.
- . 2008 (1991). “The Early Welsh Arthurian Poems”, en

- R. Bromwich, A. O. H. Jarman y B. F. Roberts (eds.) *The Arthur of the Welsh. The Arthurian Legend in Medieval Welsh Literature*. Cardiff, University of Wales Press, pp. 33-71.
- Thomson, R. L. (ed.) 1986 (1968). *Owein or Chwedyl Iarllles y Ffynnawn*. Dublin, The Dublin Institute for Advanced Studies.
- . 2008 (1991). “Owain: Chwedl iarllles y ffynnon”, en R. Bromwich, A. O. H. Jarman y B. F. Roberts (eds.) *The Arthur of the Welsh. The Arthurian Legend in Medieval Welsh Literature*. Cardiff, University of Wales Press, pp. 159-169.
- Zumthor, P. 1989. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid, Cátedra.

# Lecciones de semiótica en *Tristán* de Gottfried von Strassburg

*Gustavo Fernández Riva*

## Introducción

Si nos preguntamos cuál es el sentido predominante en el *Tristán* de Gottfried von Strassburg la respuesta debería ser la vista. Se hace evidente, por ejemplo, cuando las trampas resultan infructuosas para apaciguar la duda que carcome el espíritu melancólico del rey y este decide condenar a su esposa y su sobrino al exilio porque observa las miradas y los gestos que se cruzan. Dice el narrador que “[Marc] siempre los estaba observando. Frecuentemente veía la verdad con disimulo en sus ojos y en ninguna otra cosa, aparte de la expresión de su rostro” (vv. 16503-16506; p. 421).<sup>1</sup> El ojo, explica el narrador, es el amigo del corazón (*Cfr.* v. 16494). La mirada es la forma privilegiada de comunicación: expresa algo, pero también interpreta.

Es interesante comparar esto con otra versión de *Tristán*, la de Béroul. En esta, el sentido fundamental por el que se desarrolla la comunicación es el oído. Los malos consejeros

---

1 Cito los versos en alemán de Gottfried von Straßburg, 2007. Las citas en español son de la traducción de Victor Millet y Bernd Dietz: Gottfried von Strassburg, 2001. Anoto siempre el número de versos de la cita entre paréntesis, y en el caso de las citas en español también el número de página en la edición *ut supra*.

rodean al rey y le inculcan sospechas en un murmullo continuo. Cuando descubre a los amantes por la trampa de la harina, son los “felones” que lo acompañan quienes lo incitan a castigar y a comprender lo que observa, como si la escena necesitara ese refuerzo oral para ser comprendida. Por otro lado, aparece el motivo de la escucha secreta. La delgadez de las paredes del palacio es un elemento fundamental para la construcción de la fábula, pues permite que los personajes se enteren los planes y hechos ajenos sin ser percibidos; algo que no sucede nunca en la versión de Gottfried.

Bajo las metáforas de “oír” y “mirar” podemos, entonces, delimitar dos paradigmas distintos en que estos textos adaptan la historia de Tristán. En el primero, el componente fundamental es saber ocultarse o saber espiar; en el segundo *interpretar algo que se manifiesta frente a todos*. Vale aclarar que en ambos textos conviven los dos paradigmas, aquí me limito simplemente a marcar una preponderancia del “paradigma del oír” en la versión de Beroul y del “paradigma del ver” en la de Gottfried von Strassburg.

La centralidad que el *Tristán* de Gottfried otorga a la vista así considerada no es más que una de las manifestaciones de una suerte de obsesión por las diferentes formas de producir y entender signos que funciona como principio constructivo de la obra y afecta todos sus elementos. En consecuencia, analizaré de qué manera el texto problematiza la significación en distintos niveles, para finalmente señalar cómo esta cuestión puede ayudar a comprender un concepto fundamental de la historia: el Amor.

## **El nombre y su cosa**

Comenzaré el análisis por la relación entre los personajes y sus nombres. El primero a considerar será el protagonista. “Tristán” no es una cadena fonética ligada a un

personaje arbitrariamente. Este nombre deriva del francés “*triste*” y Rual cree que es apropiado para el niño, teniendo en cuenta la tristeza que sufrió su madre por amar a Riwalin, por concebir y por parir a su hijo (vv. 1991-1998). Asimismo, el narrador comenta que esta elección fue apropiada, pues Tristán deberá vivir un gran número de tristes acontecimientos.

Esta explicación sobre el nombre de Tristán nos reenvía inmediatamente, en la tradición filosófica, a la discusión acerca de carácter natural o convencional de la relación entre las cosas y los nombres que las designan; discusión paradigmáticamente planteada en el *Cratilo* de Platón y que continuó activa en la cultura occidental durante siglos. En la Edad Media fue revivida al calor de la discusión entre nominalistas y realistas. Para los primeros los nombres no eran más que *flatus vocis* que aplicamos a las cosas. Para los segundos, en cambio, los nombres designan la esencia de las cosas a que se refieren y no son arbitrarios.

En este sentido, podríamos decir que el nombre de Tristán establece una relación natural con su portador. Como dice el narrador sobre el protagonista: *Er was reht alse er hiez ein man/ und hiez reht alse er was: Tristan* (vv. 2021-2022) [Era un hombre tal como se llamaba, y se llamaba tal como era: Tristán].

Esta relación se da también en el caso de Blanche fleur. Su nombre despierta connotaciones relacionadas de alguna manera con la esencia del personaje: la pureza, la belleza, la nobleza, la fragilidad. Sin embargo, en otros personajes no hay una relación ontológica entre nombre y carácter: Marc, Riwalin, Brangane. La filología moderna, en algunos casos, cree encontrar raíces que vinculan los nombres de los personajes con cierto sentido en la leyenda original, pero, en todo caso, el texto no dice nada al respecto y son, dentro de su mundo, arbitrarios.

Otros personajes poseen, en cambio, un nombre arbitrario acompañado de un epíteto, como *Rual li Fointenant*.

*Foientenant* significa “el que mantiene fidelidad”, haciendo referencia a su lealtad hacia Riwalin y la consiguiente crianza de Tristán (según Rüdiger Krohn, en Von Straßburg, 2007: Tomo 3, 44). Las tres Isoldas también reciben epítetos que las distinguen. Isolda la reina de Gales, Isolda la rubia, Isolda la de las blancas manos. El epíteto completa esa significación que falta en la primera parte del nombre. El compartir el nombre las convierte en parte de un mismo paradigma (reinas, bellas, cortesas), mientras que el epíteto las individualiza.

Por otra parte, el nombre por sí solo, como significante aislado, puede tener efectos más allá del personaje. Es lo que sucede cuando Tristán no puede dejar de pensar en Isolda la rubia, y por eso termina casándose con la otra Isolda, la de las blancas manos; solo porque sus nombres son similares:

¡Cuán confundido me deja este nombre! Trastoca y confunde la verdad y el error en mi razón y en mis ojos. Me somete a un extraño aprieto. Isolda resuena entre risas de un modo incesante en mis oídos y, sin embargo, no sé dónde se encuentra Isolda. [...] Cada vez que escucho a alguien hablar de ella como de “Isolda”, pienso siempre que he encontrado a Isolda. Esto me confunde por completo. (Vv. 18994-19040; p. 455)

El nombre está ligado, de alguna manera, a la esencia del ser que lo porta, y por eso casarse con la otra Isolda es acercarse a la primera. La concepción según la cual el nombre y la cosa están conectados metafísicamente se encuentra presente desde formas antiquísimas del pensar humano y sigue funcionando en la Edad Media (*Cfr.* Guriévich, 1990: 316-319).

Sin embargo, esta función expresiva del nombre no es estable. El texto experimenta con ella y la hace vacilar. Por ejemplo, cuando Tristán cambia su nombre por “Tantris”.

En cierto sentido, a pesar de su carácter medianamente transgresor, este ardid pone de manifiesto que, para el mundo del *Tristán*, el significante es relativamente arbitrario, pero nunca en forma absoluta. Tristán puede alterar su nombre, pero no de cualquier forma. Es decir, no puede inventar un nombre completamente nuevo, lo que sería más útil y astuto. El nombre falso debe, de alguna manera, ocultar el verdadero. Tristán altera el significante para realizar su engaño; pero deja rastros de esa alteración que permiten reconstruir el nombre original. El lenguaje permite un espacio de variabilidad, pero restringida.

Vemos ya en este aspecto un tratamiento que se reproducirá en todos los planos en que la significación aparezca en el texto: se ejercen transgresiones contra un supuesto estado transparente del significar, cuestionándolo y postulando su opacidad.

## **Detectives medievales**

Otra forma de significación muy presente en la novela la constituyen los *indicios*. Un índice o indicio es, de acuerdo con Peirce (1988), un tipo de signo que denota su objeto mediante una conexión real, material, existencial (por ejemplo, las huellas son indicio de quien las hizo, el humo es indicio del fuego). Carlo Ginzburg (1989) rastrea su uso desde los cazadores de la prehistoria hasta las novelas de detectives, la medicina y la paleontología. En *Tristán* poseen una presencia importante y en el episodio del dragón ocupan un papel central.

En este episodio se narra la relación, a veces exitosa y a veces fallida, entre un indicio y su referencia, algo típico de las novelas policiales de enigma, por lo que no sorprende que recuerde, por momentos, a un policial.

El primer indicio es muy básico, pero marca el comienzo del dominio del paradigma indicial. Ocurre cuando Tristán

ve a cuatro hombres armados que cabalgan y eso le permite saber que por allí deambula el dragón. Tristán, entonces, tiene la oportunidad de enfrentarlo. Lo mata pero decide guardar un índice de su existencia: la lengua.

Es interesante leer a este dragón desde una perspectiva lacaniana. Podríamos decir que se trata del referente puro materializado: un ser monstruoso, temible, incomprensible, no humano. Para esta perspectiva, esa es la forma de lo real cuando se halla fuera del mundo de la significación. Tristán lo enfrenta violentamente y lo vence; pero el trofeo que toma, la lengua, mantiene algo del poder de lo real y hace caer al héroe en un sueño cercano a la muerte.

En ese momento, el senescal aprovecha para crear una serie de signos equívocos: ataca el cuerpo muerto del monstruo, deja la lanza clavada en su garganta, lleva testigos que prueben la verdad de su historia y, finalmente, se apropia de la cabeza de la bestia. Con este accionar espera haber generado una mentira verosímil que le consiga la mano de Isolda.

Sin embargo, la reina utiliza sus artes adivinatorios y un sueño le revela lo ocurrido. De pronto, un sistema semiótico completamente ajeno al indicial contradice las pruebas del senescal. De todas formas, es otro índice lo que le permite a Isolda hallar a Tristán: el resplandor de su casco (v. 9375).

Isolda la reina ve la lengua pero no puede identificar qué tipo de objeto es y le pregunta a Brangane, quien lo reconoce inmediatamente. Esta escena muestra una jerarquía de los sistemas semióticos: Isolda, reina, puede leer espiritualmente la verdad, por medio de sus sueños; Brangane, sirviente, la puede leer a partir del signo más material y mundano.

Luego llega el momento más detectivesco de la historia. Isolda contempla las armas de Tristán y una suerte de curiosidad inexplicable la hace descubrir la espada y darse cuenta de que se adapta al fragmento de aquella que ha dado muerte a su tío. Sin embargo, esta prueba no basta. La confirmación de la identidad de Tristán se relaciona con el sistema

semiótico anteriormente visto, el del significante; “Tantris” suena como “Tristán”.

Vemos, entonces, que una y otra vez los indicios no bastan como prueba absoluta, deben verse confirmados por otro sistema de interpretación. Lo mismo sucede con la determinación del verdadero asesino del dragón. El hecho de que las pruebas de Tristán sean más contundentes y profundas que las del senescal es insuficiente para otorgarle la verdad. El conflicto tendrá que solucionarse en una batalla en la que Dios manifieste su voluntad; batalla a la que el senescal renuncia, dando la razón a su oponente.

Como conclusión de la aparición de todos estos indicios se puede decir que, a pesar de su omnipresencia, son el tipo de signo de menor jerarquía. Los sueños de la reina, una ordalía o los nombres tienen más autoridad que cualquier indicio.

## Engaños

El problema de la insuficiencia de los indicios reaparece en las trampas que tiende Marc para capturar a los amantes. El rey sospecha la traición, pero no hay signos seguros que le indiquen cuál es la verdad. Por eso elabora distintos ardides. Intenta, en primer lugar, uno puramente lingüístico. Dice que dejará su reino a Tristán, para probar su fidelidad. Pero Brangane e Isolda reconocen la treta y la superan. Luego, Marc intenta descubrir el encuentro secreto de los amantes en el bosque, pero ellos vuelven a engañarlo.

Muchas de las trampas que Marc pone en marcha terminan arrojando indicios ambiguos. La harina entre las camas tal vez sea el ejemplo más claro de esto. Hay un indicio, la sangre, pero falta el que, supuestamente, debería confirmarlo, las huellas en la harina. Por ello, no hay prueba suficiente.

Los amantes siempre descubren que se trata de un engaño y hacen las cosas de tal manera que los resultados

constituyan signos equívocos, inseguros, no determinantes. Pero, en última instancia, lo que está detrás es la convicción de que estas artimañas nunca pueden ser suficientes para determinar la verdad. Esto llega al extremo cuando Marc encuentra a los amantes durmiendo juntos en el jardín (vv. 14583-15046). Ya no hay ambigüedad posible, ningún tipo de explicación o justificación. Sin embargo, como al regresar espera sorprender a los amantes pero encuentra a Isolda sola y, por otra parte, sus consejeros contradicen su primera impresión, decide contener su ira, y considerar a Isolda todavía inocente.

¿Cómo explicarlo? En primer lugar porque, en el universo diegético, los indicios son los signos de menor jerarquía. Probablemente debido a que implican siempre una relación material, y la significación es concebida como puramente espiritual. En otras palabras, es la actitud de los hombres la que otorga un determinado valor a los signos, depende de la mirada del intérprete mucho más que de su objetividad. Marc debe atribuir una interpretación a los resultados de las trampas, debe observar las miradas y gestos de los amantes.

Los signos lingüísticos también dependen fundamentalmente del receptor, y los amantes aprovechan esa característica para engañar al rey. El juramento de Isolda es un ejemplo perfecto de cómo un sistema semiótico se ve traicionado sutilmente para crear un significado equívoco. Isolda no miente. En sentido literal sus palabras son verdaderas, pero es necesario interpretarlas de una manera distinta a la más automática. Para lograr el engaño es necesario, además, poner en marcha una gigantesca farsa: el disfraz de Tristán, el paso peligroso por el río, la mirada testigo de toda la corte. Algo similar, pero no tan evidente, ocurre con el parlamento de los amantes en el jardín, bajo la mirada de Marc. Lo que dicen no es necesariamente mentira, sino engañoso.

En ambos casos, lo único que puede otorgar significado es el receptor, las palabras en sí son imprecisas. Ahora

bien, ¿por qué Tristán e Isolda son los únicos que pueden comprenderlas en su sentido más profundo? Porque poseen una diferencia esencial con el resto de los personajes: experimentan el Amor.<sup>2</sup>

## La corte y la naturaleza

Como he tratado de demostrar, todos los sistemas son ambiguos y pueden ser utilizados para el engaño: el nombre cambiado de Tristán, las pruebas falsas del senescal, el juramento de Isolda, las soluciones frente a las trampas de Mark.

Ahora bien, existiría una circunstancia común en todos estos fracasos; se trata del uso de los signos en la esfera pública. Existe, en contraposición, un ámbito social reducido en el que los signos pueden funcionar correctamente sin precisar de la traición. Se trata de la “sociedad de dos” (*ir zweier geselleschaft*, v. 16859) que constituyen los amantes durante su exilio de la corte, en la Gruta del Amor, donde no hay equívocos, no hay malos entendidos. Por otro lado, esa sociedad, en realidad, es solo de dos si hablamos de seres humanos, pues incluye a la naturaleza que los rodea:

Su fiel séquito lo componían el verde tilo, la sombra, el sol, el arroyo, el manantial, las flores, la hierba, el follaje y los capullos, que deleitaban la vista. Les servía el canto de los pájaros, el pequeño ruiseñor inmaculado, el tordo, el mirlo, y otras aves del bosque. [...] Los miembros de esta corte servían incesantemente a sus oídos y al resto de sus sentidos. [...] En su deseo de servirles, les ofrecía mil veces cada día los placeres de la mesa del rey Arturo junto con toda su comitiva. (Vv. 16881-16901; p. 426)

---

2 Escribo “Amor” con mayúscula como una forma de traducir al español el concepto bajomedieval de *Minne*.

Es notoria la contraposición entre un ámbito “natural”, donde la comunicación es clara, pues no es necesario falsear las intenciones, y uno social donde siempre se engaña. El problema es que en la sociedad es necesario fingir y ocultar, especialmente en lo relativo al Amor.

El momento de significación transparente y natural está marcado por algunos pasajes. Por ejemplo, la manera en que por la tarde los amantes solían tocar música juntos, y no necesitan decirse nada para comunicarse a la perfección e indicar cuándo uno debe tocar la base y el otro la melodía (vv. 17212-17220). También en la manera armónica en que charlan mientras caminan (v. 17154). Asimismo, el narrador lo menciona en forma explícita cuando dice: “*Diu minne sol ouch cristalin, / durchsihtic und durchluter sin*” (vv. 16983-16984) [El amor sería para ellos cristalino, transparente y notorio]. Pero, además, esta nueva comunidad está ligada a un tipo de significación que no había aparecido antes: la alegoría.

La manera en que la gruta es interpretada en forma alegórica (vv. 16923-17139) responde a una tradición muy poderosa en la lectura de la Biblia ya desde la época de los Padres de la Iglesia. El entender que los elementos materiales encuentran su sentido en la referencia a un significado trascendente es parte de la cultura medieval y domina la comprensión de amplios sectores, no solo en la literatura, sino también, por ejemplo, en los bestiarios, la medicina, la geografía, la astronomía, etc. (Cfr. Guriévich, 1990: 311-323).

La idea subyacente es que Dios ha escrito dos libros: uno, la Biblia; el otro, el Universo. La Biblia debe interpretarse alegóricamente, y así también se debe hacer con el universo material. La sociedad cortesana parece funcionar con los sistemas semióticos vistos hasta ahora, que son fuente de ambigüedades, engaños, traiciones. En contraposición, en esta sociedad natural el Amor constituye la relación predominante entre los hombres y posee un sistema semiótico sagrado como la alegoría.

## El Amor

Es fundamental remarcar el hecho de que esta alegoría no es religiosa, sino que se basa en el concepto de Amor. Esto nos lleva a la pregunta acerca de la relación entre el Amor y la significación. Frente al diagnóstico de una sociedad en la que los signos son traicioneros, se opone el Amor como la posibilidad de una relación comunicativa “natural”, transparente, trascendente.

Sin embargo, esta oposición está lejos de ser tan sencilla. En primer lugar, porque los hombres parecen necesitar del marco social. Después de todo, apenas son descubiertos los amantes regresan a la sociedad. ¿Por qué no seguir huyendo, vivir en su comunidad natural en otra parte?

Aventuro dos explicaciones. La primera conservadora: en la fábula transmitida en la que Gottfried se basó, este pasaje es completamente diferente: los amantes se enfrentan a una naturaleza cruel, se sienten desamparados y vuelven alegres al seno de la sociedad. Gottfried cambia esta visión macabra de la naturaleza por una bucólica, pero debe respetar la estructura argumental y el episodio del regreso. Esta hipótesis, sin embargo, no explica por qué Gottfried no lo motivó más poderosamente, pues en la nueva trama resulta inverosímil.

La segunda hipótesis explica este hecho: porque, a pesar de todo, el lector implícito presupone que los nobles desean vivir dentro de la sociedad y que de ella no se puede huir. Después de todo, podemos aplicar el mismo razonamiento a los sucesos en el barco luego de beber el *Minnetrank*. ¿Por qué los amantes no toman el barco y van a vivir a otra parte? De nuevo, porque una parte de ellos precisa la vida social, con sus engaños incluidos. Se ven obligados a volver a causa de lo que el narrador denomina su *treue* [lealtad] al rey, que de alguna manera compite con su *treue* entre amantes.

Por otro lado, Amor y comunicación transparente no se corresponden perfectamente, de manera que puedan ser

opuestos a la sociedad y a la comunicación engañosa. Después de todo, cuando el Amor se encuentra en el seno de la sociedad, solo sirve para generar más traiciones, más confusiones, más ambigüedades; el Amor es transparente hacia dentro, pero opaco hacia fuera. Esto es claro en todas las trampas que deben llevar a cabo Tristán e Isolda para ocultar su relación, pero especialmente cuando son descubiertos en la cueva. Cuando la sociedad avanza sobre la naturaleza y encuentra este reducto de perfecta armonía semiótica, comienzan los malentendidos. El cazador que los halla intuye que hay algo trascendente en la cueva, pero lo malinterpreta: piensa que Isolda es una diosa. Marc, por su parte, cae en el engaño de la espada. Tal vez, intuyendo que no pueden escapar a la sociedad, Tristán e Isolda destruyen la alegoría perfecta poniendo entre ellos la espada, para así poder confundir al rey.

Para pensar la relación del Amor y la sociedad resulta interesante analizar las escenas en el barco. Como al principio los amantes no se atreven a confesarse su amor, Isolda utiliza para ello la ambigüedad de hablar acerca de *lameir*, como un acertijo para Tristán. Pero vemos que eso sucede por el conflicto entre vergüenza (*scham*, v. 11825) y Amor, entre el deber social y la aceptación de los sentimientos internos. Es mientras dure ese conflicto, mientras entre los amantes todavía se interpongan las consideraciones sociales, que los signos son equívocos. Porque, después de todo, ya se habla de sus *spiegelliechten ougen*, ojos claros como espejos (v. 11973). Luego del episodio de *lameir*, “*vremede under in diu was dô hin*” (v. 12037, “la extrañeza entre ellos se había ido”), y se hablan “*beltlicher*” (v. 12035, “con más atrevimiento”). A partir de allí se comunicarán sin engaño. Bastará una mirada para que conozcan a la perfección la intención del otro.

Ahora bien, existe otra faceta del Amor, muy distinta a la comunicación transparente. El Amor es también la unión de los opuestos: alegría-tristeza, vida-muerte, verdad-mentira,

traición-fidelidad, dulzura-amargura. Es una superación de la capacidad de significar hacia un lugar que supera la lógica del sentido y la dualidad. Gottfried se refiere a este más allá con el lenguaje de la contradicción lógica: donde la felicidad y la tristeza son lo mismo, donde se muere en vida y se vive en la muerte, donde se traiciona para ser fiel.

De alguna manera, esta superación de la lógica dual choca violentamente con la sociedad. Cuando el Amor se experimenta, este aspecto es otra forma de la comunicación perfecta, los interlocutores lo sienten como un bien. Cuando el Amor no se experimenta, sino que se contempla su funcionamiento dentro de la sociedad, este más allá del sentido es visto como falsedad absoluta, como el engaño más poderoso.

Por otra parte, Gottfried como narrador es consciente del carácter ficcional del Amor. Esto se aprecia claramente en uno de los excursos filosóficos. Allí el narrador se lamenta de que los hombres no han respetado y cultivado el Amor. Por lo tanto solo quedan la palabra (*daz wort*) y el nombre (*der name*); la cosa en sí es extraña (vv. 12282-12283). El Amor solo sobrevive en los relatos, en la literatura, mientras que en la realidad es un misterio, una palabra cuyo verdadero significado resulta inaprensible.

Este discurso puede leerse en conjunto con la escena en que Tristán e Isolda se cuentan historias de amores famosos que han terminado en la muerte trágica de los amantes (vv. 17182-17199). Ellos pueden reconocerse a sí mismos en esas historias, se involucran profundamente, se quejan y se entristecen. Como receptores comparten la comprensión del Amor que poseen los sujetos del relato. Pero en el caso de los receptores ideales del *Tristán* hay una brecha entre la experiencia personal y la experiencia de los personajes del texto. Los lectores y oyentes de Gottfried no conocerían el Amor de la misma manera en que lo hacen Tristán e Isolda.

De alguna forma, el relato sería un intento de reducir esa distancia, de llegar a comprender el Amor, de encontrar un

grupo selecto de *edelen herzen*, que puedan aproximarse a esa comprensión. Digo “intento” porque todas las contradicciones, las dudas, las repeticiones, son formas de expresar esta confusión frente al Amor, esta incomprensión que es objeto de exploración. La tarea del escritor y de los lectores, de los *edelen herzen*, es participar de esta ficción, tratar de llegar por medio de ella a encontrar en la realidad esta parte perdida.

## Conclusión

Gottfried se enfrenta a una sociedad en donde las cosas y las palabras se han separado, o por lo menos ha surgido la conciencia de esa separación. Los signos son ambiguos y los corazones traicioneros. En este contexto, el texto muestra un gran interés por poner en funcionamiento distintas modalidades semióticas y explorarlas.

Hemos visto, por un lado, cómo estas modalidades se organizan de acuerdo con una contraposición entre la sociedad y un estado ideal, “natural” y, por otro, se propone una y otra vez que el aspecto fundamental de la comprensión es espiritual, emocional, psíquico y no objetivo. Asimismo, el texto gira en torno al Amor, lo constituye en misterio y valor supremo, porque es el nombre que se le da a la posibilidad, aunque más no sea imaginaria, de superar la ambigüedad de los signos.

Algunos autores han señalado que el *Tristán* de Gottfried presenta ciertas características sorprendentemente modernas para su época y su género; pero que estas responden a su contexto de producción. De alguna manera, el ámbito burgués y los principios del siglo XIII marcan el fin de ciertos paradigmas altomedievales de interpretar el mundo.<sup>3</sup> Analizar en detalle esos problemas y la relación con *Tristán*

---

3 Por ejemplo, Krohn, 2007: 306-317.

excede las ambiciones de este trabajo, pero a manera de conclusión se podría decir que frente a esa crisis Gottfried realiza dos operaciones. Por un lado, reconoce la causa en la ambigüedad e inseguridad de los signos en el funcionamiento social normal. Pero, al mismo tiempo, propone una superación teórica: el Amor.

## **Bibliografía**

- Béroul. 1985. *Tristán e Iseo*. Ed. de R. Ruiz Capellán. Madrid, Cátedra.
- Ginzburg, C. 1989. „Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales“, en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*. Barcelona, Gedisa.
- Guriévich, A. 1990. *Las categorías de la cultura medieval*. Madrid, Taurus.
- Krohn, R. 2007. „Stellenkemmautar und Nachwort“, en G. von Straßburg. *Tristan*. Tomo 3. Ditzingen, Reclam.
- Peirce, C. S. 1988. *Escritos lógicos*. Madrid, Alianza.
- Platón. 1992. *Cratilo*. Madrid, Gredos.
- Von Strassburg, G. 2001. *Tristán e Isolda*. Trad. de V. Millet y E. Dietz. Madrid, Siruela.
- Von Straßburg, G. 2007. *Tristan*. Basado en el texto de F. Ranke. Ditzingen, Reclam.



## Tristán como “juglar”

La ficción dentro de la ficción en *Tristán* de Gottfried von Strassburg

*María Paula Klein*

El *Tristán* de Gottfried von Strassburg, presumiblemente compuesto alrededor del año 1210, es una de las cuatro versiones en verso que se conservan actualmente sobre la leyenda de origen celta. A pesar de que el texto del *roman* primitivo de Tristán (1150-1155?) no se ha conservado, su existencia se admite como supuesto basado en la comparación de las distintas versiones cuyos manuscritos conocemos. Dos de ellas están escritas en lengua romance y se atribuyen a Thomas de Inglaterra (1160-1170) y a Béroul (finales del siglo XII), mientras que las otras dos están escritas en alto alemán medio y corresponden a Eilhart von Oberg (1170-1190) y a nuestro autor.

Si bien un estudio detallado acerca de las diferencias y similitudes entre estas versiones excede los límites del presente trabajo, es preciso señalar que el *Tristán* de Gottfried constituye una de las versiones cortesanas de la historia que utiliza como material para su refundición el texto de Thomas al cual modifica considerablemente<sup>1</sup>. Siguiendo la línea de

---

1 Denis de Rougemont (2006: 139) señala los tres momentos decisivos de la acción en los cuales Gottfried modifica la versión de Thomas, a saber: el episodio de la ordalía, el de la *Minnegrotte* (sustitución del bosque de Morrois), el casamiento de Tristán con Isolda de las blancas manos.

pensamiento de Buschinger, no nos hallamos, en el caso de las versiones alemanas, meramente frente a traducciones del texto francés sino que se trata de verdaderas “adaptaciones corteses” de la *estoire*<sup>2</sup> primitiva (2003: 63).

En relación con el género, Denis de Rougemont clasifica al *Tristán* como “el más puramente cortés de los *romans bretones*” y, al mismo tiempo, como “el más ‘bretón’ de los *romans courtois*” (2006: 133-134). El autor sostiene que la principal diferencia entre las leyendas célticas y el *roman courtois* se basa en la primacía bien del elemento épico en el primer caso, bien de la “tragedia interior” en el segundo.

El *Tristán* de Gottfried constituye un caso de dificultosa clasificación genérica puesto que posee rasgos que lo asemejan tanto al *epos* cortés alemán (*höfische Epik*) como al *roman courtois* francés. En este sentido, es preferible postular una delimitación más gradual, cuyos polos los constituyen la versión de Béroul, siendo la más cercana a la epopeya del juglar, y la de Gottfried, la más cortesana de las mismas.

## **Intervenciones del narrador: hacia una postura programática acerca de la labor literaria**

En el *Tristán* de Gottfried se observa que la figura autoral adquiere un rol central como transmisor de conocimiento. Resulta útil transpolar la distinción propuesta por Chrétien de Troyes entre *sens* (sentido), *matiere* (materia) y *conjointure* (composición) y sostener que las intervenciones del narrador no solo ayudan a embellecer los pasajes y a establecer relaciones entre escenas distintas, sino que dotan a la estructura narrativa de una significación específica. Siguiendo la hipótesis de Marie-Louise Ollier (1974: 32), la *matière*

---

2 Para un estudio más detallado acerca de las distintas versiones de la leyenda tristaniana, véase Buschinger, 2003.

engendraría un *sens* solo a partir del plan creativo del poeta –*antancion*– que se realiza a nivel formal por la *conjointure*. Tal como afirma Gottfried en el prólogo: la “verdad” está sujeta a una multiplicidad de opiniones y, por extensión, el sentido que el autor adjudica a su obra no reside en una suerte de valor inmanente o trascendental, sino en una intención de lectura que guiará al lector a través de múltiples niveles hermenéuticos.

En esta línea de pensamiento, Zumthor afirma que “la ficción romanesca [...] manifiesta una toma de conciencia nueva de los poderes del lenguaje poético” (1978: 22). En el caso particular que nos atañe, intentaremos relevar una serie de estrategias retóricas de las que se vale el narrador, como ficcionalización de la propia voz del autor, para expresar su postura acerca del *mester* del poeta. Respecto de la idea que poseen los escritores de la época sobre el material literario que producen, Jackson considera que si bien no hay aún en la Edad Media teorías formalmente elaboradas acerca de la función del artista, Gottfried es, entre todos los poetas cortesanos germanos, quien “comprende más completamente los aspectos intelectuales de su responsabilidad” (1962: 364, traducción propia). Desde esta perspectiva es posible identificar al menos dos funciones que el autor lleva a cabo a fin de imprimir al material legendario (considerado como fuente primaria) su sello particular, su marca de originalidad. Estos dos proyectos que, como se ha señalado en la introducción, emparentan el texto de Gottfried con el *roman courtois*, son descritos por Buschinger y consisten en “reproducir la materia” y “darle forma, es decir, conferirle una forma artística superior” (2003: 75). Serán este tipo de operaciones las que permitan identificar la obra resultante como una totalidad cuyo valor literario supera al de la propia leyenda.

Ya a partir del siglo XII es posible reconocer una suerte de “conciencia” por parte de los escritores de que su escritura no pertenece al plano de la historia sino al de la ficción.

Lidia Amor (2007) destaca la importancia que adquiere en el *roman* este nuevo componente por el cual se diferencia de géneros precedentes como la historiografía o la *chanson de geste*. No se trata ya de una pretensión de verdad ni de validez histórica o cronística como la que primaba en la epopeya, sino de un afán por lograr una correcta utilización del material literario. Siguiendo la tesis de Chinca, es “el concepto de *ficción* sobre el cual descansa la distinción entre el poeta y el historiador” (1991: 67, traducción propia).

En el *Tristán*, el narrador manifiesta esta conciencia acerca de su labor como poeta desde el prólogo mismo. Allí, expresa su preocupación por llevar a cabo: “una *tarea* que me he impuesto para alegría de los hombres y satisfacción de los corazones nobles” (2001: 192, énfasis propio). Esta “tarea” es la de narrar las aventuras de los amantes Tristán e Isolda. Asistimos a un complejo proceso por el cual el narrador se inviste con las funciones del escritor, el narrador “emula” al autor sin por ello volverse el texto autobiográfico.

Por otra parte, este primer prólogo propone un abordaje al tema de la “verdad” que adquirirá un papel vertebral en la obra. El narrador emprende un largo excursus sobre el tema del “bien”; de cómo es posible valorar las buenas acciones en general y, a partir de esto, cómo debe ser valorado “lo bello” en el arte. El narrador concluye que no hay un sentido único sino una multiplicidad de opiniones subjetivas que dependen del punto de vista que adopte el que juzga. Así, el narrador afirma: “Hoy en día hay muchos que tienen por malo lo bueno, mientras que dan por bueno lo que carece de valor” (2001: 191).

## **Ficción y verosimilitud: estrategias textuales específicas**

Analizaremos a continuación aquellos recursos de los que el narrador se vale para legitimar la validez y la superioridad

de su versión de la leyenda. A su vez, estos pasajes se hallan directamente relacionados con los mecanismos utilizados por Tristán como juglar en la elaboración de sus mentiras, dado que en ambos casos el eje que delimita el grado de credibilidad de estas “ficciones” será el de la “verosimilitud”.<sup>3</sup>

En el pasaje del “cabello y la golondrina”, *v. g.* el autor alude a un motivo utilizado por otros escritores para explicar el por qué del viaje a Irlanda que realiza Tristán para conseguir que Isolda sea la futura esposa de Marc. El narrador explica el motivo pero lo desecha pues no le resulta verosímil, afirma:

¿Quién ha sido capaz de recomponer esta versión a partir de los libros, haciendo que se escribiera y difundiera luego? Sí, todos ellos en unión, [...] habrían sido unos locos e insensatos, si hubiesen ejecutado de esa forma su tarea como mensajeros. (2001: 310)

La preocupación de Gottfried no consiste tanto en ajustarse a una supuesta “verdad” del relato sino en lograr un efecto de verosimilitud. En esta línea, Christ considera que “el trabajo de Gottfried consiste en la transformación retórica de la leyenda tristaniana. [...] para él, la verdad a la que Gottfried procura acercarse con su romance es la verdad de la retórica, la verosimilitud”.<sup>4</sup> Desde esta concepción, el límite entre lo que se considera verdad o mentira estará delimitado por el ámbito de la “ficción”.

En otras ocasiones, Gottfried recurre a estrategias retóricas para legitimar su versión de la leyenda. De este modo,

---

3 Retomamos el concepto de “verosimilitud” a partir del trabajo de Chinca (1993: Cap. 5 y 6). El autor afirma que la *Poética* de Aristóteles difícilmente era leída en la Edad Media. Aun así, intenta probar a través de su estudio la existencia de un concepto de “verosimilitud” disponible en la Edad Media y que además tendería hacia la experimentación. Este sentido sería, según Chinca, el que emerge de la obra de Gottfried (1993: 108).

4 Citado por Chinca (1993: 91).

alude a la necesidad de que su estilo sea adecuado en relación con el tema a tratar, a fin de no volver la historia “increíble” para los lectores:

[...] si hubiera de reproducir una por una cada acción de las que se le atribuyen, esta se convertiría en una historia increíble. Las historias inventadas que se incluyen entre ellas no me merecen la más mínima atención. Solamente con atenerme al *relato verdadero* ya cargo sobre mis espaldas con una tarea agotadora. (2001: 448, énfasis propio)

Asimismo, se refiere al tipo de lenguaje que ha de ser utilizado en su obra, y cómo este interviene directamente en la selección de los hechos que se han de narrar:

Mientras pueda impedirlo, me cuidaré mucho de emplear alguna vez una palabra que no sea grata a vuestros oídos y lesione vuestro buen gusto. Antes prefiero acortar todo mi relato que hacer una historia desagradable y repulsiva mediante un lenguaje que no se corresponde con los hábitos de la corte. (2001: 301)

Por otra parte, los límites de fidelidad hacia la historia “verdadera” entre los Gottfried fluctúa se oponen a la lectura metafórica y/o alegórica que él mismo propone de ciertos elementos de la obra; *v. g.* cuando el narrador relata el combate entre Tristán y Moroldo:

Todos han dicho, y la historia lo confirma también, que se trataba de un duelo [...]. Yo calculo, sin embargo, que debió de ser una lucha abierta entre dos huestes completas. (2001: 287)

La explicación que sigue y en la cual el narrador intenta demostrar lo dicho, consiste en una lectura alegórica en la cual las fuerzas de cada uno de los contrincantes son equiparadas a

las de una “hueste”. Esto implica que la misma objetividad del relato puede ser alterada de modo legítimo a través de recursos poéticos y en beneficio del efecto literario de la narración.

Lo mismo sucede con la lectura alegórica<sup>5</sup> que efectúa el narrador a propósito de la “gruta de amor” (*Minnegrotte*). El narrador describe la gruta y explica el por qué de la distribución de sus elementos. Afirma: “No debe contrariaros el que yo ahora os explique cuáles eran las razones por las que la cueva en la roca estaba configurada del modo en que lo estaba” (2001: 426). Nuevamente, se trata de una intervención del narrador sobre el material del relato con fines estilístico-literarios.<sup>6</sup>

Por otra parte, y con relación al tema de las fuentes literarias utilizadas por Gottfried, notamos que, antes de comenzar su relato, el narrador hace mención a los diversos autores que han tratado la historia de Tristán e Isolda y asegura que se basará en la versión de “Tomás de Britania” por ser la mejor.

De lo que este ha relatado de la vida de Tristán, yo mismo busqué lo que era *cierto* y *verdadero* en libros romances y latinos, esforzándome por darle forma a este poema al modo suyo. Largo tiempo hube de buscar, hasta que *en un libro encontré toda su historia*. (2001: 193, énfasis propio)

El narrador afirma que ha indagado profundamente en las fuentes y que ha encontrado la historia en un libro.<sup>7</sup> En

---

5 Es importante destacar que el recurso a la alegoría en la Edad Media constituye uno de los principales procedimientos de conocimiento, dado que todo “saber” consiste en la capacidad de descifrar los símbolos que componen la realidad.

6 Si bien no analizaremos en este caso el recurso de autorreferencialidad que Gottfried utiliza en el pasaje de la “gruta de amor” así como en otros momentos de la obra, destacamos que estas apelaciones a la propia experiencia como modo de legitimar lo narrado reabren la cuestión acerca de los cruces entre ficción y realidad de la historia.

7 En relación a las fuentes a las que Gottfried alude en la obra y, particularmente, a ese libro que asegura haber encontrado y sobre el cual basará su historia, Chinca afirma que se trata de un argumento del narrador que revela un doble movimiento: “Mientras que el argumento de Gottfried nos lleva aun más profundo en el archivo nos aleja, asimismo, de una más precisa identificación de la fuente” (1993: 53,

este sentido, recordamos que la alusión a fuentes de autoridad es un tópicus que se utiliza de modo recurrente para legitimar la validez del material literario con el cual trabaja el escritor

Este es un punto central para entender la relación entre la labor de Gottfried como poeta y la de Tristán como juglar. Como autor y tras la voz del narrador, Gottfried alude a un texto que ha hallado y que supuestamente contiene toda la leyenda de los amantes. En este caso, la palabra escrita es la fuente de autoridad que legitima la acción de Gottfried como poeta pero, no obstante, su postura frente a este material no es pasiva sino que lo someterá a continuas intervenciones y modificaciones.

Paralelamente, las historias que Tristán-Tantris concibe son fruto de su imaginación y se legitiman únicamente gracias a su verosimilitud. En este sentido, asistimos a un punto de contacto crucial entre Tristán y el narrador puesto que ambos intervienen en el desarrollo de la historia, incluyendo nuevas ficciones dentro de la ficción principal. Tanto el poeta como el juglar influyen de modo activo en el material de la obra, asegurando de este modo su originalidad pero sin descuidar el principio de verosimilitud.

Antes de centrarnos en la figura de Tristán, proponemos un breve repaso acerca del rol que han cumplido los juglares en la Edad Media.

---

traducción propia). Chínca concluye que Gottfried presenta “la historia [story] de Tristán e Isolda” como encontrada en la Historia [history] pero no meramente reducible a ella. Para más información acerca de los cruces entre el contenido propiamente histórico de la obra y aquellos datos inventados por Gottfried así como de las distintas fuentes aludidas y posiblemente utilizadas por el autor, véase Chínca (1993: Cap. 3 “History and the love story: archival topics in *Tristan*”).

## La figura del juglar en la Edad Media: Tantris como “juglar cortés”

Menéndez Pidal subraya el complejo estatuto del juglar en el siglo XIII. A través del siglo, la estima que se guarda a estos personajes será sujeta a discusión y las propias funciones que estos desempeñan, tanto en la corte como en el ámbito popular, se transformarán incesantemente. Aun así, y a pesar de la gran diversidad que el autor reconoce entre los distintos tipos de juglares, llega a una posible definición, a saber: “Todos los que se ganaban la vida actuando ante un público, para recrearle con la música, o con la literatura, o con charlatanería o con juegos de manos, de acrobatismo, de mímica, etc.” (1924: 3). Asimismo, alude a su condición de “poeta en lengua romance” (1924: 8).

Entre las características que el medievalista enumera, algunas de ellas sirven para delinear el perfil de Tristán en su rol de Tantris. Estas son: la costumbre de cambiar sus nombres procurando que sean llamativos y provocadores,<sup>8</sup> un modo de vida errante que los obligaba a ir de corte en corte y de pueblo en pueblo para obtener así su renta o soldada, el frecuente uso de disfraces como medio de franquear su acceso a la corte y, por último, el correcto desempeño de algún tipo de instrumento musical con el cual acompañaban su recitado.

Por otra parte, es necesario remarcar la diferencia que existe entre el trovador y el juglar. Menéndez Pidal sostiene que ya en el siglo XI la figura del trovador remite a la de un poeta culto y no ejecutante, y afirma que “por lo común, era socialmente superior al juglar [...] también intelectualmente como persona más instruida” (1924: 10).

---

8 En el caso específico de Tristán, notamos que el cambio de su nombre por Tantris es altamente significativo y provocador en tanto oculta su verdadera personalidad pero a la vez la mantiene latente, como esperando a ser develada.

Asimismo, el filólogo español subraya el progresivo desprestigio del que va siendo objeto este personaje a través del siglo XIII. Afirma que en el transcurso del siglo la figura del “juglar-poeta” desaparece, quedando este como sirviente del trovador o como mero músico, aun cuando en esta actividad termine siendo desplazado por el “ministril”.

A pesar de esta lenta degradación, el autor no duda en postular la gran importancia que adquiere el juglar como agente de difusión de esta cultura oral, personaje que se convierte, desde este punto de vista, en precursor del clérigo y del trovador. De igual modo, Rodríguez Velasco postula la importancia de dicha figura a través del siglo XIII<sup>9</sup> como uno de los principales “agentes culturales” difusores de la cultura cortés. El crítico traza un paralelo entre la función del juglar y la del “cancionero”, pues los dos actúan como transmisores del “archivo cortés” (1999: 44). Ambos resultan piezas fundamentales del proceso de conservación y transmisión literaria y cultural que determinarán tanto la recepción como la vida de la obra.

El tipo de juglar que encarna Tantris se asemeja, por su alto grado de conocimientos, más bien a la figura del trovador o a la del clérigo que a la del juglar vulgar. Se trata en realidad de una interesante amalgama: Tristán es concebido por Gottfried como un “juglar cortés”.

En primera instancia, el narrador describe a la persona como un ser que “consiste en dos cosas: su personalidad y sus posesiones” (2001: 271). En este sentido, podemos pensar que nuestro protagonista se define como “caballero” por sus posesiones y por el lugar que ocupa en el ámbito social de la corte pero que, por su personalidad y sus dotes artísticas,

---

9 El estudio de Rodríguez Velasco se centra en un corpus perteneciente a un período y a un tipo de sociedad específicos, *i. e.* el siglo XIII, y la sociedad cortés de cultura occitana. Aun así, y dado que el autor trabaja principalmente con el ámbito de la cortesía, consideramos que su investigación sobre los juglares permite el contraste con el tratamiento que recibe dicha figura en la obra de Gottfried.

el narrador lo presenta como “juglar”. Aun así, sostenemos que esta supuesta duplicidad es meramente aparente puesto que la personalidad de Tristán es incomprensible sin su “esencia” juglaresca. Tristán y Tantris son dos caras de una misma moneda pero los rasgos principales y determinantes para la configuración literaria del personaje responden a los del juglar.

En relación con la formación cultural del protagonista, Gottfried asegura que desde pequeño Tristán fue encomendado a un hombre sabio y enviado por Rual al extranjero para que aprenda otras lenguas. Se dice que “junto al estudio de los libros y lenguas dedicó muchas horas a las distintas clases de instrumentos de cuerda” (2001: 220). Tristán recibe una educación esmerada en cuanto a sus lecturas y formación musical pero, al mismo tiempo, aprende las actividades propias del futuro caballero, aquellas correspondientes al ámbito cortesano del cual forma parte. El narrador afirma que “aprendió también a cabalgar con destreza llevando la lanza y el escudo, a espolear el caballo correctamente [...]” (2001: 220). El joven Tristán se vuelve diestro, además, en el combate y la caza. Serán este tipo de habilidades las que le permitan ganarse la admiración y el cariño tanto de Marc como de los demás miembros de la corte en Cornualles. De este modo, la educación que recibe el protagonista se constituye como otro punto de contacto posible con el propio Gottfried en función de la amplia formación literaria que se manifiesta través de sus constantes alusiones a autores y obras de la tradición clásica.<sup>10</sup>

---

10 Millet subraya la amplia formación literaria del clérigo alsaciano y sostiene que Gottfried conocía tanto la literatura alemana como la provenzal y la francesa, además de la latina: “Había leído con detalle a Ovidio, Virgilio y Lucano, a los Padres de la Iglesia, a los tratadistas de la alta Edad Media y a los filósofos del siglo XII; estaba familiarizado con la escuela de Chartres y con la de San Víctor, con Abelardo y con Alano de Lille” (2001: 172). Además, en el excurso de crítica literaria el narrador manifiesta fluidamente su conocimiento y opinión acerca de la literatura de sus contemporáneos como Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Bliigger von Steinach, etcétera.

Por otra parte, notamos que ambos saben narrar historias de amor dolorosas y, siendo corazones nobles, encuentran regocijo en ellas. Como sostiene el narrador: “El que ama con perfección gusta de las historias de amor dolorosas” (2001: 193). Esto se explicita en el pasaje de la “gruta de amor”. Allí, nos informa que los amantes

[...] se contaban historias de amores añorantes acerca de quienes habían muerto antes del tiempo de su propio amor. Hablaban y contaban, entristecían y se lamentaban a propósito de lo que en nombre del amor les sucedió a Filis de Tracia y a la pobre Cánace. Cómo se quebró el corazón de Biblis por amor hacia su hermano. Cómo desembocó en la desgracia la reina Tiro y Sidón, Dido, la enferma de amor, a causa de su añoranza. Con estas historias solían pasar siempre enfrascados mucho tiempo. (2001: 430)

De este modo, se produce una suerte de correlato de la ficción dentro de la ficción que tiene como objetivo resaltar la importancia de las historias de amor y su valor ejemplar para los lectores ya que intervienen en la formación del individuo.

En lo sucesivo, trazaremos los puntos de contacto entre las mentiras de Tristán y los mecanismos de los que se vale el narrador para legitimar la “verdad” de su versión dentro del plano de la ficción.

## **Mentiras y disfraces: la ficción dentro de la ficción**

En principio, podemos identificar dos estadios en las mentiras de Tristán. En primer lugar, aquellas destinadas a ocultar la verdadera identidad del protagonista, permitiéndole efectuar satisfactoriamente distintas empresas tanto en Cornualles como en Irlanda y, en un segundo estadio (una

vez consumada la unión física y espiritual entre los amantes), las mentiras procurarán ocultar el amor ilícito de la pareja a los ojos de Marc y el resto de la corte. El principal punto de contacto entre ambos tipos reside, sin embargo, en el hecho de que en todos los casos se trata de distintos “niveles de verdad” o “niveles de mentira”, que fluctúan de modo incesante de acuerdo con los nuevos datos de los que disponemos a medida que transcurre el relato.

Podemos situar el comienzo de la elaboración de mentiras por parte de Tristán desde que el joven es raptado por un grupo de comerciantes y abandonado a su suerte en un país desconocido. En estas circunstancias, el personaje decide ocultar su verdadera identidad a las personas que se encuentra en el camino, decisión motivada por la necesidad de actuar con prudencia y precaución en un país extranjero, donde podrá ganarse aliados pero también enemigos. Afirma:

Santos hombres, procedo de este país y había de salir hoy a caballo junto con otros para cazar en este bosque. Pero, sin saber cómo, he perdido a los cazadores y a los perros. (2001: 228)

Luego, al encontrarse con el séquito de Marc que se hallaba cazando en el bosque, el narrador nos informa que Tristán inventa una nueva historia. Acerca de la imaginación del personaje se nos comunica que “su inventiva era a todo punto impropia de un niño” (2001: 234). En este caso, Tristán no miente acerca de su país de procedencia pero sí lo hace a propósito de su rango social. Dice:

Más allá de Bretaña hay un país llamado Parmenia. Allí es comerciante mi padre. [...] A menudo venían hasta allí comerciantes de países lejanos. En ellos me fijé mucho en lo referente al idioma y al comportamiento, hasta el punto de estimular mi fantasía y sentir un deseo incontenible de viajar a tierras desconocidas. [...] acabé escapándome de mi padre

en el barco de unos comerciantes. De esta manera he llegado a este país. (2001: 234-235)

Nos hallamos frente a “mentiras verosímiles”; historias que solo son falsas en parte puesto que suelen conservar un punto de contacto con la verdad. En este punto disentimos con el planteo de Chinca. Si bien el crítico remarca la preocupación de Gottfried como narrador pues intenta presentar su historia como verosímil, al referirse a las historias inventadas por Tristán, concluye en que se trata en su totalidad de narraciones que no poseen ningún punto de contacto con la realidad: “*Res factae*, del comienzo hasta el fin” (1991: 111, traducción propia). Nuestra propuesta consiste en pensar las narraciones ideadas por Tristán como piezas insertas en un mecanismo que abarca la obra en su totalidad, conformado por distintos niveles, cada uno de los cuales guardará un punto de contacto o de distanciamiento respecto de lo que el narrador nos presenta como la “verdad”. Además, no podemos pasar por alto que Tristán inventa historias (así como canta y recita o cuenta historias de amor) porque el rasgo predominante de su personalidad es el de ser, en esencia, un juglar.

En síntesis, observamos la presencia de una intencionalidad del narrador por la cual las mentiras de Tristán así como las situaciones ambiguas en las que este se ve envuelto, se incluyen en un “sistema de niveles” de verdad y mentira. Pensar estos niveles implicaría, además, acceder a distintos estratos de lectura, develando aquellas tesituras ocultas por la propia opacidad del relato y sobre las cuales se echará luz a través de un proceso de exégesis narrativa del cual no solo el lector, sino también el propio personaje de Tristán y el narrador, son partícipes. En relación con este proceso, afirmamos que Tristán se identifica con el narrador pero también con el lector. Desde el punto de vista de la elaboración de sus mentiras el personaje se ve sujeto,

como el narrador, a seguir los límites que le fija el principio de verosimilitud. A pesar de esto, el propio Tristán es engañado también, en numerosas ocasiones, puesto que desconoce una verdad que el narrador ya nos ha contado. Algo que parece verdadero para Tristán en un comienzo (*v. g.* el hecho de que Rual era su padre) puede volverse falso a la luz de nuevos datos. Desde este plano, Tristán cumple una función similar al lector quien debe, con las herramientas que obtiene de su lectura, develar la realidad, actualizar su conocimiento y aclarar las zonas oscuras del entramado literario a la luz de un proceso interpretativo por el cual el sentido fluctúa sin terminar de fijarse.

## El “disfraz” de juglar<sup>11</sup>

Tristán asume la identidad del juglar por lo menos tres veces en la obra tornándose esta identificación un rasgo no meramente transitorio sino una parte esencial del personaje. En un primer acercamiento, la asociación se produce por los conocimientos musicales que posee y también por su hábil manejo de los instrumentos más variados:

Tristán, el *nuevo juglar*, comenzó su nueva ocupación con diligente cuidado. Sus notas e improvisaciones, sus preludios extranjeros sonaban con tanta delicadeza [...] que muchos se acercaron corriendo. (2001: 241, énfasis propio)

Luego, cuando Tristán se presenta ante la reina Isolda solicitando su ayuda para curar la herida mortal que lo aqueja, el único bien que el personaje porta consigo es su

---

11 Recordamos que para Rodríguez Velasco el “disfraz” de juglar en un “motivo literario extremadamente práctico” (1999: 45) que le permitirá al personaje franquear su acceso a la corte. Algo similar ocurre en el caso de nuestro protagonista a propósito del uso de disfraces.

arpa. Gracias a su bella ejecución, la reina acuerda salvarlo pidiendo como pago que acceda a ser el maestro de su hija Isolda. Ahora bien, a pesar de haber obtenido el favor de la reina, Tristán debe ocultar su identidad puesto que ha dado muerte a Moroldo, tío de Isolda. Por ello llega a Irlanda vestido como un mendigo.

Allí se presenta como:

[...] un *juglar cortesano* [...] dominaba todas las artes y habilidades de la corte: hablar y estar callado, la lira y el violín, el arpa y la cítara, bromas y chistes, todo eso lo practicaba tan bien como debe practicarlo un juglar. (2001: 296, énfasis propio)

A partir de aquí y en lo que respecta a su estadía en Irlanda, el narrador se referirá a Tristán como “juglar”. Tal como ha sido presentado por Gottfried, Tristán es antes que nada un músico y un poeta, un artista dramático que, como asegura Rychner, “‘interpretaba’ su *cantar*, como un actor su rol” (2008: 13). En este caso no se trata de un cantar de gesta sino de historias de amor y temas musicales que se constituyen en parte orgánica del relato en tanto duplican en el plano de la ficción la tarea de Gottfried como escritor.

Es igualmente relevante el cambio de nombre con el que Tristán se presenta ante la reina y que signará su identidad como juglar. Dice llamarse “Tantris”, y si en un primer momento la reina no logra reconocerlo como su enemigo, la segunda vez que viaja a Irlanda la joven Isolda descubre su engaño por el juego de sentido entre ambos nombres.

Tanto Isolda como Tantris descollan por su habilidad para develar los signos ambiguos del lenguaje. Esta es una característica que ambos desarrollan progresivamente a medida que se van adentrando en las reglas del juego cortesano. De este modo, para descubrir la verdadera identidad de Tantris, el narrador sostiene que Isolda “dividió ambos

nombres por sílabas e invirtió su orden, averiguando la verdad acerca de los mismos. [...] Así obtuvo certeza respecto al nombre” (2001: 331).

La tercera vez que Tristán aparece como juglar es aquella en la cual el protagonista debe rescatar a Isolda del poder de Gandín, un caballero que habiendo embaucado al rey Marc, intenta raptar a la joven y llevarla a Irlanda. Tristán se presenta ante Gandín con su arpa e interpreta bellas melodías que tranquilizan a Isolda:

De nuevo comenzó a tocar el *juglar*. Su música volvió a sonar con tanta delicadeza que Gandín escuchaba su arte con total entrega, percatándose de que también Isolda estaba completamente sumergida en la melodía. (2001: 378, énfasis propio)

De este modo, Tristán recupera a Isolda a partir de sus habilidades musicales y, a la vez, en un doble juego de sentido, puesto que si Gandín había robado a Isolda por su actuación con la cítara y por su manipulación de Marc a través del discurso, Tristán ha demostrado ser aun más capaz que él, vencéndolo en las mismas condiciones de este singular combate.

## **Hacia un acercamiento entre la figura de Tristán y la del narrador**

Hemos analizado aquellos segmentos y pasajes que permiten acceder a una suerte de postura programática del autor acerca del papel del artista y del estatuto de la obra literaria. En este sentido, afirmamos que la presentación de Tristán como “Tantris”, *i. e.*, como “juglar cortés”, adquiere, en este contexto, una importancia primordial. Asimismo y respecto de la función de Tristán como “personaje” adherimos al

planteo de Jackson y aseveramos que si bien lo más esperable hubiera sido que Tristán se desempeñara como un caballero, Gottfried “no está escribiendo una epopeya cortesana [*courtly epic*] en el sentido normal del término” (1962: 365, traducción propia).

Paradójicamente, Tristán se caracteriza por su nobleza y otras virtudes caballerescas pero ha de recurrir a la mentira como herramienta que le asegure su éxito en la corte. Este es un síntoma característico de aquello que De Rougemont concibe como una latente oposición “manifiesta a partir de la segunda mitad del siglo XXII entre la regla caballerescas y las costumbres feudales” (2006: 33). En un sistema en el cual el amor cortés hacia la dama compite por ocupar el sitio que antes correspondía al vínculo vasallático, Gottfried comprende con lucidez e ironía que solo la mentira (entendida como parte de las reglas del juego cortesano) puede tornar admisible el amor adúltero de los amantes en el seno de la corte del propio Marc.

La tarea del escritor encuentra su imagen especular en la figura de Tristán como artífice del lenguaje. Tal como sucedía con Tantris, el escritor pretende brindar enseñanzas a sus lectores mediante sus relatos y para ello recurre a una forma particular de representación de la realidad, *i.e.* la ficción. Se trata de un tema que recorre toda la obra produciendo cuestionamientos acerca de los límites entre lo verdadero y lo falso, entre realidad y literatura. Por su parte, la obra literaria ya no será meramente el producto concluido del poeta sino una suerte de sistema opaco constituido por distintos niveles que han de ser develados o “leídos” por el lector. Al plantear el tema de la verdad y la mentira como uno de los ejes centrales y más recurrentes de la obra, el autor confirma, de modo implícito, el estatuto de su obra como perteneciente al ámbito de la ficción.

A partir de la comparación y constatación de los distintos mecanismos literarios que utilizan tanto el narrador como

Tristan-juglar para validar sus respectivas historias y ficciones, es posible establecer una postura programática acerca de la labor literaria en particular y la artística en general. Personificando a Tristán como un juglar, Gottfried reflexiona acerca de su propia labor como poeta, develando sus procedimientos y estableciendo un paralelo entre sus métodos y los utilizados por el personaje. En este sentido, el narrador emula la voz del escritor mientras que Tristán se torna el doble literario del propio autor.

## Bibliografía

- Amor, L. 2007. “Introducción al *roman* medieval francés”, en *El Roman Medieval*. Ficha de cátedra. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Buschinger, D. 2003. “El *roman de Tristán*: Bérroul, Thomas y Eilhard von Oberg”, en *Narrativa europea medieval, Contextos alemanes*. Ficha de cátedra. Trad. de A. Melgar. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Chinca, M. 1993. *History, Fiction, Verisimilitude: Studies in the Poetics of Gottfried's Tristan*. Londres, Institute of Germanic Studies.
- . 1997. *Gottfried von Strassburg, Tristan*. Cambridge, Cambridge University Press.
- De Rougemont, D. 2006. *El amor y Occidente*. Trad. de A. Vicens. Barcelona, Kairós.
- Jackson, W. T. H. 1962. “Tristán the Artist in Gottfried's Poem”, *PMLA*, Vol. 77, N° 4, pp. 364-372.
- Menéndez Pidal, R. 1924. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid, Gredos.

- Millet, V. (introd., notas y pról.) 2001. *Tristán e Isolda*. Trad. de V. Millet y B. Dietz. Madrid, Siruela.
- Ollier, M. L. 1974. "The Author in the Text: The Prologues of Chrétien de Troyes", *Yale French Studies*, N° 51: "Approaches to Medieval Romance", pp. 26-41.
- Rodríguez Velasco, J. 1999. *Castigo para celosos, consejos para juglares*. Madrid, Gredos.
- Rychner, J. 2008. *El cantar de gesta: Ensayo sobre el arte épico de los juglares*. Sel., trad. y notas de M. Abeledo. Buenos Aires, Opfyl.
- Von Strassburg, G. 2001. *Tristán e Isolda*. Trad. de V. Millet y B. Dietz. Madrid, Siruela.
- Zumthor, P. 1978. "Génesis y evolución del género", en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, T. I, Vol. IV. Trad. de C. Cerdón. Heidelberg.

## **Griselda y la Comadre de Bath**

### Variantes de la representación femenina

*Florencia Molé*

La representación femenina se caracteriza, entre otros rasgos, por su perpetua mutación. Su configuración, por otra parte, estuvo vinculada con la mirada masculina que, de alguna manera, la ha definido a través de los siglos. Así, la voz femenina cobró protagonismo o fue acallada, mientras que la condición moral de la mujer, relacionada estrechamente con su voz, fue adquiriendo también diferentes matices. La figura femenina fue siempre representada en los textos por una voz masculina y por tanto, la imagen de la mujer ha sido manipulada de acuerdo con los intereses y con las ideologías del momento, tal como se evidencia en textos relacionados con el periodo medieval.

En un breve recorrido histórico –que nos ayudará a comprender nuestro tema–, no podemos dejar de mencionar la Peste Negra, flagelo que acabó con gran parte de la población europea y dio nacimiento a prácticas socioculturales distintas, fruto de la desesperación y del desconcierto. Es durante esta época que halla su escenario el *Decamerón* de Boccaccio, colección de cuentos del siglo XIV. Diez personas (siete mujeres, tres hombres) que huyen de la plaga, se refugian en las afueras de Florencia y durante diez días

relatan cien historias. Nuestro análisis se circunscribirá a la décima jornada, en la cual se cuenta la historia de Griselda. Esta jornada está narrada por un varón, Dioneo, quien introduce la historia con un comentario que guía su interpretación: "... quiero hablar de un marqués, aunque no de una acción magnífica sino de una estúpida brutalidad, aunque al final acabara dichosamente; y a nadie aconsejo que siga su ejemplo, pues fue gran lástima que le salieran bien las cosas" (Boccaccio, 1994: 835).

La historia de Griselda presenta a una mujer humilde, proveniente de una familia de pastores, cuyos actos y modales corresponden a los de un noble. Es su modo de vida, austero y servicial, el que hace que Gualtieri repare en ella y la considere una esposa digna. Griselda resulta ser la respuesta del joven noble frente al reclamo de sus hombres, quienes ya están cansados de verlo soltero: "A Gualtieri le habían agrado hacía tiempo las costumbres de una pobre jovencita que vivía en un pueblo cercano a su castillo y, pareciéndole bastante bella, consideró que con ella podía llevar una vida tranquila" (*ibidem*: 836). Griselda aparece como una opción aceptable frente a la solicitud de su gente; los hábitos de la doncella y su baja condición la convierten en una candidata perfecta para una vida de sosiego. La experiencia señalaba a Gualtieri que la vida conyugal podría tornarse dura y miserable si los cónyuges no se adaptaban a las costumbres que cada uno mantenía. Asimismo, desde una perspectiva que consideraba a la mujer como un ser vulnerable frente a los placeres de la vida, circunstancia que demandaba un control estricto por parte del varón, podemos comprender los temores y las creencias que tornaban a Gualtieri un descreído de la vida conyugal. Aun así, y luego de la insistencia de su gente que temía la falta de descendencia, Gualtieri resuelve tomar por esposa a Griselda y comunica a sus hombres dicha decisión. Les hace jurar que recibirán a la elegida como su señora y la honrarán debidamente. "Llegados a la casa del

padre de la joven, la encontraron a ella, que volvía a toda prisa de la fuente para ir después con otras mujeres a ver a la novia de Gualtieri” (*ibidem*: 837). La simpleza y abnegación de la doncella se desprenden de esta escena y aumentan cuando Gualtieri le pregunta por su padre y ella no puede ocultar su vergüenza. Cuando Gualtieri propone matrimonio a Griselda, el joven pregunta a la muchacha si está dispuesta a ser obediente y a complacerlo siempre sin enojarse por ningún motivo, preguntas “a todas las cuales ella respondió que sí” (*ibidem*: 838). Hasta este momento Griselda no tiene voz en el texto sino que ha sido mediatizada por el narrador: el sometimiento de Griselda en la historia se traduce en el sometimiento de su voz a la del narrador.

El conflicto en torno a Griselda surgirá a raíz de su condición de villana: una mujer que no descende de nobles no es digna esposa de un hombre de abolengo como Gualtieri. Es por eso que en el momento en que Gualtieri la toma por esposa, se verá ante la necesidad de borrar esta imagen de aldeana y convertirla en señora, de allí ese símil rito de renacimiento que lleva a cabo Gualtieri, haciéndola desnudar frente a todos para vestirla con los atuendos apropiados. El texto pone en primer plano el tema de la imagen y supone que una buena apariencia conlleva siempre una actitud noble y viceversa. Por su parte, el narrador comenta la sorpresa de los hombres ante la capacidad de Gualtieri de descubrir a una joven cuyas altas virtudes se escondían “bajo sus pobres ropas y el traje de villana”. Esta dialéctica entre la imagen y la realidad interior, entre la corteza y el meollo, nos aproxima al concepto que nos interesa rescatar de esta *novella*: la humilde Griselda esconde un tesoro bajo sus pobres harapos; es la virtud que asoma, que se abre paso entre la miseria y los violentos sucesos que tanto lastimaron a la sociedad de la época. Y esta virtud, a diferencia de los trovadores cortesanos que cantaban a las damas de alta alcurnia, está ligada netamente al accionar

de los humanos. Íntimamente ligada al concepto de libre albedrío, el concepto de virtud comienza a mutar y halla aquí una ocasión propicia para su desarrollo.

Como hemos ya mencionado, Gualtieri temía el matrimonio pues consideraba que las mujeres mutaban luego de ser desposadas y transformaban la vida marital una sucesión de amarguras. El rechazo de Gualtieri se vinculaba con el número de parejas “mal avenidas”, fruto de una mala unión (o mejor, de una mala mujer). En consecuencia, Gualtieri sentirá la necesidad de comprobar con duras y terribles pruebas la templanza de su esposa, quien demostrará con firmeza su abnegación y cumplimiento de las promesas que hiciera antes de casarse. Griselda soportará todas las pruebas que su señor le imponga, elevará su honor y su nobleza por encima del de cualquier mujer y se convertirá en un ejemplo a seguir. Así en la tradición, Griselda devendrá un espejo de dama por su conducta frente a la adversidad, originada, en su caso, por el hombre en quien ella depositó su confianza y a quien dio su palabra.

Gualtieri somete a Griselda a las penas más dolorosas siempre bajo la misma excusa: su pobreza y baja extracción social, circunstancias que imposibilitaban la descendencia. Ella, imperturbable, alegaba conocer y aceptar las limitaciones de su condición. Leemos: “Mi señor, haz conmigo lo que creas oportuno para tu honor y tu consuelo, pues siempre estaré contenta, pues conozco que soy menos que ellos y que no era digna de este honor que tu cortesía me tributó” (*ibidem*: 839). Esta subordinación inquebrantable a la voluntad de su marido la convierte en un modelo de dama y la enaltece, a medida que se suceden las pruebas. Ya Cesare Segre postulaba que en Boccaccio “hay un dominio sobre la realidad [...] que es el dominio del hombre sobre sí mismo, capacidad de actuar lo mejor posible; de reaccionar ante los acontecimientos si son controlables [...] y si son inexorables, con dignidad y elegancia...” (Segre, 1974). Este es el caso

de Griselda, modelo a seguir frente a las adversidades de la vida. Con dignidad y elegancia asume el papel que le toca cumplir sin rebelarse ni quejarse de su fortuna sino, muy por el contrario, agradeciendo ese tiempo en el que, al menos, pudo disfrutar de su marido y de su vida con él. Mientras Gualtieri es considerado por su gente como un ser impío, una templada Griselda se gana el amor, la compasión y el respeto de todos. Su honra y su nobleza crecen, confirmando la intuición inicial de su señor: la nobleza no solo deriva por vía sanguínea sino que el buen obrar, los buenos actos también pertenecen y hacen a una persona noble. El hombre se muestra irracional, el temor lo domina y lo lleva a realizar estas pruebas; la figura de Gualtieri, hombre noble en virtud de su abolengo, va perdiendo peso a medida que crece la virtud de Griselda. La bondad y sensatez de Griselda aumentan en detrimento de la nobleza heredada de Gualtieri; nobleza que, por tanto, aparece cuestionada en el texto.

La prueba final enfrentará a Griselda con su propia realidad y Gualtieri comprobará definitivamente que su mujer no “se había ensoberbecido con los honores que él o los demás le hacían” (*ibidem*: 839). Gualtieri, ante la presunta imposibilidad de seguir adelante con ese matrimonio indigno, despoja a Griselda de sus ropas y de sus honores, la vuelve a su estado primitivo mientras ella mantiene la conciencia de su inferioridad. Las acciones humillantes seguirían si Griselda no despertara un atisbo de sensatez en su marido al reclamarle algo para cubrirse, no como un bien material sino para que nadie vea el cuerpo que engendró a los hijos del señor. La suma de virtudes acerca a Griselda a la figura de María y la transforma en un modelo de virtud ideal y necesario para un renacimiento social y cultural. En este contexto de crisis y ante la necesidad de renovar las costumbres, Griselda constituye la áurea imagen de la esperanza. Leemos en un artículo de Elisabetta Menetti (2007): “*Griselda rappresenta un insieme di virtù che Boccaccio desidera conservare per la*

*rinascita di una nuova umanità, dopo la terribile catastrofe della peste: la fermezza, la costanza, la magnanimità, unite alla grazia e alla mitezza femminili*” [“Griselda representa un grupo de virtudes que Boccaccio desea conservar para el renacimiento de una nueva humanidad, luego de la terrible catástrofe de la peste: la firmeza, la constancia, la magnanimidad unidas a la gracia y a la docilidad femeninas”].

Es curioso, y a la vez interesante, notar en el texto que en esta contienda entre virtud y crueldad, nobleza y villanía, la victoria está del lado femenino, de una mujer de baja condición social que con su silencio y su obediencia se sitúa en ventaja en relación a su marido. Siguiendo la propuesta del texto, la virtud no está ligada al abolengo, a un título heredado; la virtud es un vacío absoluto si no va acompañada de actos nobles que le proporcionan un valor real. Estos son los actos de Griselda, quien no necesita de voz ya que sus actos hablan por ella.

## **Alice, la comadre de Bath**

El segundo personaje que proponemos analizar es la Comadre de Bath de los *Cuentos de Canterbury*. La colección de cuentos tiene como marco la peregrinación hacia la catedral de Canterbury. El texto está compuesto por varias historias que narran los peregrinos y entre las cuales se encuentra las de Alice, la Comadre de Bath. El personaje, que a primera vista resulta ser la contrapartida de Griselda, desparrama su voz por el relato y lo contamina con su propia experiencia. Mujer ricamente vestida, curtida por la experiencia y no por la actividad libresca, demuestra todo el tiempo su oscilación entre la lascivia y la pertinacia. Su relato está precedido no solo por una extensa autobiografía personal sino que el prólogo de su historia resulta ser mucho más extenso y rico que el relato en sí mismo. La

comadre representa una mujer emprendedora, viuda y sin hijos que no antepone el bien de su marido sino el propio. Se trata de una versión horaciana de la mujer versada en las artes del amor y conocedora de todas las artimañas que la llevaran a un bienestar tanto emocional como económico. La comadre comprende a la perfección la tradición misógina dentro de la que se encuentra, pero en vez de oponérsele, la lee, la manipula y le saca provecho.

La comadre domina toda la información que transmite. Su autoridad muestra una impronta empírica que, al mismo tiempo, está respaldada por la tradición literaria. Constatamos también que tiene conocimiento peculiar de las Escrituras, a partir del cual elabora una exégesis personal. Basándose en la historia de San Pablo, curiosamente admite que la castidad es preferible a la vida en santo matrimonio ya que, “después de todo”, la carne es débil. Así comienza a situarse el relato de aquella que se sabe pecadora pero al mismo tiempo hace su elección y no solo disfruta de ella sino que, además, le pone voz. Reconoce que su vida no es comparable a la del apóstol y lo acepta. En su voz no se encuentra la humildad de aquel temeroso del cielo que se sabe pecador; por el contrario, Alice maneja su discurso sin pudores ni reparos y no teme ofender la fe cristiana ni a sus oyentes. Por otro lado, huelga destacar que es justamente una mujer quien, en este caso, hace uso de la palabra; una mujer que se apropia de un discurso sesgado de religión y lo manipula en beneficio propio. La trasgresión, entonces, es doble: es una mujer hablando y una mujer hablando de lo que solo un hombre debería.

La historia de la comadre se presenta como la contracara de la de Griselda. En su relato, mediante una enumeración de experiencias personales, brinda sus consejos a una audiencia femenina. Y en este caso se borra la voz del hombre. Ella, previsoramente, se anticipa a cualquier posible dicho con una serie de artimañas exclusivamente planeadas

para la consecución de sus deseos sin obstáculos. Y en ese sentido la comadre no solo confronta a su marido sino que confronta textos: “Que el sabio filósofo Ptolomeo sea bendito por encima de todos los demás [...] Y entonces tú ¡imbécil! Tienes que apoyarte en este texto de San Pablo...” (Chaucer, 2006: 209) Ptolomeo aparece en más de oportunidad citado por la comadre, como autoridad en la que se apoya su discurso cuyo ánimo si bien es divertir (“... pues lo único que yo intento es divertir”, *ibidem*: 209) también pareciera esconder un propósito doctrinario, no debemos olvidar la premisa clásica según la cual el auditorio debía aprender al mismo tiempo que se deleitaba. Una experiencia similar sucede en la historia de Griselda. Leemos en Janssens: “So, he says in his conclusion, he intends to provide help and diversion for the ladies by telling them a hundred stories. [...] Pleasure and advice, amusement and learning...” (Janssens, 1997: 138) [“Entonces, concluye él, él intenta ayudar y divertir a las damas contándoles cientos de historias (...) Placer y consejo, diversión y aprendizaje”]. Y es aquí donde se halla la diferencia, mientras que en la historia de Griselda “... the real behaviour of the listeners should imitate and parallel the fictional world of the stories” (*ibidem*: 139) [“El comportamiento real de los oyentes debería imitar y establecer un paralelismo con el mundo ficcional de las historias”], en el discurso de la comadre creemos ver justamente lo opuesto. Esto, al mismo tiempo, supone un público al que se dirige la historia, un público que será capaz de diferenciar la corteza del meollo y comprender la enseñanza real de la historia.

La comadre forma parte de una tradición de mujeres que alega poseer de manera natural una inteligencia superior a la masculina y llega a comparar a la mujer con una mercancía, como si la ley de oferta y demanda rigiera también para el sexo femenino: “No solemos estar dispuestas a exponer todo lo que tenemos en venta; mucha gente en el mercado

hace subir el precio de la mercancía; si este es demasiado bajo, la gente cree [...] que no vale nada” (Chaucer, 2006: 213). Leemos una vez más un discurso que, habiendo abrevado en diferentes áreas de conocimiento, utiliza los elementos de su conveniencia al servicio de su voz.

La palabra “mentiras” es una constante en el discurso de la comadre, quien no tiene pudor en demostrar la manipulación que ejercía sobre sus maridos. Todas las palabras dulces, todos los reproches y hasta las escenas de celos, todo se encuentra pensado mediante el discurso y puesto al servicio de su diversión. Este discurso procaz está marcado por una impronta ovidiana, por aquel discurso sostenido por un varón, así leemos: “... siempre seguí mis apetitos, ya fuese el hombre moreno o rubio, alto o bajo. Mientras él me gustase no prestaba atención a la pobreza ni a su rango” (*ibidem*: 215), y en Ovidio: “No es un determinado tipo de belleza el que provoca mi amor. Son cien los motivos por los que yo siempre esté enamorado” (Ovidio, 1997: 181). En este contexto y como mencionamos anteriormente, sus textos se oponen constantemente a otros cuyas palabras censuran a la mujer. Esto se vuelve evidente en el momento en que ella arranca una página de uno de los tratados antifeministas que estaban en boga en la época de Chaucer. La página faltante es la ruptura del engranaje, es la oveja negra, la mujer que reniega de su rol cultural. Ese libro cuyo cuerpo ha sido violado emula a una sociedad lastimada, a la cultura y al orden que las mujeres parecieran violentar con sus conductas irracionales. Según esta metáfora, las mujeres representarían el factor desestabilizante de la cultura y la moral impuestas por la voz masculina.

Aquí se lista una serie de mujeres de la tradición literaria latina que forman parte del mismo grupo que la comadre: el contraejemplo a seguir. Ellas representan el opuesto categórico a Griselda. En sus mentes se urden y revuelven las tramas más siniestras que “solo puede albergar la mente de una

mujer”. Una mata a su marido por amor y la otra por odio; se encuentran dominadas por pasiones inmanejables. Pero aquello que produce el quiebre es justamente la irrupción del proverbio en medio de todo el libertinaje literario: “Una mujer hermosa, a menos que también sea casta, es como una anilla de oro en la nariz de una marrana” (*ibidem*: 219) extraído del libro bíblico de los *Proverbios*. Alice se rebela no solo contra su marido sino contra la palabra, la palabra controladora, rígida y estructurada de la tradición misógina en la que se inserta. Frente a esto, ella ofrece un discurso tan descontrolado como aquella que lo pronuncia. Ella es presa de sus palabras: he aquí los cimientos de su pecado: Alice peca doblemente, es una mujer libertina que mantiene relaciones sexuales libres que le proporcionan placer, pero al mismo tiempo habla. Le pone palabras a sus pecados y busca apoyo en la literatura, a la que tergiversa y manipula para justificar su comportamiento. Cumple al mismo tiempo con el rol masculino de la exégesis: utiliza pasajes de las Santas Escrituras que inserta en su discurso para darle autoridad. Pero esta exégesis está manipulada, basada en un conocimiento falaz de las escrituras.

De acuerdo con Sharon Farmer, el teólogo Thomas de Chobham sostenía, junto a otros colegas, que las mujeres eran una poderosa arma que servía para manipular y persuadir las mentes de sus maridos. Según ellos, un marido pecador podía convertirse si los dulces modos de su esposa así se lo sugerían. Se hace especial hincapié en el poder persuasivo que tiene la mujer y en el hecho de que debe ser usado no solo para ennoblecer a su marido sino para que, de algún modo, esto reporte un beneficio económico a la Iglesia. Sucedió también, a partir de las reformas eclesiásticas de los siglos XI y XII que se relacionó a la mujer fuertemente con la figura de su madre primitiva, Eva. Así, la representación femenina se fue tornando cada vez más negativa y el celibato pasó a representar la opción más sensata frente a la

tentación: "...since Adan was led to temptation by Eve, and not Eve by Adam, it is right that man should assume government over woman. [...] Woman has no authority, neither is she able to teach" ["Como Adán fue tentado por Eva, y no al revés, es correcto que el hombre deba asumir el dominio sobre la mujer. (...) La mujer no tiene autoridad y tampoco tiene capacidad para enseñar"] (Farmer, 1986: 519). Retomaremos el tema de la "docencia" más adelante. A partir de este texto, se suscita la discusión en torno a cuál debería ser el rol de la mujer y de su voz. Según Thomas, será el puente entre la familia y la Iglesia, pero aun así, la voz femenina deberá portar solo un mensaje cristiano, puro, jamás ligado a placeres personales. Por otro lado, la mujer debía estar regida por un hombre en función de su racionalidad. Farmer sostiene que Thomas parece no haber estado tan errado, considerando que, entre los siglos XI y XII, la mujer estuvo dotada de este rol persuasivo que proveía de las instituciones; asimismo, dicha persuasión ganó, paulatinamente, el reconocimiento entre autores monásticos y escolásticos. Por otro lado, Thomas hace hincapié en la necesidad de que esta comunicación sea verbal; de este modo, la mujer pasa a cumplir un rol mucho más eficaz: es portadora de la palabra y en ese sentido su imagen nos recuerda a la del predicador.

La comadre predica un sermón pero sus palabras no albergan castidad ni pureza, muy por el contrario, esconden los secretos de una vida llena de los placeres que la Iglesia intentaba erradicar. Con una vuelta de tuerca a la idea de Thomas las mujeres de los siglos XI, XII y principios del XIII "in their use of speech and sexual enticements to manipulate men the pious wives [...] resemble contemporary depictions of Eve, who compelled Adam 'to obey her voice rather than the Word of God'. Indeed, writers of this period make a persistent association between women and spoken language" (Farmer, 1986: 539) ["En su uso del discurso y de los incentivos sexuales para manipular a los hombres, las esposas

beatas se asemejan a las representaciones contemporáneas de Eva quien obligó a Adán a ‘obedecer su voz en vez de la palabra de Dios’. De hecho, los escritores de este período hacen una persistente asociación entre las mujeres y la lengua oral”]. De este modo, las mujeres comienzan a practicar el hábito de hablar más de la cuenta, de temas triviales, y sus palabras tienden a inducir a los malos hábitos. Este es el elemento que encontramos en el discurso de Alice.

La comadre se dirige a un auditorio al que desafía; presenta a las mujeres un modelo opcional frente al tradicional sometimiento y desenmascara sin reparos el pensamiento masculino –sobre el que pareciera tener amplio conocimiento– al tiempo que imparte consejos sobre las formas más convenientes de tratar a las mujeres. “Vosotros decís que es una gran desgracia casarse con una mujer pobre debido al coste; pero si ella es rica y mantiene buenas relaciones, entonces decía que era una tortura tener que aguantarle su orgullo y sus malos humores” (*ibidem*, 207). La comadre sitúa al hombre en un rol femenino; él es el indeciso, es él quien recibe los reproches por quejarse injustificadamente. El hombre, carente de voz (pues ella en general se le anticipa y dobla la apuesta), queda puesto en evidencia frente a una realidad que no maneja, asume el rol de ignorante en materia del amor: “...y, por consiguiente, este cuento va dirigido a todos los hombres” (*ibidem*, 211).

He aquí el tema que discutíamos párrafos más arriba: con espíritu didáctico predica sobre los placeres de la vida y sobre la manera de engañar para obtenerlos. Su palabra es respetada por el resto de los peregrinos y ninguno de los hombres alza su voz en contra. Es portadora de la palabra que predica con experiencia y es respetada por su auditorio. En palabras del bulero: “Enséñenos a los jóvenes su método” (*ibidem*, 206).

Entre la introducción de la comadre y su relato tenemos la disputa entre el fraile y el alguacil. Es interesante notar

que, una vez más, una palabra santa irrumpe en el relato de la comadre, aunque resulta más importante observar el hecho de que un hombre sale en defensa de un discurso de esas proporciones.

En el relato de la comadre una vez más es una mujer la que mueve los hilos de la historia: una doncella abusada, un hombre condenado y una reina con la facultad de otorgar una segunda oportunidad. La vida del caballero depende de una tarea bastante compleja, de una pregunta que suma años: averiguar qué es lo que las mujeres desean con mayor vehemencia. La comadre introduce en su relato la pregunta que aqueja a todos los hombres y se convierte en su salvadora al proveer la respuesta. En una astuta maniobra, deja caer el velo que recubre al misterio femenino y revela: “La lisonja es el mejor método con que un hombre puede conquistarnos; mediante atenciones y piropos, todas caemos en la trampa” (*ibidem*, 225). La voz de la comadre irrumpe el relato en reiteradas ocasiones para aportar sus comentarios. Esta historia condensa un significado importante a la luz del cual la figura de la comadre podría ser reinterpretada. Se trata aquí de una mujer fea y vieja en apariencia que revela al muchacho la verdad sobre el deseo máspreciado de las mujeres. Esta mujer salva al muchacho quien le otorga un “don en blanco”, la posibilidad de cumplir cualquier cosa que ella pida a cambio de tan valiosa información. Al momento de cumplir con su promesa el joven se rehúsa a contraer matrimonio con una mujer cuya apariencia no es grata a la vista. El conflicto surge entonces en torno a un tema más amplio: el concepto de nobleza. La razón principal que ofrece el joven es la nobleza de su estirpe frente a la villanía de la vieja, pero ella con palabras sabias y bien ubicadas pronuncia un discurso sobre los orígenes de la nobleza: “El hombre que es siempre virtuoso [...] y que trata siempre de realizar cuantos actos nobles puede, a ese sí, tómalo por el más grande entre los

nobles. Jesucristo quiere que obtengamos nobleza de Él y no de nuestros padres gracias a su riqueza ancestral; pues, aunque puedan darnos toda su herencia –merced a la cual pretendemos ser de elevado linaje– no puede haber forma de que no dejen en testamento su virtuoso sistema de vida, que es el único que realmente les faculta para poderse llamar nobles y que nos obliga con su ejemplo” (*ibidem*, 229). La idea es la misma que se encuentra en el texto de Boccaccio: la nobleza puede derivar del linaje pero es un título vacío si no va acompañada de actos que la sustenten. Aun así, creemos ver en *Los Cuentos de Canterbury* una idea más fuerte respecto a la nobleza derivada de los actos. Si bien en *El Decamerón*, Griselda se comporta de manera honorable durante toda su prueba, también es verdad que su marido, noble por descendencia, nunca pierde su condición por más que haya hecho sufrir a su esposa. Por el contrario, en *Los Cuentos de Canterbury* se enfatiza el hecho de que la nobleza no debería basarse en las posesiones materiales sino, por el contrario, en las acciones virtuosas, en *hechos heroicos*. Una vez más, la comadre se apoya en la tradición literaria para afirmar que “solamente cuando empiezo a huir del mal y vivir en la virtud, soy noble” (*ibidem*, 230).

La comadre también menciona la pobreza, *una riqueza que nadie jamás podrá quitarte*. La idea aparece también en el relato de Griselda, su padre era un pobre aldeano de conducta loable que había educado a su hija para ceñirse a las buenas costumbres. El texto nos sugiere que, de algún modo, la riqueza y la belleza pueden traer como corolario ciertos problemas ligados a la apariencia, a la verdad y a la moral; en cambio, la pobreza alberga la paz y la concordia por su transparencia y sencillez: “La pobreza es un prisma mágico [...] a través del cual uno puede ver a los verdaderos amigos” (*ibidem*, 231). En cierta forma, Gualtieri parte de esta premisa al volver a su esposa a la pobreza de la que había salido para comprobar que aun en estos momentos le sería fiel. Gualtieri

parte de la situación inversa, no es él quien se vuelve pobre pero intenta comprobar que la riqueza no ha ennegrecido a su mujer ni la ha vuelto vanidosa.

Un último tema que mencionaremos se relaciona con la representación de los cuerpos. Cuando Griselda es despedida por Gualtieri, ella le reclama una camisa para vestir el cuerpo que ha engendrado a sus hijos y le recuerda que su única dote fue su virginidad, que no puede recuperar. El cuerpo de Griselda es una especie de santuario, es donde se albergaron los hijos. Por otro lado, tenemos el cuerpo de la comadre que representa lo opuesto: un cuerpo femenino, que no ha cumplido con el mandato natural sino que ha sido utilizado para obtener placer.

Resulta evidente constatar que la historia de Griselda y la Comadre de Bath forman parte de universos distintos. Sin embargo existe un eje que atraviesa estas dos obras y es el tema de la nobleza. Mientras que estas dos mujeres se presentan como totalmente antagónicas, las une la concepción de la nobleza alcanzada mediante los actos, como plantea la Comadre de Bath en función de la narración que elige contar. En el caso de Griselda, es ella objeto del relato y de la ejemplificación sobre la idea de que una persona puede alcanzar la nobleza mediante sus actos. Como hemos anticipado, mientras Griselda parte de una base pobre y humilde, se eleva hasta sobrepasar a su marido quien, partiendo de la base opuesta, no se comporta de manera noble. En el caso de la comadre, es ella quien narra una historia del que se desprende un concepto similar. Se suma a esto la presencia de un varón hostigador que abusa del honor de una doncella. Consideramos, en consecuencia, que las dos historias se corresponden por cuanto, en los dos relatos, hay un varón que abusa del poder que le confiere su posición social, en ambos casos una mujer (en el caso de Griselda y en el de la mujer del relato de la comadre) forja su camino hacia la nobleza. Lo que se evidencia en este tema es la concepción de

que la nobleza no es meramente fruto de un linaje sino que debe acompañarse (y al mismo tiempo puede obtenerse) de actos que nos acerquen a ella.

Quedaría pendiente examinar la posición de cada una de estas mujeres frente a su discurso. Hemos dicho anteriormente que la tradición literaria nos habla de mujeres con un alto poder de persuasión, práctica corriente en la Edad Media. La Comadre representa la voz de la experiencia, es la voz que puja por hallar un lugar en un universo dicho por el hombre; es, al mismo tiempo, la voz que intenta contar otra versión de la predominante narración masculina. Chaucer le otorga una voz y hace que su audiencia la respete, la admire y pida su consejo. Griselda, por el contrario, calla. Pero su silencio evidencia los excesos de su marido. Es ella la figura que representa el progreso, la pureza, la idealización de una figura femenina que Boccaccio eleva sobre las costumbres bajas y lascivas. Por el contrario, la voz de la comadre se extiende por todo el texto, y la pone a ella misma en evidencia, en evidencia de su pecado y de ese modo podríamos considerar que Chaucer deja hablar a su personaje para que ella misma sea vista como ejemplo censurable. Como afirmamos al principio de nuestro trabajo, la representación femenina ha atravesado diferentes estadios. El misticismo del que hablábamos anteriormente está ligado, en este caso, a la idea de que la humanidad recibe castigos como consecuencia de la mala acción de una mujer, Eva, quien carga con la culpabilidad de haber cernido el pecado original sobre la humanidad. Si consideramos la vulnerabilidad que se le atribuye a la figura femenina –como lo menciona Thomas de Chobham– no podemos olvidar que este pecado nace en la falta de rigor de Eva frente a la serpiente, quien tuerce la voluntad de Eva haciéndola desobedecer el mandato divino. A modo de ejemplificación, podríamos traer a colación el caso de Pandora –interesante paralelismo con la historia bíblica– quien abre la caja aun cuando se le había prohibido, y libera todos

los males del mundo. En este caso no es una serpiente sino una voz proveniente de la misma caja que termina por cumplir el mismo objetivo que la serpiente: persuadir a la mujer de que cometa el acto prohibido.

Los recorridos que hemos hecho de la mano de estas dos mujeres nos llevan a considerar que tanto Chaucer como Boccaccio introducen en sus textos una reflexión en torno al tema de la verdadera nobleza desde una óptica didáctica, es decir, accesible a un lector no letrado. La idea de “verdadera” nobleza cobra especial relevancia hacia la baja Edad Media impulsado por la crisis social que se abate sobre el continente. En síntesis, ambos autores, a pesar de la diferencia de sus historias, se encargan de destacar la importancia de una nobleza virtuosa, necesaria para el renacimiento social y cultural.

## **Bibliografía**

- Boccaccio. 1994. *El Decamerón*. Madrid, Alianza.
- Farmer, Sh. 1986. “Persuasive Voices: Clerical Images of Medieval Wives”, *Speculum*, N° 61.
- Chaucer, G. 2006. *Cuentos de Canterbury*. Madrid, Cátedra.
- Janssens, M. 1997. *The reception within The Decameron*. Lovaina, Leuven University Press.
- Menetti, E. 2007. “Griselda, o l’enigma di Giovanni Boccaccio”, en *Griseldaonline portale di letteratura*, <[www.griseldaonline.it/archivio/Chi\\_Griselda.htm](http://www.griseldaonline.it/archivio/Chi_Griselda.htm)>.
- Ovidio. 1997. *Amores*. Barcelona, Gredos.
- Segre, C. 1974. “Introducción al *Decamerón*”, en Segre, C. *Crítica bajo control*. Barcelona, Planeta.



## **Palabra de Dios - palabra de la experiencia - palabra de la fantasía**

Estatutos de "autor" y de la palabra en los *Canterbury Tales*  
de Geoffrey Chaucer

*Romina Paolino*

"¿Qué poder tiene la fantasía! La gente es tan  
Impresionable que puede morir de imaginación."  
G. Chaucer, 1999: 147

Explorar la génesis y las implicancias de la noción de autor, ya sea en el ámbito de la teoría literaria como en otras disciplinas, es adentrarse en un camino de controversias. Los enfoques se multiplican, al igual que sus desacuerdos. Por un lado, Michel Foucault (1984) nos dice que el autor es una función propia del discurso que se efectúa en la escisión entre el escritor real y el locutor ficticio y que se caracteriza por otorgar cierto estatuto a las palabras, función que para él comenzaría a operar realmente hacia fines del siglo XVIII.<sup>1</sup> Mientras que Roland Barthes (1987), si bien comparte con Foucault que la noción de autor emerge en la modernidad y desaparece en el siglo XX, sostiene en cambio que el autor es una categoría abrazada por la literatura que alude a una persona que antecede a la escritura de un texto al que gobierna. Por otro lado, para Roger Chartier (1999) el autor es a la vez figura y función, pero ante todo acción que preexiste al libro impreso y que emerge en el siglo XIV, momento en que,

---

1 Foucault señala que en ese momento los textos dejan de convertirse en actos para convertirse en bienes que pueden ser transgresivos, de ahí el surgimiento de un sistema jurídico que regule los derechos de producción y propiedad de las obras.

por un lado, la palabra “escribir” deja de aludir a copiar o comentar los textos de los antiguos *auctores*, para referir al acto de componer una obra propia. Y por el otro, momento en que surge el libro-unitario, esto es, aumenta la cantidad de libros manuscritos que reúnen obras de un mismo escritor. Otra variante es postulada por Donald Pease (1995), quien asocia la noción de autor con la de individuo e intérprete. Desde su punto de vista, en el siglo XV, con el descubrimiento del Nuevo Mundo, los autores reemplazan a los *auctores* y se instauran como agentes cuyo sentido de la autoridad depende de cuánto puedan narrar sobre las nuevas tierras, de las que no pueden dar cuenta los libros antiguos. Por otra parte, Paul Zumthor retrocede aun más en el tiempo para destacar que “el ‘autor’ es la transformación laica del locutor divino, *Dictator* de la Escritura...” (1989: 124) que comienza a manifestarse hacia fines del siglo XII. Desde entonces el lenguaje deja de ser instrumento de un discurso incuestionable, pierde su supuesta intencionalidad divina para cargarse de la intención y autoridad del individuo que escribe el discurso, que hace el lenguaje.

Sin duda, el panorama es más complejo aún, pero este trabajo se propone destacar cómo muchos de los aspectos centrales de la categoría autor, que exhibe este muestrario representativo de distintos enfoques teóricos, están operando a un mismo tiempo en los *Canterbury Tales* que Geoffrey Chaucer escribió hacia fines del siglo XIV, enfrentándonos así con una idea dinámica de autor que se escurre al tratar de asirla en un sentido definitivo. Idea dinámica que también deja entrever cómo bajo sus componentes paradójicos subyace la formulación de que la noción de autor es una construcción del lenguaje indisociable del poder que cobran y que se les confiere a determinadas palabras. La palabra crea al autor y el autor a la palabra como dos instancias superpuestas de un único proceso lingüístico. Y es este proceso de construcción autorial, tal como veremos, el que se despliega ante nuestros

ojos a lo largo de la obra. El texto construye sus propios autores ficcionales sustentados, sobre todo, en el poder de la palabra de la empiria y de la palabra de la fantasía. Autores que se apartan del poder de la palabra divina, que para el imaginario de la Edad Media está contenida en el mundo, en las Escrituras, dando muestras de la presencia de Dios como autor supremo (Sanders, 1995).

## Marcas de la función autoral

A medida que recorremos el texto nos vamos encontrando con una serie de procedimientos discursivos que parecen señalar que entre la dimensión narrada y el lector está presente la instancia autoral casi fusionada con la voz narrativa, tal como argumentaré tras relevar los procedimientos que considero más significativos. Por un lado advertimos una tendencia a cambiar la función de los conectores, de modo tal, que en lugar de enlazar elementos del texto, vinculan una figura con el texto. En algunos casos, los conectores se vacían de sentido y así vemos cómo, por ejemplo en el *Cuento del Magistrado*, tras el uso de las expresiones “para abreviar...” (p. 194),<sup>2</sup> “en una palabra...” (p. 182), en lugar de una síntesis, se presenta en cambio una ampliación superlativa de información. En otros casos, se configuran conectores subjetivos, es decir, donde podríamos encontrar el uso de un impersonal “mientras” o “mientras tanto”, encontramos en cambio: “Ahora voy a dar descanso a [...] mientras me extendiendo en...” (p. 98), es decir, una incorporación enfática de la primera persona que está latente en el enunciado. En ambos casos se percibe una interferencia entre lo que se narra y el receptor, pero es cierto que estos dos casos aún no son suficientes para

---

2 Para las citas en castellano utilizamos Chaucer, G. 1999. *Cuentos de Canterbury*. Trad. de P. Guardia Masó. Madrid, Cátedra.

hablar de la presencia del autor; tomados por sí solos, apenas marcan un indicio. Otra marca que debemos enlazar con la anterior es la tendencia a controlar el discurso a partir de un uso excesivo de conectores de reformulación, tales como “en resumen...” (p. 75), “para abreviar...” (p. 99), “en pocas palabras...” (p. 101). Estas fórmulas discursivas recurrentes trazan una frontera entre la totalidad de un saber y el recorte parcial que se le da a conocer al lector. El exceso de estos conectores parece subrayar que hay que tener presente que la totalidad del saber permanece oculta y bajo el poder de una instancia que está moviéndose entre los límites del discurso.

Otro aspecto relevante es que a lo largo de los *Canterbury Tales* el proceso de escritura es situado en el centro del relato. En varios momentos se presenta ante nuestra vista una especie de protocolo de la escritura, una exhibición en el papel de las decisiones, de las disyuntivas que pasan por la mente de un escritor al momento de escribir. Sobre todo, podemos ver cómo esto se torna acto en el *Cuento del Caballero*. Se nos refiere allí: “... debo omitir estos detalles...” (p. 89); “Tardaría demasiado en describir [...] quiero que mi cuento sea lo más breve posible” (p. 91); “Ahora voy a efectuar una rápida descripción...” (p. 113); “... ya estoy cansado de describir estas escenas...” (p. 195); “¿Por qué alargar la historia?” (p. 351). En otros momentos parecen exhibirse los juegos del escritor con la página en blanco, con las posibilidades de borrar y volver a escribir, o de separar la intención de lo que en verdad se escribe, tal como podemos notar que se manifiesta a través de las expresiones: “Pero no tengo intención de describir cómo se construyó la altísima pira...” (p. 131), e inmediatamente se realiza la descripción; “... terminaré este cuento tan largo” (p. 131), pero el final no hace otra cosa que posponerse; “... os contaré un relato corto en prosa...” (p. 417), y sin embargo el relato se extiende en veinte páginas.

La suma de estos procedimientos discursivos que se van reiterando una y otra vez en el relato constituyen, tal como

postulaba anteriormente, marcas de la función autoral. Tal vez una refutación posible para esta afirmación sea leer el despliegue de dichas operaciones como marcas de la voz narrativa. Pero considero que esta posibilidad se ve anulada por el hecho de que la obra no presenta una voz narrativa unívoca. La voz narrativa se divide en una multiplicidad de voces a las que se intenta dotar de un carácter individual. Chaucer, tal como señala George Kittredge (Spearing, 2004), se proponía lograr la adecuación dramática, de manera que intentó configurar tantos modos de enunciación como narradores-personajes presentará, al mismo tiempo que intentó que tales voces se distinguiesen entre sí. Y en cambio, lo que podemos notar mediante estas marcas recordadas es que las mismas nos hablan de un estilo único que está por encima de la división en voces distintivas, no solo gobernando el acto de producción textual, sino haciéndolo visible, tornándolo escena de representación. Y este estilo es una marca de autor.

Respecto la mención anterior, quisiera resaltar que la marca relevada nos permite ver en acto ciertos aspectos de la categoría autor que señala Chartier (1999). En principio, él sostiene que el autor, en tanto figura, nos remite a un individuo particular que se manifiesta en el libro, ya sea manuscrito o impreso, exhibiendo una preocupación por las características formales de su texto, ya que la función primordial de un autor es "... garantizar la unicidad y la coherencia del discurso" (1992: 57). Podemos decir entonces que ese estilo homogéneo de las interferencias entre materia narrada, voz narrativa y lector, ese estilo concentrado en hacer visible y controlar el acto de composición textual es una marca del autor entendido en estos términos. A su vez, estas escenas que aparecen representando el proceso de escritura también ratifican la mención de Chartier (1999) respecto a que en el siglo XIV cambiaría el sentido de la palabra "escribir", convirtiendo a dicho momento histórico en un punto temporal

importante para comenzar a hablar de autor como la acción de componer obras que se instauran como origen y remiten a sí mismas. Respecto a este cambio, Chartier señala que hasta el siglo XIV el poeta no era considerado un productor de obras propias, sino una especie de archivista o comentarista de enunciados antiguos y ajenos. El siglo XIV aparece como una época en la que se percibe el carácter inestable de las cosas, de ahí que en nuestra obra literaria en cuestión abundan las referencias a que "... este es un mundo poco seguro..." (p. 143); a que "... el tiempo es huidizo como una corriente que nunca regresa..." (p. 171); y a que la Fortuna puede cambiar los órdenes establecidos: "La monstruosa Fortuna, sutilmente, escamotea sus dones bajo la apariencia de la estabilidad, hasta que todos y cada uno caen en su engaño" (p. 311). Chartier distingue que esta fragilidad también atraviesa el lenguaje, ya que comienza a percibirse el carácter efímero de las palabras y sus sentidos; hablar de invención ya no alude solamente a descubrir las creaciones de Dios, sino a que el hombre puede producir obras originales, así como escribir ya no alude solo a copiar textos, sino al acto de componer textos propios. Estos desplazamientos léxicos se ven expresados a través de las miniaturas que adornan los manuscritos representando al autor escribiendo su obra y a través de la presencia del nombre propio del autor en el colofón. Y así estas modificaciones traducen "... una nueva identidad del texto, referida a la figura de quien lo escribió" (p. 25).

A estos postulados de Chartier, podemos añadir que la presencia del autor y del cambio en su concepción no solo se exhiben a través de su representación pictórica en la obra, o de la presencia de su firma, sino también mediante la representación discursiva de su acto compositivo, tal como podemos notar que funcionan los citados ejemplos de los *Canterbury Tales* que exhiben protocolos de escritura.

Anteriormente destacábamos que podíamos rastrear operando en la obra una función de control formal, que Chartier

distingue como la función privativa de un autor, a través de los procedimientos recortados. Sin embargo podemos notar también que esta función aparece encarnada, sobre todo, en la figura del Anfitrión. Dentro del universo narrado, el Anfitrión aparece ante nuestros ojos como la figura preocupada por ver qué forma, qué estructura va adquiriendo el libro que se va configurando a partir de la amalgama de cuentos. El Anfitrión aparece como la autoridad que da la palabra a los peregrinos, que decide el momento de narrar de cada uno, su duración, y así lo vemos ordenar: “Adelante con tu cuento. No pierdas tiempo” (p. 154). El Anfitrión es la figura que habilita los contenidos: “Este ha sido un relato provechoso y adecuado.” (p. 198); y también es él quién los censura: “Este no es tiempo para andar meditando [...] Contadnos un estupendo cuento de aventuras y guardaos vuestras flores de retórica...” (p. 263).

Pero de ningún modo debemos sentirnos tentados a concluir en que el Anfitrión es la única representación de autor que encontramos en los *Canterbury Tales*, ni en que este estilo de voz tan atenta a las formalidades del discurso que subyace a las voces de los distintos narradores es el único carácter identificable del autor como función discursiva. La cuestión se complejiza desestabilizando nuestro análisis anterior, cuando nos detenemos a examinar a ese “yo” peregrino que se nos presenta en el *Prólogo General* como quien va a contar todo lo sucedido en el viaje hacia la tumba del Santo Tomás Beckett, como aquél que va a reproducir fielmente las palabras y los gestos que componen las narraciones de cada peregrino:

... debo rogar a ustedes indulgencia en no atribuirme falta de refinamiento si utilizo aquí un lenguaje sencillo al dar cuenta de su conversación y conducta y reproduzco las palabras exactas que utilizaron. Pues ya saben ustedes tan bien como yo que quien repite una historia o un cuento que ha explicado otro, debe hacerlo reproduciendo con la máxima

fidelidad posible las palabras que se le han confiado, por grosero o descuidado que sea su lenguaje; de otro modo debe falsificar el cuento o reinventarlo o encontrar nuevas palabras para relatarlo. (P. 84)

Relato todos los cuentos, buenos o malos. De otra forma no sería fiel testigo de los acontecimientos. (P. 136)

Este “yo” peregrino se atribuye a sí mismo la función de intérprete del resto del grupo, aparece como un copista que se inscribe en una cadena de transmisión del lenguaje al que no le pone su impronta. Sin embargo, esta promesa de reproducción fiel se quiebra al poner ante la vista del lector enunciados que manifiestan una tensión entre experiencia - memoria - omnisciencia. Podemos advertir, por ejemplo, cómo este pseudo-testigo realiza, en el *Prólogo General*, descripciones de los peregrinos, cuyas referencias escapan de los datos que puede brindar la experiencia visual, el trato cara a cara:

... creo conveniente describir [...] cómo era cada uno de ellos según yo los veía. [...] El Caballero era un hombre distinguido. Desde los inicios de su carrera había amado la caballería, la lealtad, honorabilidad, generosidad y buenos modales. Había luchado con bravura al servicio de su rey. Además había viajado más lejos que la mayoría de los hombres de tierras paganas y cristianas. En todas partes se le honraba por su bravura, [...] casi siempre se le otorgó el lugar de honor con preeminencia a los caballeros de todas las otras naciones cuando estuvo en Prusia. [...] Había sobrevivido a 15 mortíferas batallas y entablado combate en Trasimeno para defender la fe en tres torneos, y siempre había dado muerte a su rival. (P. 68)

Estas presentaciones resultan inverosímiles, como así también el hecho de que las supuestas reproducciones de

los relatos provengan de los datos guardados en su memoria. De manera que tales tensiones nos llevan a pensar que este yo-peregrino desarrolla una función de invención más que de representación fiel, aumentando las posibilidades de encontrar en él una nueva marca autoral. Posibilidad que se acrecienta, al enterarnos en la sección séptima de que este personaje se llama Chaucer y que toma la palabra para narrar sus propios cuentos. Uno de estos relatos será analizado oportunamente más adelante, porque de momento interesa señalar que tendríamos aquí una nueva marca autoral, pero que abre interrogantes paradójales: ¿esa voz autoral que subyace a las voces de los distintos personajes es atribuible a este Chaucer-personaje que pertenece al texto?, ¿o debemos leer que este Chaucer-personaje, que reinventa las palabras de los otros, desplaza el origen del gesto de composición hacia el Chaucer que preexiste a la obra? ¿Estaría operando aquí la noción de autor como figura que antecede y gobierna el texto, tal como la concibe Roland Barthes (1987)? Ambas lecturas podrían ser posibles, pero también lo es que este Chaucer personaje que se mueve entre los límites de la experiencia, la omnisciencia y la memoria, entre los límites de la invención y la reproducción fiel, entre el escritor real y los locutores ficticios nos esté hablando de la presencia del autor en tanto función del discurso, tal como la analiza Foucault (1984). Desde su punto de vista, es ilusorio buscar al autor del lado del escritor real “los signos de la localización nunca reenían exactamente al escritor, ni al momento en que él escribe, ni al gesto mismo de su escritura, sino a un alter ego cuya distancia con el escritor puede ser más o menos grande y variar en el transcurso mismo de la obra” (p. 98). De ahí que, para Foucault, todos los discursos provistos de la función-autor contienen una pluralidad de egos porque la función autor se manifiesta recorriendo límites que rompe, yuxtapone y resignifica.

## El autor como construcción del lenguaje

Comenzamos a notar entonces cómo se nos escurren los conceptos al tratar de especificar qué noción de autor delinea este texto. Pero más allá de las ambigüedades que surgen, la tesis central de este trabajo es que los *Canterbury Tales* presentan a la noción autor como una construcción del lenguaje y así exhiben ante el lector este proceso unívoco en el que la palabra destacada crea al autor y el autor a una palabra que debe trascender tras ser pronunciada. La obra pone en escena la construcción de una serie de autoridades ficcionales. Un caso sobresaliente es el de la Comadre de Bath, personaje que se erige en autor a partir de que configura un discurso en el que funda un poder en torno a la palabra de la experiencia, de su experiencia, poniendo en duda el poder de la palabra de Dios que está contenida en la Biblia. Palabra que durante la Edad Media, tal como señala Maynor Barrientos (2007), guiaba y respaldaba los actos de los hombres.

En su análisis de la genealogía de la palabra autor, Barrientos destaca que el término autor tiene su origen en el término medieval *auctor*.<sup>3</sup> Los *auctores* eran emisores de palabras que imponían respeto, confianza y que influían profundamente en la vida de los hombres. Los *auctores* se erigían en fuentes del pensamiento y de la acción y sus voces eran contenidas en libros. Dentro de esta concepción, Dios era considerado el *auctor* supremo y la Biblia el libro que contenía y perpetuaba sus palabras. Entre estas palabras autorizadas y la palabra cotidiana existía una relación alegórica: las palabras cotidianas encontraban su razón de ser en la medida que pudiesen hallar respaldo en esas voces. Y a su vez, las personas interpretaban los eventos de su vida como sentencias contenidas en los libros autorizados, "... as an reenactment of a sacred custom"

---

3 Para desarrollar este aspecto, Barrientos toma como referencia los postulados de Donald Pease (1995).

[“... como la reconstrucción de una costumbre sagrada” (p. 106)]. De manera que durante el medioevo no había lugar para una interpretación individual de los hechos, cada escrito respondía a la creación de Dios y tenía como propósito final dar cuenta de fenómenos siguiendo los términos elegidos por el supremo *auctor*. Barrientos precisa que con el descubrimiento del Nuevo Mundo, hacia el siglo XV, los libros autorizados de los *auctores* medievales no podían explicar las nuevas costumbres, entonces los individuos comenzaron a representar el Nuevo Mundo a partir de sus propias palabras. Y así entonces, estos individuos se transformaron en autores y reemplazaron a los *auctores*.

Sin embargo podemos encontrar precedentes de este quiebre en la configuración de autores ficcionales que realiza Chaucer en los *Canterbury Tales*. Retomando el mencionado caso de la Comadre de Bath, podemos advertir que se nos presenta discutiendo y buscando el sentido de las palabras que componen las Sagradas Escrituras abordando el tema del matrimonio y la virginidad:

Se dice que Jesucristo solo acepta que se contraiga matrimonio una vez. Él habría reprochado a la mujer de Samaría: “Tú has tenido cinco maridos, y aquél con el que ahora vives no es tu marido” [...] esas fueron sus palabras, pero se me escapa el significado que Él quiso dar a semejante afirmación. Me limito a preguntar lo siguiente: ¿Por qué el quinto hombre no era el marido de la samaritana? ¿Cuántos podía tener ella en matrimonio? En toda mi vida no he oído jamás que se concretase la cantidad. La gente puede suponer e interpretar lo que quiera, todo lo que yo sé con certeza es que Dios nos mandó crecer y multiplicarnos... (P. 202)

¿Podéis decirme en qué lugar Dios Todopoderoso ha prohibido el matrimonio alguna vez de forma explícita? [...] O bien, ¿dónde ha exigido la virginidad? [...] En la virginidad

radica una gran perfección y también en la devota continencia entre casados; pero Jesucristo, manantial de perfección, no dijo a todos que deberían ir y vender todo lo que tenían y dárselo enteramente a los pobres, y seguir sus pasos. Él habló a los que desean llevar una vida de perfección. Yo [...] no soy una de ellos. Pienso dedicar los mejores años de mi vida a los actos y compensaciones que proporciona el matrimonio. (Pp. 203-204)

A lo largo de su relato, la Comadre multiplica los interrogantes en torno al texto bíblico, y, como no encuentra un sentido universal en aquellas palabras que se pretenden supra-históricas, configura un discurso basado en su propia experiencia matrimonial, confiriendo así primacía a la palabra empírica:

Si no existiera libro alguno que tratase del tema, mi experiencia personal me daría perfecto derecho a hablar de las penas del matrimonio; pues [...] me he casado ya cinco veces por la iglesia [...] Me apoderé de lo mejor que guardaban en el fondo de sus bolsas y en sus cajas fuertes; de la misma forma que el frecuentar distintas escuelas perfecciona al erudito [...] a mi me han entrenado cinco maridos. (Pp. 201-202)

Como parte de este proceso de autorización de la palabra empírica, podemos también notar cómo la comadre traduce las palabras divinas a las palabras de su experiencia. Esto es, recontextualiza los enunciados de la fuente bíblica en su propia experiencia y así crea un nuevo enunciado del que se apropia: “Tan pronto como mi marido se marcha de este mundo, otro cristiano tendrá que desposarse conmigo, pues como dice el apóstol, soy libre de hacerlo donde quiera en nombre de Dios. No afirma que el casarse sea pecado...” (p. 203).

Debo tener un esposo que sea a la vez mi deudor y mi esclavo; y en tanto que yo sea su esposa, él tendrá su “tribulación

de la carne”. Mientras esté viva, es a mí a quien se da “el poder de su propio cuerpo” y no a él. Esto es lo que el apóstol San Pablo me explicó; y encargó a nuestros esposos que nos amasen bien. (P. 205)

La Comadre de Bath funda un poder en torno a la palabra de la experiencia, la destaca como una palabra que no debe consumirse inmediatamente en la cultura tras ser pronunciada, tal como se caracterizan las palabras de un autor (Foucault, 1984). La Comadre establece a la palabra empírica como Palabra-fuerza, es decir, como una palabra enriquecida que se distingue de la palabra ordinaria para volverse un archivo sonoro de las masas (Zumthor, 1989). Y mediante este proceso de fundación de poder sobre la palabra empírica, al mismo tiempo, la Comadre se erige a sí misma como autor. Podemos ver cómo a lo largo de las jornadas su voz se vuelve una fuente de autoridad, tal como funcionan los *auctores* medievales. Por citar dos de los ejemplos que avalan esta afirmación, por un lado encontramos la expresión de reconocimiento del Bulero: “... señora, por Dios y por San Juan que sois una estupenda predicadora sobre este tema” (p. 205), y por el otro, advertimos cómo Justino, uno de los personajes del *Cuento del Mercader*, cita a la Comadre como autoridad:

... no hay ni nunca habrá felicidad suficiente en el matrimonio que impida o sea obstáculo para tu salvación. [...] La Comadre de Bath, si le has prestado atención, ha expuesto sus puntos de vista de una forma clara y concisa sobre el asunto en cuestión, esto es, el matrimonio. Ahora queda en paz y que Dios te guarde. (Pp. 302-303)

A su vez, la Comadre devenida en autor crea un discurso ficcional en el que se desdobra proyectando su voz en la de la protagonista. En otras palabras, la Comadre trama un relato

cuya protagonista es una anciana que salva a un caballero de la muerte gracias a la voz de su experiencia. La anciana expone ante un tribunal femenino el saber que el caballero debe averiguar por el mundo para no morir, esto es, que el mayor deseo de las mujeres es ejercer autoridad sobre los hombres. El tribunal femenino reconoce como auténtico dicho saber experiencial pronunciado por la anciana y así esta consigue que el caballero cumpla su promesa de casarse con ella, aunque este la rechace por su vejez. Sin embargo, la anciana, valiéndose nuevamente de su acervo de saber experiencial, convence al caballero de que mejor es tener una esposa vieja pero obediente, que joven y deseada por todos los hombres. La anciana gana así el dominio sobre el caballero que acaba por reconocerla a ella y a su palabra fundada en la empiria como autoridades: “Mi señora [...] me confío a vuestra sabia experiencia; haced vos misma lo que creáis que sea más agradable y honroso para los dos” (p. 231).

De manera que a través de la creación de este relato, la Comadre de Bath realiza una puesta en abismo del proceso de configuración de poder sobre la palabra de la experiencia que simultáneamente instaaura como autoridad a su emisor. Y a su vez, resulta interesante notar que en este proceso se pone en juego tanto la idea de autor barthesiana (1987), ya que la Comadre aparece como la figura que preexiste y gobierna el cuento, como así también la idea de autor foucaultiana (1984), en tanto podemos considerar que el autor aparece como la función que se manifiesta en el desdoblamiento de la Comadre, como escritor real, y la anciana, como locutor ficticio.

El proceso de configuración autoral de la Comadre es reafirmado en el *Cuento del Mercader*. Allí podemos notar que el estatuto conferido a la palabra empírica es reafirmado, como también lo es el reconocimiento de la Comadre como autoridad fundada en dicha palabra. Tal como señalábamos anteriormente, la Comadre es citada por uno de

los personajes del cuento como referente para hablar de las implicancias del matrimonio, hecho que da cuenta de que esta figura a lo largo de la obra se instaura como fuente del pensamiento y de la acción de los personajes. El Mercader trama un cuento que funciona como ejemplificación de los dos saberes empíricos que la Comadre proyecta en la anciana de su relato, y que previamente ella habría reconocido en su propia experiencia matrimonial, esto es, que no es conveniente para el hombre casarse con una mujer joven, porque siempre atraerá a otro hombre; y que el mayor deseo de toda mujer es ejercer dominio sobre el hombre.

Resulta interesante advertir que esta voz proyectada de la Comadre es puesta en convivencia, en el *Cuento del Mercader*, con la palabra bíblica y con la de otros *auctores* medievales, tales como Séneca. Pero que en esta convivencia, la voz de la Comadre y Séneca resultan confirmadas por la materia narrada, mientras que la palabra bíblica resulta desautorizada, repitiendo así el movimiento de discusión del poderío de dicha voz, iniciado ya por la Comadre. Ahora bien, reconstruyamos este planteo a la luz del texto en cuestión: el Mercader configura un cuento cuyo protagonista es el caballero Enero, un hombre avanzado en edad, que decide casarse con una mujer mucho más joven que él. Su hermano, Justino, intenta hacerlo cambiar de parecer tramando un discurso que se apoya en la voz de Séneca y de la Comadre:

Séneca, entre sus muchos proverbios sabios, puso de relieve que uno debe actuar con suma prudencia cuando se trata de ver a quién van las tierras o las propiedades de uno. Pues bien, si yo tendría que ir con sumo cuidado para ver a quién entrego mis pertenencias, con cuanto mayor cuidado habré de vigilar a quién otorgo mi cuerpo a perpetuidad. [...] No es un juego de niños elegir esposa [...] reflexiona seriamente [...] antes de meterte en el matrimonio, en especial con una mujer que sea joven y bonita... (Pp. 299-300)

... ella puede resultar ser tu purgatorio, [...] el azote de Dios, con lo que tu alma saldrá pitando hacia el Cielo con mayor rapidez que una flecha sale de su arco. Espero que puedas comprobar, más adelante, que no hay ni nunca habrá felicidad suficiente en el matrimonio que impida o sea obstáculo para tu salvación. [...] La Comadre de Bath, si le has prestado atención, ha expuesto sus puntos de vista de una forma clara y concisa sobre el asunto en cuestión... (Pp. 302-303)

Sin embargo, Enero desatiende estas voces y se casa con la joven Mayo, sustentando su decisión en la palabra bíblica:

El matrimonio es un sacramento cardinal, [...] un hombre sin esposa es despreciable, [...] la mujer ha sido hecha para ayudar a su compañero. Cuando Dios Todopoderoso creó a Adán, le vio desnudo y solo, y con su gran bondad dijo: “Hagamos ahora una compañera para que ayude a este hombre; una criatura como él mismo”. Y entonces creó a Eva. Por ello resulta evidente y constituye una prueba positiva de que la mujer es la ayuda y la comodidad del hombre... (P. 295)

Pero, tal como planteábamos, la cita bíblica es desautorizada por la acción narrativa. La belleza y juventud de Mayo atraen al escudero, Damián, quien sin atender a la condición marital de la joven le confiesa su amor. Y desde entonces, la joven no puede “... sacarse del corazón la idea de hacerle feliz” (p. 309). Tiene sucesivos encuentros con el escudero, hasta que es descubierta por su marido en la cima de un peral con su amante, momento en que Enero, repentinamente, cura su ceguera. Sin embargo, y avalando el saber empírico de la Comadre, la joven Mayo logra dominar la situación, y con ella, a su marido:

—¿Qué te pasa? [...] Ten un poco de paciencia y utiliza el cerebro. Acabo de curar tu ceguera. [...] Me dijeron que lo

mejor para curar tus ojos y que tú vieses de nuevo era que forcejase con un hombre en lo alto de un árbol. Dios sabe que mis intenciones eran buenas. [...]

–Vamos, vamos, querida –repuso él–. [...] Baja, queridísima, y si he hablado incorrectamente, que Dios me perdone... (P. 317)

De este modo, la voz experiencial de la Comadre se convierte en la fuente autorizada y en la enseñanza a fijar en el lector, reafirmando así el proceso lingüístico de construcción autoral.

Dentro de los *Canterbury Tales*, otro caso notable de construcción de autoridades ficcionales es la configuración de autores que se erigen como tales a partir de la creación de discursos en los que otorgan cierto estatuto a la palabra de la fantasía. Proceso que podemos ver en juego en el *Cuento del Molinero* y en el *Cuento de Sir Topacio*. Cuentos que sin duda implican universos de análisis en sí mismos, pero que serán abordados aquí considerando aquellos aspectos que se avienen con nuestro objeto de estudio.

Hablar de la palabra de la fantasía implica representarnos un uso del lenguaje que no tiende a la reproducción de los órdenes, sino a la expansión del universo simbólico, mediante la puesta en convivencia de elementos familiares con inaprensibles. Dicho de otro modo, la palabra de la fantasía representa imágenes inexistentes que luego asocia con imágenes de la realidad circundante, de manera que acaba alterando la realidad y creando una totalidad con una significación diferente (Montoya, 2004). A través de esta yuxtaposición, la palabra de la fantasía pone en duda la percepción de estabilidad de los discursos que rodean, ya que actúa sobre ellos mostrando al lenguaje como acto de creación y no como herramienta de reverencia. Tanto el Molinero, como el Chaucer-personaje se instauran como autores al tramar relatos que confieren poder a la palabra de la fantasía y que se distancian del culto a la palabra-valor de los *auctores* medievales, que se distancian

de su uso restrictivo del lenguaje. El discurso de estos últimos, tal como destaca Paul Zumthor (1989), tendía a cerrar el horizonte imaginario, ya que se erigía como portador de valores supra-temporales y que, tal como ya mencionamos, funcionaba como esquema del pensamiento y la acción. De manera que por sí solo, este tipo de discurso incuestionable y reverenciado constituía, mediante su transmisión continua, la defensa de un orden.

Si nos detenemos a examinar el *Cuento del Molinero*, podemos advertir en él cómo el Molinero crea un discurso, vehiculado a través del estudiante, en el que se pone en convivencia la palabra bíblica y que narra el diluvio universal con un dato indeterminado: la posibilidad de que se desencadene un segundo diluvio. El dato bíblico es manipulado así por el joven para engañar al carpintero con su mujer:

... te revelaré el secreto de Jesucristo, y estás perdido si lo cuentas a otra alma. [...] Por mis estudios de astrología y mis observaciones de la Luna cuando brilla en el cielo, he averiguado que durante la noche del próximo lunes, a eso de las nueve, lloverá de una forma tan torrencial y asombrosa, que el diluvio de Noé quedará minimizado. El aguacero será tan tremendo [...] que todo el mundo se ahogará en menos de una hora, y la humanidad perecerá. [...]

Corre y trae enseguida a casa una amasadera o una gran tina poco profunda para cada uno de nosotros tres y asegúrate que sean lo suficientemente grandes para poderlas utilizar como barcas. Pon alimentos en ella para un día, no necesitamos más, pues las aguas retrocederán y desaparecerán a eso de las nueve de la mañana siguiente. [...] Cuando grite: “¡Eh, Alison! ¡Eh, Juan! Animaos, las aguas descienden”, tú responderás: “Hola, maese Nicolás. Buenos días. Te veo muy bien, pues es de día.” Y entonces seremos los reyes de la creación para el resto de nuestras vidas, igual que Noé y su mujer. Pero te tengo que advertir una cosa: cuando embarquemos

esa noche [...] tú y tu mujer deberéis estar lo más alejados que podáis [...] para que no exista pecado entre vosotros, ni una sola mirada, y mucho menos el acto sexual. Estas son tus instrucciones. Vete, y ¡buena suerte! (Pp. 145-147)

El relato del estudiante sustentado en la palabra de la fantasía, más allá del efecto de risa que despierta en el receptor externo, tiene en el interior del cuento un efecto de reverencia: el carpintero toma el relato como fuente de acción, como si se tratase de la palabra autorizada de Dios, y así vive como realidad la ficción transmitida. El carpintero arma las barcas y se queda aguardando la señal para escapar del diluvio. De manera que este personaje pasa de rendir culto a la palabra divina, a la palabra de la fantasía, y entonces el Molinero interviene en el relato recordando que estamos ante el despliegue de su propio proceso de construcción autoral: “¡Qué poder tiene la fantasía! La gente es tan impresionable, que puede morir de imaginación” (p. 147).

Este proceso resulta interesante porque, tras el tono de parodia que lo atraviesa, transmite de un modo implícito, si se quiere, cierta crítica hacia el modo de transmisión incuestionable de los discursos autorizados, pone en duda su estabilidad supra-histórica. Es decir, si el Molinero pudo actuar sobre la palabra divina para configurar y transmitir un discurso ficticio, y que aun así es vivido como real por un personaje, ¿no es posible que aquellos discursos autorizados, que se instauran como fuente del pensamiento y la acción del hombre medieval, hayan sido atravesados, en algún momento de su transmisión temporal, por la palabra de la fantasía?

Podríamos señalar, entonces, que este tipo de autoridad ficcional sostenida en el poder de la palabra fantasiosa se aviene con la concepción de autor que nos lega Zumthor (1989). Esto es, el autor como locutor laico que adquiere posesión sobre el lenguaje, que deja de utilizarlo “... para

la sencilla exposición de un misterio del mundo [o como]<sup>4</sup> instrumento de un discurso en sí mismo incuestionable...” (p. 343), tal como funcionaba la palabra del Locutor divino. Ahora, el autor hace el lenguaje y lo carga de su propia intención. En el caso del Molinero, este se hace autor al crear la palabra fantástica y cargarla de una intención, ya sea de divertimento, o de crítica implícita al modo de recepción pasiva de los discursos.

Estaríamos refiriéndonos aquí, al autor como una figura o función lingüística que se construye y despliega al interior del texto. Sin embargo hay teóricos, como Barry Sanders (1995), que interpretan este proceso que analizamos en el *Cuento del Molinero* como una alusión directa a la figura del Chaucer escritor que antecede a la obra. Sanders, en consonancia con la idea barthesiana (1987) de autor, sostiene que Chaucer, en sus *Canterbury Tales*, es el primer escritor inglés que se mete con Dios para erigirse como “autor imaginativo”. Ampliando esta idea, Sanders destaca que hasta el siglo XIII todo lo que está en el mundo existe por creación e intención de la palabra de Dios. La palabra depende de Dios y, si el hombre utiliza el lenguaje para mentir, o si crea discursos en los que no alega que la fuente de la historia no es él, está usurpando la autoría que pertenece al Creador. Y Chaucer no reverencia el mensaje de Dios que aparece en las Escrituras y en el mundo, Chaucer separa el lenguaje de su intencionalidad divina, y así, “despojado de toda intención religiosa seria, este tipo de lenguaje [...] es apto para bromear. [...] Chaucer convierte sus mentiras en la traviesa falsedad de la ficción, y se convierte a sí mismo en un autor” (p. 157).

Anteriormente mencionaba que también en el *Cuento de Sir Topacio* podíamos encontrar la configuración del Chaucer personaje peregrino, como autor sustentado en el poder

---

4 El agregado a la cita es mío.

otorgado a la palabra de la fantasía. Ahora bien, ya se ha hecho referencia a esta figura al comienzo de este artículo, destacando que desarrollaba una función de invención, más que de reproducción fiel de las palabras de los demás peregrinos; función inventiva que se enfatizaba en la sección séptima al tomar la palabra para narrar sus propios cuentos. Señalaba también que este gesto de invención nos permitía dar cuenta de una nueva marca autoral, pero que abría como interrogante: si era legítimo atribuir el gesto de invención hacia el Chaucer que preexiste a la obra, y de ser así, entonces hablaríamos del autor como figura que gobierna al texto desde una posición externa; o si en cambio deberíamos considerar al Chaucer personaje como un desdoblamiento ficticio del Chaucer escritor, como un alter ego que se mueve entre límites, tales como los de la memoria y la invención. Y en este caso estaríamos hablando del autor en tanto función interna del texto. Al volver ahora el foco de análisis hacia el Chaucer personaje, la idea no es dirimir el dilema anterior, que quizás sea irresoluble, sino relevar cómo en el *Cuento de Sir Topacio*, Chaucer, ya sea considerado como figura externa o interna, se erige en “autor imaginativo”, tomando prestada la categoría con la que Barry Sanders (1995) caracteriza al escritor que enfrenta a su auditorio con “el proceso de escribir ficción” (p. 161).

Este Chaucer que primero percibimos como personaje y luego como narrador, deviene en autor al tramar un relato sostenido en la palabra de la fantasía y al presentarse a sí mismo como el primero en narrar la historia de Sir Topacio. La lógica del discurso de Chaucer aquí es la puesta en convivencia de lo determinado con lo indeterminado, tal como funciona la fantasía. Chaucer nos presenta la historia de un Caballero que se adentra en un “... bosque/ lleno de fieras salvajes” (p. 411) y vegetación de toda clase, donde su conducta es dominada por el canto de un zorzal. Este canto-hechizo le inflama el amor que es reforzado por un sueño, y

desde entonces el caballero se dispone a atravesar cualquier extensión a galope en busca de su amada: la reina de las Hadas. Entre los obstáculos a atravesar, se encuentra el enfrentamiento con un gigante, que Chaucer nos narra oportunamente.

Hasta aquí podemos notar que Chaucer proyecta una representación de lo indeterminado, de lo imaginario, de aquello que escapa al gobierno de las leyes de la razón cotidiana, de ahí que el escenario elegido sea el bosque. Recordemos que para el imaginario de la época, el bosque aparece como la manifestación del caos, como el “no lugar”, invisible para los ojos humanos, habitado por seres extraños y asociado al estado salvaje, pero a la vez y paradójicamente, aparece como fuente de revelaciones para el poeta (Zumthor, 1994). Sin embargo, a este despliegue de elementos indeterminados, Chaucer intenta cubrir con un halo de determinación, al insistir en su carácter de verdad: “Escuchad, señores, con la mejor voluntad, / y creedme si os cuento...”, “Es la pura verdad si digo...” (p. 410); y al presentarse a sí mismo como una especie de testigo de los hechos y a la vez como el primero en narrar una historia descuidada por los poetas: “En verdad voy a cantar / lo que sucedió aquél día” (p. 411); “Se habla de todas estas magníficas historias antiguas / de Horn y de sir Ypotis, /de Bevis y de sir Guy; / de Libelao y de sir Pleyndamour. / Pero sir Topacio se lleva la palma / de la caballería real” (pp. 415-416).

Este uso particular del lenguaje que yuxtapone lo familiar y lo inasible instaaura como autor al Chaucer-narrador. Por un lado, podemos ver aquí recreada la idea de autor como intérprete que plantea Donald Pease (Barrientos, 1995). Y en este sentido, así como en el siglo XV los individuos narran discursos para dar cuenta de las características extrañas y desconocidas del Nuevo Mundo, Chaucer aparecería aquí como el intermediario que da cuenta de los hechos desconocidos que se producen al adentrarse en el bosque. Creo,

incluso, que podemos leer la historia del caballero Topacio funcionando como alegoría del proceso de creación autoral de Chaucer: el caballero se contacta con la extrañeza que reina en el bosque, y esta diferencia que traza con respecto al espacio familiar, da lugar a la maravilla como efecto de recepción<sup>5</sup> en el lector. Pero la insistencia de Chaucer en subrayar la percepción de esa maravilla como verdad, la re-crea en su discurso como fantasía, y mediante este acto, él se erige a sí mismo como autor intérprete. Por otro lado, al destacar que no se ha abordado aún la historia de Sir Topacio, Chaucer pone en juego la autoría en los términos Charterianos (1999), esto es, como la acción de componer una obra cuya fuente de origen es la propia voz de su emisor.

Así como en el *Cuento del Molinero* destacábamos que la palabra de la fantasía tenía un efecto de reverencia, en tanto el carpintero la adoptaba como fuente de acción y acababa por vivir aquella ficción como realidad; en este otro caso, el efecto de reverencia es originado y a la vez sufrido por el propio Chaucer, en tanto él enfatiza el carácter de verdad de su relato y se presenta como testigo. Sin embargo podemos advertir otro efecto, no tan feliz, que causa este culto a la palabra fantasiosa, en la que funda su autoridad Chaucer. Me estoy refiriendo aquí al efecto de censura que causa en el Anfitrión:

Basta. [...] Me estás cansando con este parloteo, [...] me duelen los oídos de escuchar las sandeces que pronuncias. ¡Qué el diablo se lleve estos cuentos! [...] No haces nada más que perder el tiempo. En una palabra, señor, no más rimas. Veamos si sabes relatar uno de aquellos romances antiguos o, por lo menos, algo en prosa que sea edificante o divertido. (P. 417)

---

5 Estoy siguiendo aquí el modo de recepción de lo "extraño" que Paul Zumthor analiza en su capítulo: "Unos espacios ajenos" en *La medida del mundo*. Madrid, Cátedra, 1994.

El Anfitrión efectúa la censura más virulenta a los cuentos narrados. ¿Pero qué tiene de diferente este relato?, ¿será la falta de apoyatura en otra voz de autoridad que no sea el propio Chaucer?, ¿será que no transmite ningún mensaje edificante, sino la exploración de la dimensión imaginaria? Con esta interrupción, el Anfitrión parece querer cerrar el horizonte imaginario de la expresión individual, pero no obstante este silenciamiento, Chaucer ya puso en funcionamiento su juego discursivo para alcanzar la pervivencia de su relato y de su voz en la memoria de sus receptores. Chaucer supo valerse a tiempo de las reglas de la mnemotécnica oral (Ong, 2006), y por eso construyó una figura de dimensión extraordinaria como Sir Topacio:

... galopó saltando cercas y charcos,  
para encontrar a la reina de las Hadas [...]  
hasta que al fin encontró, en un lugar secreto  
el país de las Hadas.  
Tan silvestre;  
pues en aquél país no había nadie  
que se atreviese a enfrentársele [...]  
Hasta que vino un forzudo gigante,  
que se llamaba sir Elefante:  
un hombre peligroso, por cierto.  
Él dijo: “Señor caballero: por Misa, Mesa y Masa,  
yo vivo por aquí; galopad, pues, a vuestra casa,  
o mataré a vuestro corcel [...]  
El caballero dijo: “Señor, creedme:  
mañana me enfrentaré a vos,  
cuando lleve la armadura.  
Y a fe mía, si tengo ocasión,  
Pagaréis con esta gruesa lanza  
y cantaréis otra canción.  
Vuestro rostro  
será traspasado desde la mejilla hasta el espinazo [...]

Sir Topacio tuvo que retirarse precipitadamente;  
este gigante hizo caer sobre él  
una lluvia de pedruscos que lanzaba con su terrible honda.  
Pero escapó, ¡vaya si escapó sir Topacio!  
Y fue todo gracias al Cielo, a la Providencia  
y a su propio noble comportamiento.  
(Pp. 412-413)

Chaucer sabe que los personajes incoloros no pueden sobrevivir en la memoria, como tampoco pueden hacerlo aquellos escritores que permanecen reproduciendo la voz de autoridades heredadas, como tampoco pueden hacerlo aquellos autores que no se lanzan a explorar el lenguaje de la imaginación.

### **La figura autoral: ¿secular o divina?**

Hasta aquí hemos expuesto cómo el texto construye sus propios autores ficcionales sustentados en el poder otorgado, tanto a la palabra de la experiencia –tal es el caso de la Comadre de Bath–, como a la palabra de la fantasía –tal es el caso del Chaucer personaje y del Molinero–. Destacamos también que este proceso lingüístico de configuración de autores implica un alejamiento del poder de la palabra divina y del reconocimiento de Dios como autor supremo. Y esto quizás nos permitiría leer en los *Canterbury Tales* una secularización de la figura autoral. Sin embargo, es necesario subrayar que esta lectura se nos escurre, como toda afirmación absoluta que pretendamos hacer sobre dicho texto, porque esta lectura no rige para la totalidad de la obra. Esta posible secularización convive en tensión con el reconocimiento del poder de la palabra divina y de Dios como autoridad máxima del hombre medieval. Como ejemplo de ello podemos considerar el *Cuento del Párroco*. Allí nos encontramos con

un relato plagado de referencias a la Biblia, en el que no hay lugar para la creación de afirmaciones propias porque, tal como enfatiza este narrador: "... la verdad no radica en nosotros" (p. 577), en su relato no hay lugar para la propia voz. A cada palabra, el Párroco apoya sus enunciados en la autoridad divina: "Todas estas afirmaciones se prueban por las Escrituras" (p. 574). El Párroco postula y defiende un orden al que debe someterse el hombre:

De la paciencia se deriva la obediencia, por la cual el hombre es sumiso a Cristo y a todos aquellos a quienes debe ser obediente en Cristo. Y acepta perfectamente que la obediencia entera implica el ejecutar voluntariamente y con prontitud, con alegría de corazón, todas sus obligaciones. Mediante esta virtud llevamos a la práctica la doctrina de Dios y de los superiores, a los cuales debemos someternos con toda justicia. (P. 605)

Dios, la razón, la sensualidad y el cuerpo del hombre están ordenados de modo que cada uno de estos elementos ejerza predominio sobre los otros. Y así, Dios debería prevalecer sobre la razón, y la razón sobre la sensualidad, y la sensualidad sobre el cuerpo del hombre. Pero en verdad el hombre, al pecar, distorsiona todo este orden o jerarquía. (P. 569)

El Párroco somete su discurso a este orden divino, pero a la vez denuncia que hay en el hombre una tendencia a romperlo: "... la razón humana no quiere estar sujeta y obedecer a Dios, que es, por derecho, su Señor..." (p. 570). Es posible que haya aquí una referencia implícita a la otra tendencia del texto ya analizada, a la tendencia a secularizar la autoridad discursiva. De este modo, la convivencia de ambas tendencias (la sujeción y creación de autoridad) tornan ambigua la obra en lo que respecta al tipo de autoría configurada y defendida.

Es posible considerar que la postura del Párroco en verdad se aviene con el intento de Chaucer de lograr la adecuación dramática de su voz narrativa. De manera que la tendencia del Párroco a reconocer a ultranza a Dios como autor supremo estaría en función de representar acertadamente un rasgo prototípico del párroco medieval, y no en pos de poner en duda la tendencia secular que despliega el texto. Sin embargo, *La despedida del autor*, dejando por ahora al margen a qué voz deberíamos adjudicar este discurso final, retoma el orden preceptivo enunciado por el Párroco y vuelve así a aludir a la coexistencia en tensión de los dos lineamientos autorales referidos:

... ruego a todos aquellos que oigan o lean este pequeño tratado que, si hay algo en él que les complazca, que se lo agradezcan a Jesucristo Nuestro Señor de quien procede toda sabiduría y bondad. Pero si encuentran algo que no les agrade, entonces les ruego que lo atribuyan a mi incompetencia y no a mi falta de voluntad, pues con mucho gusto hubiese hablado mejor de lo que puedo. Como dice la Biblia: “Todo lo que se escribe, se escribe para nuestra esperanza.” Tal ha sido mi objetivo.

Por consiguiente, os pido humildemente, por el amor de Dios, que recéis por mí, para que Cristo tenga piedad de mí y me perdone mis culpas, particularmente mis traducciones, y escritos de obras de vanidad humana, de las cuales me descargo en esta retracción: Troilo y Cresida, La Casa de la Fama, La leyenda de las buenas mujeres, El libro de la duquesa, El Parlamento de las aves, aquellos de Los Cuentos de Canterbury que tienden hacia el pecado... (P. 641).

Esta voz vuelve a llamar nuestra atención sobre la existencia de una doble posición autoral en la obra. Esta voz insiste en que hay un apego al seguimiento de la palabra divina, destaca que Jesucristo es la fuente de todo aquello que pueda

complacer, y no su propia voz; pero a la vez, mediante su pedido de excusamiento alude a la gestación de una autoridad diferente y secular. Ahora bien: ¿En cuál de las dos vías de autoridad inserta esta voz a los *Canterbury Tales*? ¿En qué vía los insertaría el lector?

## Conclusión

Los *Canterbury Tales* nos colocan frente a una noción de “autor” en movimiento que está en consonancia con la estructura misma de la obra. Es decir, así como esta se nos presenta como un viaje que nos sorprende a cada página de su recorrido con una nueva voz y un nuevo cuento, cuando comenzamos a caracterizar la noción autor de cierto modo, esta nos sorprende con una nueva cara de su amalgama de rasgos. A lo largo de este artículo relevamos apenas una serie de sus facetas: identificamos al autor, en tanto función del discurso que se manifiesta recorriendo límites (Foucault, 1984), operando a través de los desplazamientos lingüísticos del Chaucer personaje; a su vez, registramos al autor como figura y función que se manifiesta en la obra controlando la coherencia de su aspecto formal (Chartier, 1999), figura y función condensada en la figura del Anfitrión y en el estilo homogéneo de las interferencias entre materia narrada, voz narrativa y lector. Interferencias que tornan visible el acto de composición textual. Percibimos también la idea de autor como intérprete de realidades ajenas a los discursos tradicionales (Barrientos, 2007), funcionando en los discursos del Chaucer personaje; pero a su vez, vimos que los mismos discursos de esta figura operan como indicios para pensar al autor como la figura que antecede y rige el texto (Barthes, 1987). Asimismo, a través de la Comadre de Bath y de la representación de protocolos de escritura vimos en acto la idea de autor como la acción de componer discursos que se

tienen a si mismos, y a la palabra de su emisor, como punto de origen (Chartier, 1999). Sumado a esto, también percibimos a través de la voz de la Comadre la idea de autor como el locutor laico que despoja el lenguaje de su intencionalidad divina (Zumthor, 1989). Pero, por sobre todo, destacamos que la noción autor aparece como una construcción lingüística inseparable del estatuto conferido a determinadas palabras. Y así reconstruimos sobre el papel, el proceso mediante el cual la concesión de poder a la palabra de la experiencia y a la palabra de la fantasía erige en autores a la Comadre de Bath, al Molinero y al Chaucer personaje respectivamente. Sin embargo, llegados a este punto, advertimos que la secularización de la figura autoral, que parecen instaurar estos casos representativos, convive con el reconocimiento de Dios como autor supremo. Y aquí entonces nos volvemos a encontrar con el mismo interrogante al que nos condujo todo nuestro análisis: ¿los *Canterbury Tales* trazan una continuidad o una ruptura respecto al orden autoral divino?

Resulta difícil conferir una respuesta definitiva porque el texto concluye así, dejándonos frente a huecos y ambigüedades que quizás podamos resolver explorando en otra ocasión el resto de las obras por las que la voz de Chaucer, ya sea interna o externa, pide indulgencia. Pero quizás también sea posible que las mismas ambigüedades de esta obra nos estén señalando que, en una época en la que todo se vuelve inestable, la figura autoral está emprendiendo su propia peregrinación. Quizás sea posible que la figura autoral esté abandonando la esfera homogénea y segura de los conceptos vigentes para adentrarse en la heterogeneidad de un lenguaje desconocido.

## Bibliografía

- Barrientos, M. 2007. "A Genealogy of the Author: from Auctors to Commercial Writers", *Kánina, Revista de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, Vol. XXXI, N° 1, pp. 83-95.
- Barthes, R. 1987. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- Chartier, R. 1992. "Figuras del autor" en *El orden de los libros*. Barcelona, Gedisa.
- . 1999. "Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la 'función-autor'", *Signos históricos*, Vol. 1, N° 1, pp. 11-27.
- Chaucer, G. 1999. *Cuentos de Canterbury*. Trad. de P. Guardia Massó. Madrid, Cátedra.
- Foucault, M. 1984. "¿Qué es un autor?", *Conjetural*, N° 4, pp. 87-111.
- Montoya, V. 2004. *El poder de la fantasía y la literatura infantil*. Córdoba, Ediciones del Sur.
- Ong, W. 2006. *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Pease, D. 1995. "Autor", en F. Lentricchia y Th. McLaughlin (eds.) *Critical Terms for Literary Study*. Chicago, Chicago University Press.
- Sanders, B. 1995. "Aparentar según se representa: Chaucer se convierte en Autor", en *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona, Gedisa.
- Spearing, A. C. 2004. "La voz narrativa: el caso del *Cuento del Magistrado de Chaucer*". Trad. de M. C. Balestrini, en ficha de cátedra: *El Cuento del Magistrado*. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Zumthor, P. 1989. *La letra y la voz de la "Literatura" Medieval*.  
Madrid, Cátedra.

———. 1994. *La medida del mundo*. Madrid, Cátedra.



## Lazos familiares, lazos del discurso

### Los relatos genealógicos insertos en *Beowulf*

*Celeste Rivas*

“A kinsman knits no nets of malice  
darkly for his fellow. Does he devise the end  
of the man that is next to him?”

*Beowulf*

[¿Así hace un pariente!  
¡No teje con maña y argucia secreta  
una red para el otro, no trama la muerte  
del buen camarada!]

“Upon my head they placed a fruitless crown  
And put a barren sceptre in my gripe,  
Thence to be wrenched with an unlineal hand of mine,  
No son of mine succeeding”

*Macbeth*

[Ciñeron mi cabeza con estéril corona  
y me hicieron empuñar un cetro infecundo  
que habrá de arrebatar me mano extraña,  
pues no tengo hijo que lo herede.]

De acuerdo con Jean-Marcel Paquette, gran parte de las naciones occidentales modernas atravesaron, en sus comienzos, una fase fundacional a la que llama territorialización: es el periodo en que un grupo social delimita un espacio geográfico y lo hace suyo, se identifica con él. Esta fijación de límites en términos geográficos implica, al mismo tiempo y de manera correlativa, la fijación de una identidad grupal,

que puede pensarse en términos de una oposición original: nosotros / ellos

La epopeya, de acuerdo con la visión de Paquette, viene a completar esa fase de territorialización en el plano de lo estético: “La epopeya dice: este territorio nos pertenece. Él posee un valor absoluto. Quienquiera que, desde el exterior, penetre en él como un enemigo o cometa en él un acto reprobable es pasible de un castigo” (Paquette, 2000: 51). La territorialización separa geográficamente, pero asimismo marca una distancia entre el adentro y el afuera en términos cualitativos: la oposición ellos / nosotros es también un esfuerzo por diferenciar culturas, costumbres y usos, es decir “almas” o identidades comunales que posteriormente, devendrán naciones. En este sentido, el relato épico es el corolario de ese proceso de diferenciación; tanto es así, que, de acuerdo con Paquette, la épica, al ser la primera expresión de determinada cultura, es en sí misma la fundación de esa misma cultura, convirtiéndose en una instancia necesaria en el proceso de conformación de una nación.

Pero la demarcación de límites, la diferenciación con respecto al otro nunca se dan de manera aporosa: por ese motivo los relatos épicos muestran frecuentemente a los héroes envueltos en toda clase de guerras y batallas contra distintos enemigos, hombres-otros con respecto a los cuales se ha marcado una distancia original. Esas guerras, como expresión de máxima tensión entre los clanes o grupos sociales, tienen la función de defender y afianzar dicho territorio e identidad grupales aún frágiles y amenazados. Son luchas justificadas a partir de la búsqueda de un orden duradero, con miras a la preservación de esa nueva comunidad con todas sus características particulares: la violencia, entonces, parece ser una instancia necesaria en todo proceso de territorialización. Así, la Grecia moderna tuvo su Troya, Italia tuvo sus guerras contra los belicosos aborígenes del Lacio: toda nación moderna se vio, en sus albores, forzada a defender no

solo su territorio geográfico, sino también lo que ese espacio implica metafóricamente, es decir, una cultura, una manera de vivir, una identidad propia. La guerra es irónicamente, una defensa del orden y la paz interna y se orienta a la continuación y desarrollo de ese mismo orden.

Así como los relatos épicos expresan y concluyen la fase de territorialización de los grupos humanos en proceso de asentamiento, en el plano de lo imaginario señalan los comienzos de un pueblo, la construcción de una genealogía y de un panteón de héroes fundadores con los cuales sus descendientes se identificarán, o más bien, buscarán identificarse en el futuro: el carácter del padre permitirá dar cuenta del carácter del hijo y, en un plano mayor, los héroes fundadores revelarán (supuestamente) el carácter de las gentes que desciendan de ellos: la Edad de los Héroes es un relato al cual las sociedades vuelven una y otra vez intentando verse como reflejos de aquellos grandes hombres. Así, Grecia siempre tendrá la fortaleza de Aquiles, la astucia de Ulises; la moderna Italia, hija de la Roma excelsa de Augusto, podrá retrotraerse al héroe fundador, Eneas, nieto del gran Júpiter, y “los romanos, señores del mundo, a la nación togada” (Virgilio, 2004: 34). De esta forma, la genealogía, los antepasados, es decir, los orígenes humanos de un grupo humano, una sociedad, se convierten en una marca clave de identidad nacional: dicen quiénes fuimos y quiénes seremos.

Durante la Edad Media occidental hay una producción épica importante y bastante profusa, que corre, sin duda, paralela a la formación y consolidación, aún embrionarias, de los distintos grupos sociales en distintas naciones. Sin circunscribirse únicamente al relato de los inicios de una sola nación moderna, puesto que en ella intervienen distintos clanes, *Beowulf* retrata el proceso de afianzamiento de las distintas etnias y tribus del norte de Europa algunos siglos después de la caída del Imperio Romano y es, en este sentido, el relato original de dicha región, así como la instauradora de su cultura.

Si tenemos en cuenta la definición de “nación” de Anthony Smith, es decir, que es “un grupo humano designado por un gentilicio y que comparte un territorio histórico, recuerdos históricos y mitos colectivos, una cultura de masas pública, una economía unificada y derechos y deberes legales iguales para todos sus miembros” (Smith, 1997: 13), con *Beowulf*, nos encontramos en las fases iniciales del proceso de conformación de una nación. Es el estadio en que comienza a forjarse el territorio común y, más aun, los mitos y un sistema cultural comunes, que, cientos de años mas tarde, serán sinónimos de identidad y pertenencia nacionales: las acciones relatadas en el poema serán, siglos después, el pasado mítico común, la historia de los comienzos. El relato épico, en este caso *Beowulf*, buscará postularse, más aún, como el hito fundacional de un pueblo y su cultura, un relato cercano a los hechos históricos, de algún modo acortando la distancia entre los conceptos de historia y obra de arte. De acuerdo con Paquette, historia y fabulación se mezclan en esta etapa, en el intento de crear una historia colectiva, un relato de los orígenes.

*Beowulf* es un relato fuertemente marcado por los conflictos familiares: el problema genealógico y las crisis que constituyen un nodo central en el poema y se manifiestan bajo la forma de numerosos relatos insertos de variable extensión. El acento, sin embargo, no recae tanto, como podría esperarse de un relato épico, en la simple formación de un panteón de héroes nacionales, sino más bien en la relación indisoluble que la cuestión familiar y genealógica guarda con el proyecto de asentamiento y organización del clan, es decir, con los intentos (o la imposibilidad) de mantener el orden político-social todavía precario, orden que, en última instancia, será predecesor de la conformación y establecimiento de los estados nacionales siglos más tarde. Así, el orden, la conformación de una legalidad y un ordenamiento estables y duraderos en *Beowulf* descansa directamente sobre la creación y mantenimiento de lazos pacíficos entre los miembros

de una familia real, y la igualmente pacífica y correcta transferencia de poder entre ellos: es esa su verdadera garantía y condición. En este sentido, Katherine O'Brien O'Keefe sostiene muy acertadamente: "...Old English literature focuses primarily on conflict *within* the social group. In *Beowulf*, the grip of feud and vengeance is intimately connected to social order and is as inexorable as fate itself" (O'Brien O'Keefe, 1986: 111, énfasis propio). Es interesante señalar como, a diferencia de lo planteado por Paquette, quien considera más que nada al enemigo como exclusivamente extranjero, O'Brien O'Keefe hace mención del conflicto hacia dentro del territorio y del grupo social: el enemigo, aquel que atenta contra esos pueblos recientemente establecidos, no es únicamente el que se encuentra más allá de los límites trazados por el clan, sino que también vive en el más acá, entre nosotros. La amenaza al proceso de constitución de un orden duradero es producto de ese mismo nosotros, lleva su misma sangre: "Fue solo más tarde/ que vino a surgir entre el suegro y el yerno/ –enemigos feroces– el odio de espadas" (vv. 83-85)<sup>1</sup>. En este sentido, el planteo de O'Brien O'Keefe amplía y completa las ideas de Paquette, añadiendo el componente interno que es en *Beowulf* parte esencial de la creación del orden comunal, en tanto objetivo de los personajes del poema, puesto que el establecimiento y la consecución del mismo, se basan casi exclusivamente sobre las relaciones mantenidas puertas adentro, entre los distintos miembros de las casas reales. Las relaciones familiares, la genealogía, serán entonces instancias definitorias del orden que se busca instaurar y continuar, ligando así, de forma intrínseca, los planos público y privado. La política y la vida familiar se hibridan, por momentos se confunden, formando un todo indisoluble.

---

1 La edición citada es *Beowulf*, Madrid, Alianza, Luis Lerate y Jesús Lerate (eds.), 2004. Todas las citas se harán sobre esta edición y se indicará a continuación de cada una el número de verso entre paréntesis.

Por otra parte, las cuestiones acerca del orden, la familia y el linaje en el poema no se limitan únicamente al plano de lo temático, sino que alcanzan también a lo estrictamente formal, en tanto que los hilos de la narración se modifican de acuerdo con los movimientos en las líneas genealógicas, como si estas dos líneas se reflejaran y refractaran constantemente. A una linealidad recta en lo que respecta al traspaso de poder, es decir, de padres a hijos (movimiento que es garantía de un orden político y social), le corresponde una forma narrativa más bien lineal y ordenada; en contraposición, a una historia familiar conflictiva, en donde se da un incorrecto traspaso de poder, la narración se complejiza, complicándose en frecuentes *flashbacks*, prospecciones y retrospecciones, que funcionan como expresiones narrativas de los conflictos familiares.

No obstante su centralidad temática y estructural, la mayor cantidad de relatos sobre conflictos genealógicos se da más bien en los “márgenes” narrativos: mientras que los tres episodios básicos que conforman la exaltación del héroe, es decir, la lucha contra Grendel, su Madre y el Dragón ocupan el lugar central de los hechos y el principal foco de atención, los relatos genealógicos, tienen lugar, salvo por la sección inicial del poema, en inserciones, *flashbacks* o comentarios oscuros, velados, muchas veces percibidos como digresiones respecto de la acción central, es decir, aquella en la que se desempeña Beowulf. Como si bajo la espectacularidad de las luchas se buscara enmascarar lo que sucede puertas adentro; detrás de esas grandiosas demostraciones de arrojo del héroe, se esconden sórdidas historias familiares de traición y venganza que, en el fondo, socavan las bases de los sucesivos intentos de establecimiento definitivo del pueblo. Ese es, irónicamente, el mismo objetivo que persigue Beowulf en el enfrentamiento contra aquellos seres fantásticos.

Las luchas del héroe contra la *Grendelkin* y el Dragón son claramente actos en los que se apoya el proceso de territorialización,

ya que son luchas contra un otro que amenaza al nosotros, un enemigo que busca penetrar en el espacio propio. Sin embargo, estos actos son más bien despliegues de proeza puramente individual que no implican, necesariamente, un sentido de grupo. El proceso de territorialización, algo por entero comunal, queda inscrito de forma más clara en los relatos genealógicos insertos, en donde se puede apreciar desde una perspectiva verdaderamente cruda y concreta las dificultades que implica el proceso de afianzamiento para un grupo social.

De esta manera, se puede concebir un deslizamiento en lo que respecta a los puntos centrales de la obra: teniendo en cuenta la visión de Paquette, es decir, que la epopeya concluye en el plano de lo imaginario el proceso de apropiación e identificación de un pueblo con un espacio geográfico determinado, visión que completa O'Brien O'Keefe con el añadido del componente de conflicto interno, puede pensarse en el cúmulo de relatos genealógicos insertos menos como digresiones que como el verdadero centro de la obra. En este sentido, si para el universo de *Beowulf* el orden político y social, que constituye los fines del proceso de territorialización, se apoya casi exclusivamente sobre la correcta transferencia de poder de padres a hijos, son los relatos genealógicos insertos los que dan cuenta de las complicaciones y las distintas instancias de la consecución del proyecto comunal. Asimismo, la cuestión genealógica implica además otros temas que se relacionan o se desprenden directamente de aquella, y que constituyen también centros temáticos de la obra: la venganza, el código de honor, la traición y la codicia son todas cuestiones que van formando una red de sentido que se va retomando y repitiendo con variaciones a lo largo de la totalidad de la obra, sosteniéndola y aportándole distintos niveles de significado e interpretación. Así pues, los relatos genealógicos insertos se convierten en fuertes lazos que también operan en el plano de la estructura, y que van hilvanando los distintos episodios y hechos: los lazos

familiares, se vuelven, en última instancia, también lazos discursivos entre los distintos episodios y secciones de la obra.

En *Beowulf*, la cuestión de la familia y la descendencia ocupa uno de los lugares de máximo privilegio dentro de toda obra: el comienzo. El poema abre con un microrrelato sobre los inicios de la dinastía danesa, es decir, los antepasados del Rey Hrothgar, en torno al cual gira parte de la acción principal del poema. El relato comienza con el funeral de Scyld Schefing, grandioso rey y héroe fundador de dicha casa: “Grande en la tierra luego se hizo/ y a todos los pueblos a orillas del mar,/ de ballenas camino, él los mandó,/ tributo le daban. ¡Era un rey excelente!” (vv. 8-10). Inmediatamente le sigue el relato sobre sus herederos, sobre quienes recaerá la responsabilidad de guardar aquel territorio que Scyld inicialmente afirmó como danés: Beowulf el danés, Healfdene<sup>2</sup> y, finalmente, Hrothgar. Este comienzo pone de manifiesto la importancia que el poema otorga al linaje y a la descendencia, al situarlo en la apertura del poema: en este sentido, empieza a delinearse la relación planteada anteriormente, que espeja movimientos narrativos en el plano formal y movimientos genealógicos en el plano temático. Al mismo tiempo, el modo “ordenado” de narrar de estas primeras líneas, en tanto sigue una lógica temporal recta, implica la existencia de una comunidad tranquila y en orden, que está en vías (al menos hasta el reinado de Hrothgar) de consolidación. Si bien comienza y termina en unas pocas líneas, el microrrelato sobre Scyld y sus descendientes será retomado de forma implícita a modo de comparación o contraste, una y otra vez a lo largo de la obra como un espejo en el cual se medirán los distintos miembros de las distintas casas reales y sus respectivas actuaciones. Así, dicha narración

---

2 Es sugestivo el nombre del padre de Hrothgar, Healfdene, “medio danés”, sobre todo si se tiene en cuenta que no logra engendrar un heredero que pueda mantener Heorot en orden, ni producir un heredero fuerte que pueda tomar a su cargo el gobierno del clan.

deviene una especie de relato-germen que, al ser el punto de comparación con las otras figuras regias presentes en el resto de la obra, se vuelve un episodio central y necesario.

A su vez, la cuestión genealógica es clave en la creación de una lógica temporal dentro de la obra. El paso del tiempo en *Beowulf* parece devenir un encadenamiento no de unidades temporales, sino de sucesivas casas o figuras regias: la oposición pasado / presente / futuro se marca a partir del traspaso de poder entre los distintos miembros de las familias reales, y es al mismo tiempo ese antagonismo el que marca el tono decididamente melancólico que desciende sobre el texto como una especie de aura: “Con frecuencia de joven/ me expuse a la guerra. De nuevo a mi edad,/ ya anciano caudillo, entraré en el combate/ a ganarme renombre” (vv. 2511-2513). La vejez, en su contraste nostálgico con la juventud, simboliza el paso del tiempo. Esta oposición entre los dos extremos del espectro temporal se expresa, a su vez, en el plano estructural, en especial por la separación, brusca y sin continuidad, entre las dos partes del poema que narran el principio y el final del héroe. A esto debe sumársele la valoración de tipo cualitativa que cada instancia temporal supone: mientras que el pasado, retratado sobre todo en la grandiosa figura de Scyld, el primero de los daneses, a cuyo ostentoso funeral el lector asiste en las primeras líneas del poema, parece haber sido siempre mejor, el presente es siempre un periodo tumultuoso, inestable que llevará, inexorablemente, a un futuro lúgubre:

El nombre de Heorot  
Entonces le puso el de gran poderío.  
Cumplió su proyecto: regalaba en las fiestas  
Magníficas joyas. Alto y hermoso  
El palacio se erguía. Respetábanlo aún  
Las ávidas llamas; fue solo más tarde

Que vino a surgir entre el suegro y el yerno  
–enemigos feroces– el odio de espadas.  
(Vv. 78-85)

Si el presente se muestra atravesado por guerras y conflictos, el futuro, como consecuencia de estas, será presentado como un momento oscuramente conflictivo. A su vez, si bien existe una diferencia entre los distintos tiempos, todo parece ser parte de un ciclo, de una repetición eterna en que las historias de una casa real parecen duplicarse y aparecer en otras casas enemigas: el “odio de espadas” entre familiares al que hace referencia el verso 85, se registrará, bajo distintas formas, entre daneses, suecos y gautas. Los asesinatos, las traiciones, las guerras y los oponentes parecen ser todos meros reflejos unos de otros: el anclaje temporal laxo y poco explícito, atado al movimiento del poder entre herederos, crea una sensación de que cada guerra, cada venganza y cada heredero son siempre el mismo, ecos que reverberan a lo largo de la historia, volviendo eterno e inamovible el estado de crisis que ofrece el presente.

En su recorrido por distintos reyes y dinastías, el poema deja la amarga sensación de que el paso del tiempo implica un empeoramiento progresivo de las condiciones generales de vida. Si al principio se ensalzan las cualidades fundadoras de Scyld, luego se le opondrán las debilidades de su bisnieto como continuador de la casa danesa: Hrothgar perderá control de su pueblo a manos de Grendel y deberá ser rescatado por un pueblo extranjero (y, por lo tanto, potencial invasor), los Gautas, pueblo de Beowulf. Es como si el devenir temporal, simbolizado en el traspaso de poder entre los miembros de las distintas casas dinásticas fuera una línea siempre descendente: más adelante se sugerirá que Hrothulf, sobrino de Hrothgar, cometerá una traición contra su rey. En este sentido, una rama de la tradición danesa sostiene que asesinará al verdadero heredero del

trono e hijo del monarca, Hrethric, circunstancia que convalida las preocupaciones de su madre Wealthew por su descendencia,<sup>3</sup> lo que supone un traspié para el orden instaurado al cortarse la correcta línea de herencia. La fase de territorialización iniciada por Scyld entra en un periodo de dificultades al romperse el orden correcto de sucesión. No obstante, vale la pena mencionar que el episodio de Hrothulf y Hrethric no está incluido en el texto, sino que es solo sugerido, motivo por el cual se conserva, a diferencia de otros episodios, la linealidad del relato: se insertan únicamente algunos versos que adelantan, de manera velada, una traición por parte del sobrino.<sup>4</sup>

Esta progresiva decadencia de la casa danesa se verá profundizada con el casamiento de Freawaru con Ingeld, príncipe de los Heathobards, clan enemigo de la casa danesa. Como si no hubiera aprendido nada del *lai* de Finn narrado en un festejo en Heorot, Hrothgar casa a su hija con el príncipe del clan enemigo para limar asperezas y asegurarse aliados a la vez que defender el territorio, ya que la fase de territorialización es también una fase de recolección estratégica de aliados (“Es así como un joven se sabe lograr/ [...] que luego de viejo, al venirle batalla,/ rápida acuda animosa su gente,/ le apoyen los hombres” [vv. 20-24]). No obstante, aquí se abre un nuevo conflicto familiar: Froda, padre de Ingeld, a su vez yerno de Hrothgar, había sido asesinado por los daneses. El rígido código germano de *kinship* y venganza no prevé hacer la paz con el asesino de un familiar; en consecuencia, Heorot terminará arrasada por las llamas de los Heathobards, como fue anunciado en los primeros versos de la obra, simbolizando claramente la destrucción de la sociedad danesa. El contraste con el reinado de Scyld, el primer

---

3 Cfr. vv. 1169 y ss.

4 Cfr. vv. 1163-1167: “Welto avanzó ante Hródggar y Hródufl, / los dos valerosos: aveníanse bien entre sí todavía” y vv. 1180-1184: “Yo sé que de cierto/ mi Hródufl querido dará a nuestros hijos/ ayuda y cuidado si antes que a él,/ oh señor de los skyldingos, la muerte te llega”.

danés, no puede ser mayor: con Hrothgar, su bisnieto y el proyecto de comunidad y perduración del clan parecen retroceder más que avanzar. El relato sobre Scyld y sus descendientes debe ser evocado de manera contrastiva, y la primera parte de *Beowulf* puede entenderse como la parábola de la casa danesa: desde el comienzo con el buen rey hasta las decisiones equivocadas de Hrothgar y la complicada herencia que dejará con el incendio de Heorot y el supuesto asesinato de su hijo por parte de su sobrino.

Pero el microrrelato inicial sobre la génesis de la dinastía danesa no completa su sentido en sí mismo, sino que se ramifica hacia otros episodios que, por analogía, contraste o mera comparación, reenvían a él. De ese modo, se forma progresivamente una densa red textual que, al retomarse constantemente, actúa como sostén del sentido en medio de la multiplicidad de episodios relatados. Paralelo al linaje inaugurado por Scyld, se presenta la dinastía de los Geats o gautas, la casa de Beowulf y Hygelac, que cobra mayor relevancia hacia finales de la primera parte y es central en la segunda. El héroe vuelve a su patria y relata sus aventuras en el territorio danés a su rey y tío, Hygelac en un hall que recuerda a Heorot, aunque sin tanta pompa; pero rápidamente, al finalizar el recuento de las proezas del héroe, el relato da un giro inesperado. En una frase escueta, se adelantan cincuenta años y el lector se encuentra con un Beowulf envejecido y devenido rey, heredero de Hygelac y su hijo Heardred.

La segunda sección de *Beowulf* es llamativamente distinta de la primera: mientras que esta es más extensa y densa en cuanto al caudal de sucesos narrados, aquella gira en torno a un único evento relatado en no demasiadas líneas: el ataque del Dragón y la consecuente muerte del héroe. La forma en que se estructuran los sucesos en esta segunda parte es sugestiva si se la compara con la primera: si la sección inicial está construida de modo más o menos lineal, con relatos insertos moderadamente breves y distinguibles, la segunda

será una colección de episodios insertos que van hacia atrás y adelante en el tiempo y alteran la lógica temporal de la obra. Este “desquiciamiento” en la línea narrativa corre paralelo a un desorden en la línea genealógica de la casa gauta: si en el relato apertural sobre la fundación de la casa danesa el relato se movía ordenadamente, hacia delante, es decir de Scyld hasta Hrothgar, en esta segunda parte la narración empieza a moverse de manera más agitada, casi convulsiva, dando saltos en el tiempo, narrando sucesos que ocurrieron en un pasado distante, inclusive anterior al momento en el cual se sitúa la acción principal de la primera parte. Este movimiento narrativo es correlativo al movimiento de la casa gauta, que va camino a su desintegración. Es significativo que esta segunda sección abra con el reinado de Beowulf para ir hacia atrás en el sendero familiar, pasando por Heardred, Hygelac, Hathkin, Herebald y, por último, Hrethel. Como con el relato inicial de Scyld, el modo de contar los sucesos viene determinado por los eventos en las líneas genealógicas: a una transferencia de poder conflictiva, como la de la casa gauta le corresponde una complejidad narrativa mayor: la línea del relato sigue los giros y vericuetos de las líneas familiares y los expresa discursivamente en sus relatos insertos, cortes, *flashbacks* y prospecciones.

La segunda parte comienza con la presentación del otro gran enemigo de Beowulf, el Dragón, y de sus sucesivos ataques contra el pueblo del héroe. Sin embargo, inmediatamente, el relato gira hacia los conflictos de la casa gauta: el acento recae no sobre el problema presente, sino sobre el conflicto pasado, de índole familiar, cuya consecuencia inevitable es el estado de cosas actual. El relato genealógico inserto de mayor importancia en esta sección es el que narra los sucesos sobre la generación de Hygelac y sus hermanos, es decir, aquella anterior a Beowulf. El episodio del asesinato de Herebald por parte de su hermano Hathkin es, por un lado, una expresión clara de los lazos familiares conflictivos

en lo que respecta el traspaso del poder,<sup>5</sup> pero por otro, es la demostración de los límites y dificultades de la aplicación del código de honor germánico por el que se guía el universo de *Beowulf*, y de las consecuencias que su empleo entraña para el proceso de territorialización. Dicho sistema prevé que, ante un asesinato, existen dos maneras de solucionar el asunto: mediante el *wergild* (compensación monetaria) o la venganza física, es decir, la muerte o ataque del asesino, su familia o su pueblo (como lo demuestra la quema de Heorot por parte de los Heathobards). En este sentido, ese mismo código ético por el cual se rigen los clanes germanos conlleva la semilla de la destrucción del orden precario de los mismos: irónicamente, el sistema creado para regular las relaciones humanas, y especialmente familiares, es aquello que promueve su alteración y ulterior destrucción.

Pero el fratricidio de Hathkin, no muy distante de Grendel, a quien se caracteriza como descendiente del primer fraticida Caín, pone en jaque este rígido sistema, ya que Hrethel, su padre, no puede ni cobrar compensación por la muerte de su hijo, ni tampoco vengarlo con la muerte del asesino, puesto que también es esta su sangre: “Venganza ninguna/ tomarse podía de aquel desafuero,/ no le era posible hostigar al culpable/ con saña enemiga, aunque poco le amaba” (vv. 2464-2467). El asesinato de un hermano, por un lado, representa una de los máximos desvíos con respecto al correcto orden dinástico; por otro, muestra las limitaciones del código ético del clan en la medida en que actualiza la posibilidad de la existencia de situaciones que escapan a los alcances del mismo.

Sin embargo, finalmente, Hathkin, heredero fraticida, se convierte en rey, pero el desorden político no concluye con

---

5 Si bien se afirma que la muerte de Herebald por su hermano Hathkin es accidental, dado el contexto de la obra surgen dudas acerca de la veracidad del hecho: no es la primera vez que el lector asiste a problemas familiares en lo que respecta a la herencia del reino. *Cfr.* más arriba el episodio de Hrethric y Hrothulf.

su ascunción al trono: la muerte de Hrethel, el Señor de los gautas vuelve vulnerable al clan, puesto que lo ha vuelto tanto ética como políticamente endeble, falto de un rey fuerte, y es atacado por los suecos. En lo que termina siendo una especie de repetición cíclica de sucesos, el futuro rey Hygelac (o más bien, su compatriota Eofor), hermano de Herebald y Hathkin, venga la muerte de este último a manos de Ongentheow, rey sueco. Si la construcción y afianzamiento de un pueblo descansa sobre este severo sistema de venganza que pone en constante entredicho el mantenimiento de un estado de paz prolongado entre los grupos, en consecuencia, dicho proyecto de afianzamiento parece estar siempre destinado al fracaso, y el sistema ético, entrañar su propia destrucción, así como la de la sociedad que pretende regular en la medida en que autoriza un encadenamiento de matanzas y guerras entre los clanes. El código legal alcanza a regular solo aquellas situaciones en que el traspaso de poder es correcto, es decir, lineal, pero encuentra su límite cuando esa linealidad ha sido transgredida. El orden, en primera instancia depende de que cada uno de los miembros de la familia acepte su lugar en la línea hereditaria: una violación deliberada de este sistema pone en jaque la aplicación del código y, consecuentemente, el orden se torna anarquía. Así, los clanes que retrata *Beowulf* no pueden escapar al círculo vicioso de venganzas *in eternum* que sostiene su código ético: de esta forma todos los intentos de orden, al descansar sobre relaciones familiares reguladas por un estatuto que se basa en la venganza y la muerte (es decir, en un cercenamiento constante de la línea hereditaria), parecen estar en una inexorable carrera hacia la aniquilación. Así pues, la muerte y la venganza devienen sucesos experimentados de forma más comunal que personal: ninguna de las dos apunta al individuo en tanto tal, sino a la destrucción de su familia y linaje, puesto que, al atacarlas, se está atacando un orden político y social. De esta forma, todo lo construido por el

hombre se viene abajo por este sistema creado por él mismo; por lo tanto, cualquier acción se demuestra como un movimiento en el vacío, algo inútil y siempre tendiente a su destrucción. En este sentido, entonces, deben leerse las frecuentes prospecciones negativas que afloran en momentos de plena felicidad y que a su vez confieren a la obra el tono especialmente nostálgico: en medio de la fiesta, siempre aparece una sombra de infelicidad que se actualizará en el futuro, como sucede con el riquísimo collar que Hrothgar le regala a Beowulf en medio de los festejos por la muerte de Grendel:

Con este collar fue Hygelac el gauta,  
El nieto de Swerting, a su última lucha:  
Al pie de su enseña feroz defendía  
El botín que ganó. Buscóse su muerte  
Al llevarle batalla con loca arrogancia  
A la gente frisona.  
(Vv. 1202-1207)

Después de la muerte o asesinato de Hygelac y su generación, la línea genealógica no se reconstruye, sino que sigue su carrera inevitable hacia el desastre. Al abrir la segunda sección del poema y previo al relato sobre Herebald y Hathkin, es decir, tomando una dirección retrospectiva, se comenta sobre el reinado de Heardred, hijo de Hygelac, y de cómo fue asesinado por Onela como resultado de todavía otra lucha familiar, la sueca, por el poder: en oposición a Beowulf, el buen primo que aconseja a su pariente en vez de tomar él el poder, Onela usurpa el trono a su sobrino, Eadgils, el legítimo heredero y nieto de Ongentheow, quien fue, a su vez, el asesino de Hathkin, tío de Heardred: los lazos familiares se convierten en el tejido mismo del relato. Cabe remarcar que, si bien los suecos son los extranjeros que invaden el territorio gauta, poniendo en peligro su frágil autonomía, esta invasión

es resultado de un conflicto interno de tipo familiar: la muerte de Hrethel deja a una comunidad que se debilita de forma progresiva gracias a herederos endebles, y es, de esta manera, el conflicto familiar interno el que induce la inestabilidad política y la invasión: es la propia sangre la que corta la línea hereditaria y condena, una y otra vez, a la lucha armada. A pesar de ser enemigos de la casa gauta, los suecos funcionan como una especie de espejo de aquellos en tanto ambas casas comparten las mismas luchas por el poder, las mismas traiciones, los mismos asesinatos. En este punto, la oposición nosotros / los otros se diluye al menos en parte, en la medida en que el conquistado encuentra sus mismas características en el conquistador. Junto con el reino, los herederos, sin importar a qué casa pertenezcan, parecen recibir también una disposición natural al desastre que gobierna su sangre: el ciclo se completa, la inexorabilidad del desastre sigue su curso.

Luego del asesinato de Heardred, el reino gauta queda, finalmente en manos de Beowulf, sobrino de Hygelac. Si bien Beowulf es el héroe del poema, no puede soslayarse el hecho de que la conducción del reino recaiga sobre él, primo del último rey, situación que representa un desvío del orden genealógico y, a la vez, augura un futuro conflicto familiar. Por otra parte, la figura de Beowulf en su rol de primo y sobrino no puede sino evocar las otras figuras similares presentes en la obra: Hrothulf, supuesto asesino de Hrethric, su primo e hijo de Hrothgar, y Eadgils, que debe defenderse ante la usurpación de su tío Onela. No obstante, el héroe devenido rey gobierna el *Geatland* durante cincuenta largos años en donde el problema de la descendencia parece quedar suspendido. Dada la estructuración paratáctica de este segundo segmento, estructura que por otro lado da cuenta, en el plano formal, del conflicto de carácter genealógico-hereditario que tematiza el poema, no es llamativo que prácticamente nada se comente sobre su reinado. La información, por demás sucinta, se provee mayormente gracias a la interpolación

de episodios sobre la guerra con los suecos y la sucesión después de la muerte de Hrethel. Los sucesos que tuvieron lugar durante el reinado del héroe quedan descriptos, entonces, de forma oblicua, a través de relatos genealógicos insertos.

En esta segunda parte, evidentemente, el foco no está puesto sobre los años de “paz” que conforman el reinado del héroe, sino más bien en el problema que deja su muerte, después del encuentro con el Dragón: “Ahora a mi hijo podría entregarle/ mi arnés de batalla, si algún heredero/ me hubieses nacido, algún sucesor/ que de mí descendiera” (vv. 2729-2732). Beowulf puede haber sido un magnífico soberano, pero su muerte infértil sume al pueblo que cuidó y amó como un padre a sus hijos, en la crisis más profunda, puesto que ahora, al verse sin un heredero, se enfrenta a su aniquilación. El episodio no puede dejar de evocar la figura de Scyld como padre, tanto de un hijo como de un pueblo: “Entonces un hijo le vino a nacer,/ heredero del palacio. Enviábalo Dios/ en alivio del pueblo: Él sabía su aprieto/ de tiempos atrás, cuando mucho sufrieron/ sin un soberano” (vv. 12-16). Paralela a la figura del danés, surge asimismo la figura del otro padre, Hrethel, hermanado con Beowulf a partir de la tristeza que provoca la falta de un hijo. Así, el acento recae menos sobre el reinado del héroe que sobre su final: importan menos sus proezas como rey que los trágicos sucesos familiares que lo llevaron a esa posición y que darán como resultado el final oscuro para el pueblo gauta.

Si, como se dijo anteriormente, el orden político en el universo de *Beowulf* equivale a una correcta herencia de padres a hijos, el solo hecho de que dicho traspaso sea entre primos, como en el caso del héroe, representa una primera instancia en el desvío del orden (aun cuando este pasaje de poder sea legítimo desde un punto de vista jurídico); una muerte sin herederos implicará la anarquía total. El tono melancólico de las palabras de Beowulf es penetrante, no solo por el hecho de no haber podido producir un heredero, sino también

porque sabe que esa falla –que constituye, en el fondo, una falla de carácter más bien político– implica necesariamente el fin o la conquista de su pueblo: el rey ha fallado a su gente y lo ha condenado a la extinción. Su muerte, como la muerte de Héctor ante las murallas de Troya, es el final de los *Geatas*: cualquier esfuerzo para afianzar el clan y lograr que este se desarrolle y se establezca en forma definitiva finalmente concluye sin dar frutos. La muerte de Beowulf parece demostrar lo sugerido una y otra vez a lo largo de la obra: todo intento humano por construir y mantener lo que se ha construido es fútil. Todo imperio está, en el fondo, destinado a caer y toda la riqueza destinada a perderse: “Allá colocaron anillas y joyas,/ las grandes riquezas que habían tomado/ los fieros guerreros del rico tesoro;/ la antigua heredad a la tierra dieron/ [...] que guárdala aún/ sin que traiga provecho, ni entonces ni ahora” (vv. 3163-3168).

El modo en que la noticia de la muerte de Beowulf se da a conocer de algún modo resume la importancia de la cuestión genealógica dentro del poema: el mensajero emplea menos versos para comunicar la muerte del rey que par reflexionar sobre los resultados que traerá aparejada esta muerte infértil (la sensación de determinismo fatal que impregna la obra queda clara: nada ni nadie puede sustraerse a la influencia del pasado y, sobre todo, de los antepasados). El énfasis recae sobre las consecuencias políticas y bélicas de la falta de herederos, y de este modo sella definitivamente la relación entre herencia familiar, orden político y proyecto comunal. Al poner como ejemplo los sucesos anteriores, el poeta de *Beowulf* recalca la sensación cíclica que transmite el poema, a la vez que refuerza la formación de esa red textual conformada a partir de las reverberaciones y refracciones de un relato genealógico inserto en otro.

El cierre de *Beowulf* es tanto temática como estructuralmente el cierre de un círculo, de un ciclo: todo imperio construido, sin importar su grandeza, está sentenciado a su decadencia y

todo esfuerzo humano será inútil. La muerte del héroe evoca el relato apertural, el del funeral de Scyld y su descendencia: por un lado repite la muerte del buen rey que mantuvo la paz mientras reinó; por otro, funciona como una especie de espejo deformante de aquel relato primigenio, en tanto muestra no el comienzo de una nación, sino su declive y su próxima destrucción. En este sentido, la comparación del relato de Scyld con el episodio de la muerte de Beowulf marca asimismo una diferenciación temporal encarnada en la oposición entre los dos reyes y los dos relatos: “La fama gloriosa/ que antaño lograron los reyes daneses” (vv. 1-2). El contraste temporal pasado / presente / futuro, simbolizado en la oposición Scyld / Beowulf / incertidumbre arroja siempre el mismo resultado: todo tiempo pasado fue mejor. El tercer término de la oposición se completa con la intervención final de Wiglaf, valiente acompañante de Beowulf a la guarida del Dragón y potencial heredero de la corona, que encarna la incertidumbre, el futuro dudoso de los gautas en la medida en que representa la perversión completa de la norma de herencia, puesto que es un primo distante de Beowulf,<sup>6</sup> lo cual simboliza la progresiva degeneración de la línea hereditaria. Wiglaf, entonces, representa el fin del linaje gauta y, por lo tanto, el fin del hilo narrativo: con él, junto con la muerte del héroe, el poema se apaga.

A diferencia de la historia de Scyld, cuyo relato marca el inicio de la obra y de las distintas líneas narrativas, después de la muerte de Beowulf, el héroe infértil, el relato se corta, como si el fin de la línea genealógica implicara correlativamente, en el plano narrativo, el fin de todo posible relato, un silencio ineludible que se equipara al silencio de la muerte. Las narraciones de cada uno de los héroes toman entonces direcciones opuestas: mientras que la de Scyld es prospectiva, puesto que enumera los sucesores de aquel primer rey

---

6 El texto original es oscuro e impreciso en lo que respecta al lazo familiar entre Wiglaf y Beowulf, aunque el héroe hace alusión al parentesco cuando se encuentra al borde de la muerte. *Cfr.* vv. 2813 y 2814.

danés hasta llegar a Hrothgar, el presente del relato, la de Beowulf es retrospectiva: vuelve sobre episodios anteriores para dar cuenta de un futuro que avanza ineludible, de esta forma reforzando la importancia del heredero y de la continuidad de la línea genealógica tanto en un plano estructural como temático. Después de la no-producción del heredero deseado, no hay nada más: las líneas del relato y las líneas genealógicas corren caminos similares que se entrecruzan a cada momento.

En su estudio sobre la epopeya, Jean-Marcel Paquette sostiene que, además de instaurar ella misma una cultura específica ligada a un pueblo en particular, el relato épico tiene la función o capacidad de sublimar aquellos episodios que llevaron al establecimiento y afianzamiento de los grupos humanos (es decir, el proceso de territorialización) y, por eso a menudo retrata sociedades en guerra. No obstante, dice Paquette, la guerra se ofrece no solo como instancia formadora de la “nación”, sino también, y más aun, como recurso para la narración, puesto que es la máxima expresión de tensión narrativa necesaria para cualquier obra. En este sentido, la guerra o la batalla son fuente de tensión en *Beowulf*, pero lo que realmente tensa el relato, lo que lo empuja y le da forma son sobre todo las relaciones familiares y sus conflictos, como así lo demuestran claramente los relatos genealógicos insertos. La guerra, tal como la ve Paquette, es consecuencia de esas difíciles relaciones familiares, pero no es tanto aquella como estas las que aportan el verdadero sentido y motor de la obra, así como los diversos conflictos que originan la narración.

A su vez, Paquette equipara la guerra con lo extranjero: ya que durante el periodo de territorialización el grupo social se encuentra en un momento de identificación consigo mismo y con su territorio como componente esencial de esa identidad en construcción, las luchas armadas se darán con aquellos que vengan de afuera de esas fronteras recientemente trazadas. Así

lo demuestran claramente los episodios centrales del texto, como el de Grendel y su madre, que viven fuera de esos límites, en espacios asociados claramente con la no-sociedad o lo primitivo, como el pantano,<sup>7</sup> y constituyen la máxima expresión del marginal: “Llamábase Grendel aquel espantoso/ y perverso proscrito [...] Desde tiempos remotos/ vivía esta fiera entre gente infernal,/ padeciendo la pena que Dios infligió a Caín y a su raza” (vv. 102-107). Lo mismo sucede con su madre y con el Dragón: todos son terroríficas criaturas que amenazan el orden precario de los clanes dado que residen fuera de las fronteras del territorio propio.

No obstante, en vista de lo analizado, cabe preguntarse si estas criaturas son los verdaderos y máximos enemigos del proyecto comunal y ulteriormente nacional, que se intenta defender en *Beowulf*, es decir el establecimiento y desarrollo del clan como una sociedad ordenada, que pueda proyectarse política y socialmente hacia el futuro. Más que considerar exclusivamente al extranjero siempre un enemigo, *Beowulf* señala a los propios compatriotas y, más aun, la propia sangre, también como enemigos del orden político y social y, si bien los trolls y dragones pueden ser casi invencibles, los humanos aun siendo mortales poseen otras características que los hacen tan peligrosos como dichos monstruos. Los hombres son ambiciosos como Onela, usurpador del trono sueco; fratricidas “accidentales” como Hathkin; soberbios como Hygelac, que muere en un ataque caprichoso, dejando a su pueblo en manos de un rey débil. Sanguinarios y codiciosos, los hombres basan su comportamiento en un código ético que descansa sobre la venganza obligatoria ante la ofensa. Los relatos genealógicos insertos dan cuenta de esas facetas oscuras del alma humana que

---

7 Cabe remarcar que *Beowulf* está escrito desde la perspectiva cristiana que en algún punto es condesciende con estos paganos que no conocen al verdadero Dios. No es casualidad que se asocie a Grendel, el enemigo de la sociedad, con un campo semántico de lo demoníaco.

entorpecen cualquier intento de llevar a cabo las cosas, y que son, a la vez, las responsables de las complicaciones a la hora de mantener el precario orden nacional. El verdadero enemigo, como sugiere O'Brien O'Keefe, se encuentra, entonces, puertas adentro.

En este sentido, el género humano puede verse como una amenaza incluso más terrible que aquella que representa la raza de monstruos, dado que si para el universo de *Beowulf* el orden descansa sobre la correcta descendencia en lo que respecta el gobierno de un pueblo, es decir, en la procreación de más hombres, las cualidades negativas de los mismos se extenderán infinitamente. La necesidad de generar herederos para mantener a flote a la comunidad implica también una continuación de los inalienables defectos de la raza humana que la llevan, en última instancia, a su destrucción, imposibilitando la creación y mantenimiento de un orden: de ahí la sensación constante de inevitabilidad, de destino inescapable que impregna el poema. Criaturas sobrenaturales y hombres quedan entonces equiparados en lo que respecta a sus cualidades potenciales como enemigos: Beowulf y Grendel, el Bien y el Mal, el amigo y el enemigo, se funden en la lucha, en un mismo abrazo de muerte, compartiendo un mismo aliento y confundándose. En este sentido, tampoco es casual la duplicación del conflicto genealógico-familiar en la *Grendelkin*: “Colocósele encima y, sacando/ una daga ancha y brillante, trató de vengar/ a su único hijo” (vv. 1545-1547): ¿palabras de Wealtheow o de la Madre de Grendel? Las diferencias se vuelven difusas, y el relato de la estirpe de Caín puede, por momentos, ser el de Hygelac.

Una vez derrotado el Dragón, Beowulf hace una especie de testamento, legando sus riquezas a su pueblo: “Doy gracias al Rey [...] al Eterno Señor,/ por las muchas riquezas, que ahora contemplo,/ por dejarme vivir hasta haberlas ganado/ y podérselas dar en herencia a mi pueblo” (vv. 2794-2798). Beowulf no tiene un hijo a quien legar sus posesiones, como

se lamenta en los versos 2729-2732 citados más arriba. En este sentido, la melancolía del pasaje es profunda: Beowulf sabe que está ya al final de su vida, que su momento ha pasado y no dejará descendientes sobre esta tierra, es decir, dejará huérfano a sus pueblo, condenándolo a luchas intestinas por el poder y probables invasiones extranjeras: la consolidación de la pueblo parece ser, para los gautas, algo prácticamente imposible. En un universo cuyo orden descansa en la herencia y la continuación de una línea de herederos, Beowulf ha cometido el peor pecado de todos, el de no ser padre, que terminará por opacar su largo y feliz reinado. Será esta falta de descendencia la que a su vez condene al texto al silencio final: la línea genealógica llega a su fin y con ella, el relato muere en la incertidumbre al igual que toda la estirpe gauta:

La anciana señora –trenzando el cabello–,  
También entonaba en honor de Beowulf  
Su doliente lamento; sin cesar repetía  
Que tiempos terribles al reino aguardaban,  
Cruelles matanzas, pavor de enemigos  
Y vil cautiverio. La humareda acabó.  
(Vv. 3150-3155)

## Bibliografía

- Lerate, L. y Lerate, J. (eds.) 2004. *Beowulf*. Madrid, Alianza.
- O'Brien O'Keefe, K. 1986. "Heroic values and Christian ethics", en *The Cambridge Companion to Old English Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Onega, S. 1985. "Poesía épica anglosajona: *Beowulf*", en *Estudios literarios ingleses*. Madrid, Cátedra.

- Paquette, J-M. 2000 (1988). “L'épopée”, en *Épica medieval*. Buenos Aires, OPFYL, pp. 17-35.
- Robinson, F. 1986. “Beowulf”, en *The Cambridge Companion to Old English Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Shakespeare, W. 2003, *Macbeth*. Reino Unido, Cambridge University Press.
- Smith, A. D. 1997. *La identidad nacional*. Madrid, Trama.
- Virgilio. 2004. *Eneida*. Buenos Aires, Losada.
- Wormald, P. 1986. “Anglo-Saxon Society and its Literature”, en *The Cambridge Companion to Old English Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.



## Renuard, ¿héroe o antihéroe?

*María Celeste Svampa*

Caracterizar a un personaje del *Cantar de Guillermo* (CG) exige, inevitablemente, relacionarlo con otros del mismo cantar, circunstancia que permite constatar que el comportamiento de cada uno de ellos depende o contrasta con el accionar del/de los otro(s). Las debilidades de unos se compensan con la fortaleza de otros, y todos, en alguna medida, contribuyen a delinear la figura heroica de Guillermo.

Como apunta Rubio Tovar, el *topos* de la pareja épica es constante a lo largo de todo el CG. Parejas que se interrelacionan de distinta manera y en diferentes momentos de la historia cumplen también diversas funciones en él. Desde esta perspectiva, nuestra atención se concentrará en examinar el personaje de Renuard y la colaboración que brinda a Guillermo en la segunda mitad del relato. Renuard es quien, junto con Guiburc, contribuye, en gran medida, al éxito del héroe ya que, gracias a su intervención en la batalla, el ejército de Guillermo logra la tan ansiada victoria frente a los sarracenos. ¿Por qué no se lo considera, entonces, un auténtico héroe, como a Vivién o como a Guillermo? ¿Qué lo diferencia del resto de los caballeros y cuáles rasgos hacen pensar en él como un antihéroe? ¿Qué características prevalecen en su constitución al final del cantar? A lo largo de este

trabajo se señalarán las cualidades que acercan a Renuard a la figura del héroe y se observarán también aquellas que lo separan. Se evaluará, en este sentido, si las actitudes y el desenvolvimiento de Renuard en la historia coinciden con ciertos aspectos relevados por la crítica como componentes necesarios para la constitución de la personalidad heroica.<sup>1</sup> Se analizarán, a su vez, aquellas particularidades que lo presentan como una figura controversial y se examinará la manera en que dichos aspectos influyen en su desempeño como guerrero a través de la ayuda que aporta a Guillermo.

En consecuencia, la relación con Guillermo está pensada desde la complementariedad que se irá formando entre los dos personajes. A su vez, se observará cómo el buen desempeño de Renuard en el campo de batalla compensa las fallencias de Guillermo. Asimismo, se analizará la visión que el resto de los personajes tiene de Renuard y cómo el cambio que producirá en su persona influye también en la consideración de los personajes.

## I

Uno de los rasgos característicos del héroe épico es el espíritu decidido que lo lleva a arriesgarse temerariamente (Bowra: 2000, 11). Más allá de los resultados, el héroe siempre está dispuesto a realizar su mayor esfuerzo, a dar lo mejor de sí para abatir al enemigo o salvar a otras personas; el héroe decide siempre lanzarse a enfrentar aquello a lo que, para bien o para mal, está predestinado. Así decide actuar, por ejemplo, Vivién tras ser abandonado por su señor: “Yo afrontaré tan terrible peligro, no retrocederé, pues he pro-

---

1 Se seguirán principalmente las formulaciones de Bowra en el capítulo “El héroe”, *Heroic Poetry*, Londres, 1961, cap. III, pp. 91-131. Traducción de Gloria B. Chicote y Ma. Silvia Delpy en ficha de cátedra, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2000.

metido a Dios que jamás me hará huir el miedo a la muerte” (CG, 1997: XXV, 80).

Ya en la primera serie en donde aparece Renuard (CLIX) se observa su espíritu decidido, que lo ayuda a obtener el permiso de Guillermo para ir a la batalla. Renuard replica, luego de escuchar la primera negativa de Guillermo: “... llevadme a Larchamp del mar. Allí valdré más que quince de vuestros pares, los mejores de aquellos que hayáis reunido” (1997: 166). Renuard no titubea ante la desconfianza de Guillermo como tampoco lo hará ante la negativa del maestro de cocina, quien alude a cuestiones similares a las referidas por Guillermo: los trabajos y sacrificios que deberá soportar y la comida que extrañará. Pero Renuard no está pidiendo permiso sino que avisa sobre su partida, pues la decisión ya había sido tomada. Así contesta más adelante: “¡Qué necesidades decís! Todo cuanto poseéis no hará que me quede y renuncie a ir al duro campo de batalla” (1997: 166). Luego de pronunciar estas palabras Renuard propina un golpe al cocinero para evitar que le impida cumplir su cometido. Esta actitud, aunque muestra la brutalidad del personaje, pone de relieve también su firmeza y sus ansias de abatir enemigos, energía y determinación que no disminuirán en ningún momento hasta obtener la victoria.

Esta conducta contrasta fuertemente con la de Guillermo en el pasaje donde Girard le trae el mensaje de auxilio de Vivién, quien está resistiendo al ataque de los sarracenos. Ante el dolor de Guillermo, Guiburc es la primera en responder, tratando de cubrir la falta de iniciativa que observaba en su marido. A continuación, él exclama:

Lejos están las marcas en donde yo gobierno, lejos están los hombres que debería reunir. Pero, sobre todo, no podría cumplir esta tarea, en la que se malgastarían hierro y acero. Bien combate el glorioso Vivién. En esta ocasión no puedo preocuparme por él. Esta batalla podrá él llevarla a buen término sin mí. (1997: LXXXIII, 109)

En este pasaje, Guillermo manifiesta su debilidad ante el infortunio y su poca disposición para ayudar a Vivien. Guiborc representa la fuerza y la determinación de las que carece Guillermo por cuanto convence a su marido de salir a pelear. Su proceder no depende, únicamente, de sus obligaciones hacia su sobrino, sino que pone de relieve la mácula que caería sobre su honor. Como indica Jean Flori, "...apenas es posible 'conservar' este honor como se haría con un bien material, guardándolo y atesorándolo; es menester incrementarlo [...] mediante la acción gloriosa..." (2001: 261). Guillermo no muestra la actitud de fortaleza ni de sacrificio que su posición requiere. Si bien es cierto que su situación es diferente respecto de la de Renuard pues este no tiene familia ni tierras, importa destacar la predisposición divergente en cada uno de ellos. El héroe debería socorrer a sus hombres –más aun en el caso de Vivien–, sin importarle las desgracias que lo acechan en el camino.

Guillermo, finalmente, decide partir para ayudar a su sobrino. Luego, la venganza de su muerte y la derrota del enemigo serán sus motivaciones principales. Estas acciones le brindarán, a su vez, la posibilidad de mostrar sus destrezas y aumentar su fama. De igual modo Renuard lucha para salvar a sus compañeros en la serie CLXX: libera a los prisioneros que habían sido atrapados por los sarracenos y ayuda a otros soldados. Renuard también demuestra ser consciente de la necesidad de ganar gloria, así dice a su maestro al despedirse de él: "He vivido a vuestro lado, pero ha llegado el momento en el que quiero prosperar" (1997: CLIX, 166). Por otra parte, manifiesta interés ante la opinión de los otros y sobre quiénes cantarán sus hazañas: "Nada bueno se dirá de un hombre demasiado lento ni de la cobardía se cantarán alabanzas" (1997: CLXX, 176). Esto funcionará para él como otro incentivo para destacarse en la lucha y adquirir reputación. Jean Flori menciona la búsqueda de gloria y el miedo al deshonor como algunos de los móviles que impulsan al

caballero a superarse (2001: 254-255). Renuard muestra en esta parte su preocupación por la deshonra que pueda acarrearle no dar lo mejor de sí en la batalla. Sus motivaciones, entonces, parecen ser las mismas que las de cualquier héroe.

Otra de las características propias de la imagen heroica radica en la posesión de cualidades en grado superlativo (Bowra, 2000: 5-6). La destreza física, la capacidad extraordinaria en el combate, el ímpetu y la valentía en la batalla posicionan al héroe por encima de los demás. En este sentido, Renuard tiene la misma superioridad que Guillermo o que Vivién. A pesar de que en ocasiones no es capaz de controlar su fuerza, a la hora de matar sarracenos resulta ser un guerrero muy eficaz. Renuard se destaca, en especial, por matar enemigos con su maza; y es, precisamente, en el uso de esta “arma” donde se halla su singularidad. Se enfatiza en varias oportunidades que Renuard es el único que puede levantarla: “Entre dos no pueden mover la maza, entonces, Renuard va a cogerla y con una sola mano la pone sobre su hombro...” (1997: CLIX, 167). Y es por ello que recibe el epíteto “Renuard, el de la maza”.

La sabiduría y la inteligencia son también algunas de las dotes que puede tener el héroe y que puede utilizar para lograr el éxito de sus hazañas (Bowra, 2000: 14). Renuard demuestra ser muy capaz y no solo a través de la fuerza física. Así, observa y evalúa al enemigo y se anticipa a sus movimientos destruyendo sus barcos para evitar su huida: “Iré a romper y destrozará esas naves, pues cuando hayamos ganado la batalla campal, sarracenos y eslavos subirán a las naves y huirán sobre las olas hacia alta mar. ¡Por el Dios del cielo, después no podremos alcanzarlos!” (1997: CLXX, 175). Este pasaje también permite ver su confianza en la victoria y la necesidad de abatir hasta el último enemigo e impedir que escapen.

Bowra señala, asimismo, el liderazgo como una de las características del héroe. Se trata, habitualmente, de un jefe que entabla obligaciones con aquellos que están bajo su mando,

quienes, por su parte, le deben fidelidad. Esta situación se manifiesta claramente en el cantar, en especial cuando Guillermo guía a sus hombres hacia Larchamp. El liderazgo está presente también en Renuard en dos oportunidades. La primera se observa en la serie CLXVI cuando despierta bien temprano a los hombres de Guillermo para emprender la marcha a Larchamp. Los soldados acatan sus órdenes (temerosos de la furia bestial del joven) aunque no le deben obediencia. Su brutalidad, en este caso, suple al poder de la palabra como jefe.<sup>2</sup> Pero será más adelante, cuando Renuard se cruce con los desertores del ejército de Guillermo, el momento en el que se haga respetar como líder. Renuard mata a algunos de los que huyen y logra que el resto vuelva al campo de batalla bajo su mando. Así exclama:

¡Señor Guillermo, escuchadme un instante! Estos cobardes que aquí veis son mi tropa, mi pueblo, mi ejército. A mí y a ellos, ponednos en primera línea contra las afiladas lanzas de los eslavos. [...]

Estos cobardes de quienes os estoy hablando se comportaron después en Larchamp como valientes y fueron de gran ayuda para Guillermo el de la nariz corva. (1997: CLXVIII, 174)

Renuard forma un ejército propio bajo amenazas y gracias a su fuerza descomunal. Los hombres convocados, por su parte, no solo no habían elegido luchar junto a él, sino que preferían abandonar la batalla por miedo a morir. Renuard, en vez de inculcarles valor con palabras persuasivas, los obliga a volver contra su voluntad y a luchar o morir bajo su maza. Si bien sus métodos no son convencionales, los resultados, como el narrador explica al final, terminan siendo

---

2 Más adelante se comprobará que, gracias a esto, la tropa logra avistar al enemigo y tomar la iniciativa. Dice Guillermo: "... tanto hemos cabalgado y nos hemos apresurado que podemos avistar a los sarracenos y eslavos. ¡Vayamos a desafiarlos y a mostrarles que ofenden sin motivo a la santa cristiandad!" (1997: CLXVIII, 173).

efectivos. Renuard logra guiar a un grupo de guerreros al combate, demostrando así su habilidad para liderar y organizar pequeñas huestes.

Este suceso permite ver también que, aunque Renuard tenga comportamientos característicos de la figura heroica, su particular forma de llevarlos a cabo, al mismo tiempo, lo alejan de ella. Así vemos cómo este episodio contrasta claramente con el que protagoniza Vivién, cuando se pone al mando de los hombres abandonados por Teobaldo. Los soldados, en este caso, se someten por decisión propia a las órdenes del valiente Vivién porque reconocen en él al líder natural:

“Vivién, puesto que eres de tan noble linaje, deberías guiarnos en la gran batalla”. [...]

“En verdad, señores, quinientas veces sean dadas gracias a Dios. Pero veo en ellos algo que lo impide: vosotros no sois mis soldados, jamás fui vuestro señor, podríais abandonarme sin cometer perjuicio”. Todos juntos responden a una sola voz:

“Callad, valiente, no habléis así; os prometemos por la ley que Dios estableció [...] que no te abandonaremos mientras vivas”. (1997: XXVI, 80)

Los métodos de Renuard y los de Vivién difieren, circunstancia que permite examinar, por un lado, la brutalidad y violencia propias de Renuard, y por otro, el reconocimiento que genera Vivién en el resto de los guerreros como hombre valiente, honrado y de linaje. Renuard, por el contrario, no goza de ese respeto y de esa admiración por parte de los soldados del ejército. En esta línea, Jean Flori (2001: 254) explica que el héroe aspira a que se lo reconozca como el mejor guerrero del mundo, como el más valeroso. Cuando Renuard ingresa a las huestes de Guillermo, resulta ser un desconocido a quien nadie admite como un héroe innato,

situación que establece una clara diferencia entre el joven y el aguerrido Guillermo. La primera aparición de cada uno muestra claramente el contraste en este sentido. En el caso de Guillermo, ya antes de su aparición, el requerimiento de su presencia en boca de personajes como Vivién y Girard explicita la importancia de su persona.<sup>3</sup> La necesidad de su ayuda en la batalla demuestra su relevancia para alcanzar la victoria: “... y no olvides a Guillermo, el de la nariz corva. Es hombre muy experto en la batalla campal, sabe bien cómo dirigirla y ganarla. Si viene él, venceremos a Deramé.” (1997: XIV, 73). De este modo, a través del discurso de sus hombres, se acrecienta la fama del personaje. Cuando hace su primera aparición, el auditorio ya sabe que está ante un líder con la experiencia necesaria para derrotar al infiel. La aparición de Renuard es bien distinta: “De la cocina real sale un joven sin calcetines ni zapatos que viste un traje de lana. Sus pies son enormes y sus calzones están desgarrados. Lleva una gruesa maza apoyada en el cuello.” (1997: CLIX, 165). Surge de imprevisto, sin que se sepa ni se haya mencionado anteriormente ninguna característica sobre él. Y en el momento en que Renuard se incorpora al ejército, tampoco se tiene información alguna acerca de su familia o de su linaje; se sabe únicamente que trabajaba como criado en la cocina, espacio que será su referente en repetidas ocasiones.

Su aspecto físico tampoco es un rasgo que lo identifique con la heroicidad. Bowra indica que la apariencia de un héroe lo distingue de otros hombres porque revela, por sí sola, su condición superior (2000: 13). Renuard, en cambio, “parece” ser un hombre incapaz de soportar los infortunios de la batalla. Es por ello que tendrá que demostrar su valentía y su destreza de otra forma.

---

3 La fama de Guillermo, sin embargo, no solo proviene de su experiencia y de sus múltiples batallas en este cantar, sino que sus hazañas son conocidas por la circulación oral de su leyenda. Guillermo es ya un personaje conocido mientras que Renuard aún no lo es.

Todos los que lo ven por primera vez no reconocen en él a un destacado y honorable guerrero. Guiburc duda antes de acercarse a Renuard, por eso lo observa y le consulta a Guillermo:

“¿Quién es este joven que lleva sobre su cuello ese tronco cuadrado?”

“Señora –contesta él–, es un muchacho, un joven que Dios me ha enviado”.

“Señor –dice ella–, ¿debemos temerlo?”

“No, señora, en verdad, podéis hablar con él”. (1997: CLXII, 170)

El hecho de que la propia Guiburc, que demuestra ser tan perceptiva y atenta, desconfíe de Renuard ante el primer encuentro, permite ver que su aspecto no es el del típico caballero que aparenta nobleza y fiabilidad.

También Airle, rey sarraceno, quien recorre el campo de batalla en busca de Guillermo, al cruzarse con Renuard muestra su desprecio sin reconocer en él a un aguerrido luchador: “¡Vamos, rufián, déjame en paz! ¡No me paro a hablar con un bribón como tú! Antes bien muéstrame a Guillermo el de la nariz corva...” (1997: CLXXIX, 184). Apenas lo ve, lo considera indigno para el combate, a diferencia del héroe al que reconoce por su fama. Renuard, por ende, carece de los atributos que la experiencia, la conducta y el linaje brindan a Guillermo.

Su equipo tampoco es el característico de un héroe ya que no lleva ni las armas ni la vestimenta de un típico guerrero. Su rechazo a ciertos atributos caballerescos es más que significativo: “No consienta Dios que lleve yo otra arma que mi maza y no quiero montar en un caballo” (1997: CLIX, 166). En este ejemplo, notamos que no es la insuficiencia de medios económicos la que le impide

tener espada y caballo<sup>4</sup> (más aun: Guillermo mismo se los ofrece) sino que Renuard se niega a tenerlos por decisión propia. La utilidad del caballo en la batalla, que permitía al soldado llevar su carga y representaba una ventaja por sobre el combatiente a pie (Quintanilla, 1996: 49), carecía de importancia para Renuard, al punto de matar caballos al mismo tiempo que derriba enemigos:

[Renuard] ve al rey Overter y lo golpea tan fuerte con su maza que lo aplasta y lo hace caer muerto y corta el caballo por la mitad.

“Si continuáis así, no llegaré a armarme hoy. Así podréis matar a cuatro mil”. (1997: CLXX, 177)

En su ímpetu por derrotar a sus contrincantes, destruye todo lo que encuentra a su paso, actitud que muestra, asimismo, su incapacidad para controlar la fuerza. En este sentido, el comentario del conde Beltrán pone de relieve la extraordinaria potencia de Renuard y lo desmesurado de su golpe, ya que aquel no puede dominar ni sus brazos ni la maza para conseguir el equipo necesario a fin de liberar a los prisioneros e incorporarlos a la lucha.

La espada es también el emblema de la función caballeresca. Renuard, sin embargo, solo la utiliza como segundo recurso cuando su maza se rompe y la batalla ya está por concluir. La historia del arma del héroe, su lugar de procedencia o su antiguo dueño aumenta, a su vez, su valor. Era, por consiguiente, común en los guerreros darle un nombre

---

4 El héroe le tiene especial afecto a su caballo. Esta relación se ve en varias oportunidades en el CG. En la serie CXXXVII Guillermo se lamenta por haber matado a Balzán, a pesar de haberlo hecho por una buena causa. En la serie siguiente, el sarraceno Alderufe se lamenta tristemente por la suerte de su caballo, ahora en manos de su oponente: “¡Ay, Florescele, buen caballo glorioso, jamás podré encontrar alguno mejor. Vos pertenecisteis al poderoso rey Deramé [...] No hay corcel mejor en la cristiandad, ni tampoco podrías encontrarlo entre los paganos...” (1997: 149).

a su espada<sup>5</sup> y hacerla famosa por sus hechos. Renuard, en cambio, solo dice acerca de su maza: “Hace siete años que la conseguí en la cocina de la ciudad de Laón y jamás la he visto rajarse o astillarse” (1997: CLX, 167). Él continúa usando el mismo instrumento que había adquirido trabajando de criado, pero es otra la función que le da.

Es importante, sin embargo, destacar que muchos de estos aspectos que alejan a Renuard de la figura heroica darán un giro hacia el final del cantar que realzarán la figura del joven. Varias de las situaciones que lo degradaban logran ser revertidas por otras que revelan sus aptitudes y capacidades. De esta manera, llega a hacerse valer y respetar por aquellos que antes lo despreciaban.

Tal es el caso en la serie CLIX, cuando dos hombres lo emborrachan y le roban la maza. Al despertarse y darse cuenta de lo sucedido, Renuard “los golpea tan violentamente con sus dos manos, que hace que los cuatro ojos les vuelen de la cabeza. Entonces el tercero dice: ‘Te devolveré la maza’. Renuard contesta: ‘No creas que te estoy agradecido’” (1997: 167). Luego en la serie CLXV cuando dos bribones le que-man la cabeza y sus vestidos:

Con su garrote ha matado a cuatro. A uno lo atrapa a la salida y le asesta tal golpe en los riñones que le corta el cuerpo en dos mitades, le golpea con el pie y le aplasta el corazón. [...] Ha puesto a uno de los muertos en su cabeza y ha colocado su maza a los costados. Quien yace sobre un colchón de plumas no dormiría tan bien. (1997: 172)

Renuard no solo demuestra quién es más fuerte sino que termina riéndose de aquellos que se habían burlado de él. De esta manera, va ganando un lugar entre sus compañeros

---

5 Así Guillermo “se lanza contra Alderufe tras desenvainar a Joyosa, que fue de Carlomagno” (1997: CXXXVI, 147).

y termina demostrando que su habilidad en la batalla es tanto o más efectiva que la de cualquier otro guerrero. Si bien, al principio, Guillermo lo consideraba como alguien no apto para afrontar los infortunios del combate, Renuard demostrará, paulatinamente, que no todo es lo que parece ser. En otro pasaje, Guillermo comprueba que aquel que parecía ser un buen caballero termina siendo más débil que Renuard:

[Guillermo] Mira ante sí y ve a un flamenco, noble de cuerpo, esbelto, de bella constitución, que monta un destretero fogoso y le ordena que vaya a buscar la maza [...]

[El caballero] intenta levantar la maza y la encomienda a los mismísimos demonios. (1997: CLX, 168)

Este hombre de apariencia caballeresca ni siquiera logra levantar la maza con la que Renuard mata tantos hombres. Destrozado por este garrote también muere Airle, quien buscaba a Guillermo para pelear. Aquel termina comprobando que ese “rufián” no era lo que parecía ser. Se ve así cómo Renuard es capaz de derrotar a sus contrincantes sin necesidad de un caballo y de qué manera su maza puede remplazar la espada, tal como reconoce el propio Guillermo: “De nada sirve lanza o espada: más vale este garrote que ninguna otra arma bajo el cielo” (1997: CLXXVI, 181).

Los soldados, a medida que observan sus hazañas, cambian la opinión que de él tenían: “Quienes le miran le tienen por tonto, pero algunos temen que no vaya a matarlos a todos” (1997: CLXI, 169). Esta frase muestra la transformación en la opinión de los caballeros, muchos de los cuales ya le temen. En esta etapa final de la batalla, se dan una serie de reconocimientos por parte de los guerreros y especialmente por Guillermo, que mostrarán cómo se va elevando la estima que todos tienen a Renuard y que conformará su renombre. Más adelante: “Los franceses dicen: ‘¡Renuard es muy valiente! ¡Bendita sea la hora en que nació!’” (1997: CLXX, 175).

El propio Guillermo admite: “¡Caballero debes ser! Un felón sería si no te diera una tierra y una gentil mujer de nobles antepasados” (1997: CLXXIV, 179). También reconoce su fuerza: “Ningún hombre podrá matarlo [a Tabur] con un arma a menos que Renuard el de la maza le haga frente” (1997: CLXXV, 181). Más adelante, ya todos requerirán su ayuda, así como antes los sobrinos habían pedido por Guillermo: “El fin del mundo ha llegado [...] Renuard el de la maza, ¿dónde estás? ¡Si no vienes enseguida los cristianos están perdidos!’ Justo en ese momento Renuard baja de un monte [...]. Nunca estuvo Guillermo más contento de verlo...” (1997: CLXXVII, 182).

La mirada positiva sobre Renuard culminará en su bautismo, comparable, según Rubio Tovar, a la investidura caballeresca. De este modo, la incorporación al cristianismo y la entrega de tierras y de una esposa representan los actos por medio de los cuales se oficializa su condición caballeresca.<sup>6</sup>

Como explica Flori, el héroe “con su valor tiene que ganarse las alabanzas y evitar la vergüenza” (2001: 254). Así procede Renuard. Gracias a su desempeño en la batalla, las huestes francesas obtienen la victoria que antes no habían logrado. Los sarracenos huyen ante él: “Los paganos dicen: ‘Cometeríamos una gran locura si nos dejáramos matar por este diablo. Huyamos hacia el mar profundo...’” (1997: CLXXX, 185).

Renuard adquiere fama y honor a medida que demuestra su valor en la batalla; no solo consigue el respeto de sus compañeros y del mismo Guillermo, sino que provoca miedo a sus enemigos. Este cambio, vinculado con la imagen que los otros proyectan del joven, posiciona a Renuard como héroe, a pesar de sus debilidades como caballero o de la

---

6 La entrega de la espada por parte de Guiburc habría comenzado este “ritual”. El hecho de que haya sido ella es más que significativo en este sentido, ya que constituye la voz heroica en el *CG* que cubre muchas de las fallas que tiene Guillermo.

comicidad<sup>7</sup> que puedan acarrear sus actitudes. Si bien es cierto que cada personaje suple las falencias o necesidades del héroe,<sup>8</sup> serán Guiburc<sup>9</sup> y Renuard quienes brinden la mayor ayuda a Guillermo. Así, dentro del campo de batalla, Renuard será casi su mano derecha a diferencia de Girard, Guiot y Guichard, cuyo socorro, si bien fue efectivo, por cuanto Guillermo siguió con vida, no tiene la relevancia que la prestada por Renuard.

Las batallas anteriores a la participación de Renuard habían terminado en la derrota y el campo de batalla cubierto de franceses muertos o hechos prisioneros por los sarracenos; el único sobreviviente había sido Guillermo: volver nuevamente en esas condiciones hubiera sido más deshonoroso que la muerte. Bowra explica que la muerte tras una lucha heroica es la prueba máxima del sacrificio del héroe ante sus ideales y que es preferible muchas veces una muerte así que un final apacible (2000: 27). Guillermo, en dos ocasiones, vuelve solo, sin hombres y sin la victoria. Su situación es bastante precaria y desfavorable, como él mismo dice: “Soy el único sobreviviente. Jamás alcanzaré en tierra mortal honor” (1997: CI, 120). La propia Guiburc se asombra de ello en ambas situaciones. Más adelante, Guiburc no reconoce a

---

7 Como indica Curtius, en la épica medieval son frecuentes los pasajes cómicos (1955: 609). En el *CG*, el humor culinario es uno de los motivos que se manifiestan a través del personaje de Renuard. La combinación de dos ambientes tan disímiles como la guerra y la cocina crean un contraste que produce este efecto. Renuard, criado de cocina, se introduce en el ambiente guerrero, pero sin dejar de desvincularse totalmente de todo lo relacionado con la comida.

8 La ayuda del joven Guiot, por ejemplo, compensará la vejez de la que el propio Guillermo se queja: “. . . soy viejo y débil, incapaz de llevar armas. Me falta el don que Dios me había dado: la foga de juventud que no puede regresar” (1997: CI, 119).

9 Su mujer será la que mayor apoyo anímico le brinde. Ella despejará sus dudas y movilizará la acción, lo aconsejará y lo proveerá también de ayuda material (treinta mil guerreros le da a Guichard y también le envía a Guiot a pesar de habérselo prohibido Guillermo). Será su contención, su amiga, su par y su esposa. Pero ella solo se moverá en los ámbitos internos del castillo, es decir, ajenos al campo de batalla. Preparará a su esposo para la lucha, anímica y materialmente, pero una vez dentro de ella ya será otro el tipo de ayuda que a Guillermo le haga falta. La fuerza física y la valentía en el combate serán aspectos que necesite de otros hombres y no de una mujer.

su esposo en ese estado de soledad e infortunio: “Si fuerais Guillermo el de la nariz corva, vendrían con vos siete mil hombres armados, francos de Francia, nobles de nacimiento” (1997: CXL, 151). Al mismo tiempo, a su llegada a Laón, es despreciado por los caballeros que lo reciben: “Cuando oyen hablar de esta desgracia, sueltan la brida del impetuoso destrero, lo dejan solo en medio de la plaza, vuelven al palacio y se sientan para comer” (1997: CLII, 159). Se pueden apreciar, entonces, situaciones opuestas en ambos personajes, ya que Guillermo, quien había perdido a muchos hombres, se encuentra en un momento en el que su renombre se pone en riesgo, mientras que Renuard va ganando el suyo propio, justamente por la ayuda que le brinda a Guillermo en esa situación.

La equivocación de Guillermo para con Renuard al no invitarlo al banquete final de festejo desmerece también su figura. Las razones de este descuido no se especifican claramente, pero el solo hecho de haber olvidado a quien contribuyó a la victoria afecta su reputación. Y cuando le informan de su partida, Guillermo parece preocuparse más por el hecho de que Renuard se pase al bando enemigo que de la ofensa en sí: “¡Motivo hay para tener miedo! Quien vaya a llamarlo y buscarlo, con generosidad le daré mis bienes y quien consiga hacer que vuelva a mi lado le daré una gran parte de mi herencia” (1997: CVXXXII, 187). Finalmente, la reconciliación no se hubiese llevado a cabo de no haber intervenido Guiburc, quien toma la palabra en lugar de Guillermo. Esta escena final, en la que Guillermo debe reparar sus fallas ante su hombre, también muestra el cambio de posiciones entre uno y otro, en donde Renuard pareciera permanecer del lado de la fuerza y de la razón, esperando las disculpas de Guillermo.

Corresponde a Renuard, entonces, el mayor mérito porque no solo ayudó a obtener la victoria contra los sarracenos y a vengar la muerte de Vivién, sino que colaboró en

mantener la honra de Guillermo. Sin el socorro de Renuard, las consecuencias de la derrota hubiesen sido funestas. No solo Guillermo (y su linaje) hubiera perdido gloria, sino que hubiese decepcionado a sus hombres y al emperador Luis. De la misma manera, hubiera justificado el rechazo que los caballeros le habían demostrado en Laón.

Como se ha intentado explicar, muchas de las características que identifican a un héroe se manifiestan a través de la admiración y del reconocimiento que el resto de los hombres le demuestran. El mayor logro de Renuard radica en no permitir que Guillermo pierda dicho reconocimiento. Renuard es quien realmente mantiene la gloria y el honor de aquel que guiaba las tropas. La efectividad de sus servicios es lo que concede a Guillermo la victoria de su ejército y la propiedad de las tierras ganadas.

Es justamente por eso que se lo reconoce a Renuard como guerrero, por sus acciones heroicas. Si bien se ha visto que muchas de sus características y comportamientos lo alejan de la figura caballeresca, es fundamental preguntarse entonces por qué, finalmente, lo arman caballero y obtiene la admiración de todos. La respuesta está en el hecho de que su valentía, su decisión, su destreza física y sus hazañas le proporcionan características propias del héroe. El bautismo le brinda un lugar en la sociedad cristiana, ya que Renuard obtiene también tierras y mujer. Esta circunstancia otorga a Guillermo y a su ejército un nuevo y valeroso guerrero dispuesto a luchar en sus filas. Pero las acciones de Renuard tienen implicancias aun mayores, ya que, como se ha visto, a través de ellas termina salvando la figura del héroe del cantar.

## Bibliografía

- Bowra, C. 2000. “El héroe”, ficha de cátedra. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Curtius, E. R. 1955. “Bromas y veras en la literatura medieval”, en *Literatura europea y Edad Media latina*. México, FCE.
- Duby, G. 1977. “Los orígenes de la caballería”, en *Hombres y estructuras de la Edad Media*. México, Siglo XXI.
- . 1983. “La caballería”, en *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Barcelona, Argot.
- Flori, J. 2001. *Caballeros y caballería en la Edad Media*. Barcelona, Paidós.
- Quintanilla Raro, M. C. 1996. “Realidad e imagen de la caballería”, en *Nobleza y caballería en la Edad Media*. Madrid, Arco Libros.
- Rubio Tovar, J. (trad.) 1997. *Cantar de Guillermo*. Madrid, Gredos.



## Los autores

### Lidia Amor

Doctora en Letras por la UBA. Realizó un DEA en literatura francesa en Paris IV, Sorbonne. Se desempeña como docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y como investigadora del CONICET. Su área de especialización es la literatura de la Edad Media, con especial énfasis en la producción narrativa de los siglos XIV y XV, y en la historia de la romanística del siglo XIX.

### María Cristina Balestrini

Licenciada en Letras por la UBA, donde realiza estudios de posgrado. Actualmente se desempeña como profesora adjunta de la cátedra de Literatura Europea Medieval. También ha sido profesora en las Universidades Nacionales de La Plata y Lomas de Zamora. Fue becaria doctoral de la UBA e investigadora visitante en la University of London, gracias a una beca otorgada por la Fundación Antorchas y The British Council. Desde hace años integra diversos proyectos de investigación sobre literatura medieval en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

### Santiago Barreiro

Licenciado y profesor en Historia por la UBA. Es Magister Artium en Estudios Medievales Islandeses por la Universidad Nacional de Islandia y becario del CONICET. Está cursando el doctorado en Historia en la UBA. Trabaja sobre el área nórdica durante la Edad Media central, específicamente Islandia durante el siglo XIII.

## Ana Basarte

Licenciada en Letras por la UBA. Becaria de la UBA, cursa el doctorado en Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha formado parte de diversos proyectos de investigación UBACyT. Desde 2003 integra la cátedra de Literatura Europea Medieval de la carrera de Letras (UBA).

## Luciana Cordo Russo

Licenciada y profesora en Letras por la UBA. Becaria del CONICET, realiza su doctorado bajo la dirección de María Silvia Delpy (UBA / Conicet) y Sioned Davies (Cardiff University). Su tema de investigación se centra en la adaptación y traducción de textos franceses medievales al galés medio.

## María Silvia Delpy

Profesora Asociada a cargo de la cátedra de Literatura Europea Medieval (UBA) desde 1987 y actualmente profesora consulta de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Miembro de la carrera de investigador científico del CONICET. Desde 1995 ha dirigido proyectos de investigación financiados por la UBA y ha formado recursos humanos (becarios y doctorandos) en el área de los estudios medievales.

## María Dumas

Inició su formación como adscripta en la cátedra de Literatura Europea Medieval, donde actualmente se desempeña como docente. Desde 2007 ha participado en proyectos de investigación UBACyT. Desde 2011 es becaria doctoral del CONICET. Su tesis de doctorado, en desarrollo bajo la dirección de la Profesora María Silvia Delpy, investiga el proceso de traducción del *roman* anglonormando al *romance* en inglés medio en la Inglaterra del siglo XIV.

## Gustavo Fernández Riva

Licenciado en Letras por la UBA. Cursa la Maestría en Germanística por la Universidad de Porto. Es miembro del Comité Editor de la revista virtual de teoría literaria *Luthor*. Integra el proyecto UBACyT "Pervivencia y resignificación de tradiciones literarias en la Literatura Europea Medieval. Siglos XII a XV". Sus investigaciones se centran en la relación entre la cultura y la textualidad medievales.

## **María Paula Klein**

Licenciada en Letras por la UBA. Participa en proyectos de investigación de la cátedra de Teoría Literaria III de la carrera de Letras (UBA). En la actualidad, desarrolla un proyecto de investigación bajo la dirección de Annick Louis para integrar el Master 2 “Arts et langages” en la École des Hautes Études en Sciences Sociales durante el período 2012-2013.

## **Romina Paolino**

Profesora en Letras por la UBA. Colabora con la cátedra de Literatura Europea Medieval (UBA) e integra el proyecto de investigación UBACyT “Pervivencia y resignificación de tradiciones narrativas en la literatura europea medieval (siglos XII-XV)”, dirigido por María Silvia Delpy.

## **Celeste Rivas**

Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, ha colaborado en la cátedra de Literatura Europea Medieval asistiendo en diferentes tareas de investigación de la cátedra.

## **Regula Rohland de Langbehn**

Doctora por la Universidad de Heidelberg con una tesis sobre Diego de San Pedro. Fue profesora adjunta de Literatura Europea Medieval y profesora titular de Literatura Alemana en la UBA hasta 2007. Actualmente es profesora titular consulta. Fue co-editora de la revista *Inter Litteras* y del *Anuario Argentino de Germanística*. Escribió numerosos artículos sobre temas españoles referidos al cancionero y a la novela sentimental, y trabajos relacionados con temas alemanes desde Lessing hasta Brecht. Próximamente aparecerá su libro sobre la voz del autor masculino en las narraciones picarescas en la literatura europea.

## **María Celeste Svampa**

Licenciada en Letras por la UBA. Realiza tareas de investigación para la cátedra de Literatura Europea Medieval en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.



# Índice

<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<i>Lidia Amor</i>	
<b>Primera parte: Aperturas</b>	
<b>El amor en la épica románica: el caso del <i>Cantar de Guillermo</i></b>	<b>17</b>
<i>María Silvia Delphy</i>	
<b>Emancipación femenina en algunos textos españoles del siglo XV y la <i>Querelle des femmes</i></b>	<b>29</b>
<i>Regula Rohland de Langbehn</i>	
<b>Chaucer y <i>La Casa de la Fama</i>: la escritura y sus imposibilidades</b>	<b>65</b>
<i>María Cristina Balestrini</i>	
<b>De la <i>Confessio Amantis</i> de Gower a los textos ibéricos: aventuras del sentido en las traducciones de la historia de Apolonio de Tiro</b>	<b>83</b>
<i>María Cristina Balestrini</i>	

<b>Cligès o del arte de narrar</b>	<b>103</b>
<i>Lidia Amor</i>	
<b>Secretos de caballerías: el enigma del freno en <i>La mule sanz frain</i> de Païen de Maisières</b>	<b>115</b>
<i>Lidia Amor</i>	
<b>La palabra como acto en un cuento (VI, 1) del <i>Decamerón</i></b>	<b>133</b>
<i>Ana Basarte</i>	
<b>La reelaboración del motivo del <i>don contraignant</i> en el <i>roman</i> de la <i>Manekine</i> de Philippe de Rémi</b>	<b>151</b>
<i>Ana Basarte</i>	
<b>Sir Topacio y Melibeo: La inscripción de la figura autoral en los <i>Cuentos de Canterbury</i></b>	<b>173</b>
<i>María Dumas</i>	
<b>Segunda parte: Secuencias</b>	
<b>Distribución y acumulación de tesoros en <i>Beowulf</i></b>	<b>187</b>
<i>Santiago Barreiro</i>	
<b>La materia artúrica en <i>Mabinogion</i>: <i>Owein o Historia de la Condesa de la Fuente</i></b>	<b>205</b>
<i>Luciana Cordo Russo</i>	
<b>Lecciones de semiótica en <i>Tristán de Gottfried von Strassburg</i></b>	<b>237</b>
<i>Gustavo Fernández Riva</i>	
<b>Tristán como “juglar”. La ficción dentro de la ficción en el <i>Tristán</i> de Gottfried von Strassburg</b>	<b>253</b>
<i>María Paula Klein</i>	

<b>Griselda y la comadre de Bath: variantes de la representación femenina</b>	<b>273</b>
<i>Florencia Molé</i>	
<b>Palabra de Dios - palabra de la experiencia - palabra de la fantasía: estatutos de "autor" y de la palabra en los <i>Cuentos de Canterbury</i> de Geoffrey Chaucer</b>	<b>291</b>
<i>Romina Paolino</i>	
<b>Lazos familiares, lazos del discurso: los relatos genealógicos insertos en <i>Beowulf</i></b>	<b>323</b>
<i>Celeste Rivas</i>	
<b>Renuard, ¿héroe o antihéroe?</b>	<b>340</b>
<i>Celeste Svampa</i>	
<b>Los autores</b>	<b>367</b>

