

CAPÍTULO 1

La épica anglosajona y el romance medieval o novela de caballería

Marta Cerezo

1. INTRODUCCIÓN
2. POESÍA ANGLOSAJONA
 - 2.1. Introducción histórica y cultural al periodo anglosajón
 - 2.2. Poesía épica: *Beowulf*
 - 2.2.1. Introducción
 - 2.2.2. Principales elementos temáticos
 - 2.2.3. Elementos formales
 - 2.2.3.1. El patrón aliterativo anglosajón
 - 2.2.3.2. Epítetos, descripciones épicas, digresiones. El «kenning»
 - 2.3. Poesía elegíaca: «The Wanderer» y «The Wife's Lament»
3. EL ROMANCE MEDIEVAL INGLÉS
 - 3.1. Introducción histórica
 - 3.2. Influencias culturales en los romances medievales europeos
 - 3.2.1. El feudalismo y la caballería
 - 3.2.2. El cristianismo
 - 3.2.3. La cortesía y el amor cortés
 - 3.2.4. La fantasía celta y germánica
 - 3.3. Los ciclos narrativos de los romances medievales
 - 3.3.1. La Materia de Francia y la Materia de Roma
 - 3.3.2. La Materia de Bretaña
 - 3.3.3. La Materia de Inglaterra
 - 3.4. *Sir Gawain and the Green Knight*
 - 3.5. Sir Thomas Malory (1400-1471): *Le Morte D'Arthur*

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

1. INTRODUCCIÓN

El periodo histórico y cultural que cubre el presente capítulo comienza a principios del siglo v d. C., alrededor del 410, fecha que tradicionalmente en la historiografía británica se considera el fin del Imperio Romano en la que inicialmente era la provincia de Britania. Concluye a finales del siglo xv con el fin del conflicto dinástico en el reino de Inglaterra entre las casas nobiliares rivales de los York y los Lancaster, conocido como la Guerra de las Dos Rosas (1455-1485) —«War of the Roses»— por ser dos rosas, una blanca, la de los York, y una roja, la de los Lancaster, los símbolos de los dos bandos enfrentados. Se resolvió con la muerte del rey Richard III (1452-1485) en la batalla de Bosworth en 1485 y con la subida al trono del primer rey de la dinastía Tudor, Henry VII (1457-1509), uno de los hitos históricos que marcan la transición al Renacimiento o «Early Modern Period».

Estos diez siglos, del v al xv, corresponden a la Edad Media, un periodo cultural complejo y muy rico. La denominación «Early Middle Ages» se corresponde, en la historia de Inglaterra, con el periodo que comprende desde el siglo v, época de las invasiones de los anglos, sajones y jutos, hasta la conquista de Inglaterra por los normandos encabezados por el Duque de Normandía, William I o «William the Conqueror» (h.1028-1087) en 1066. Este periodo contempla la formación y desarrollo de Inglaterra, su lengua y su cultura, resultado de la unión de anglos y sajones, los principales pueblos germánicos que invaden la isla, por lo que también se le conoce como «Periodo Anglosajón». El periodo conocido como «High Middle Ages» comienza en el siglo xi y se extiende hasta mediados del xiii. Son los años de la dominación normanda y en ellos se produce la gradual fusión sociocultural entre anglosajones y normandos bajo la dinastía angevina —la casa de Anjou— o Plantagenet. Por esta razón también se conoce como «Periodo Anglonormando». Por último, el tercer periodo, «Late Middle Ages», abarca los siglos xiv y xv en los que Inglaterra comienza su desarrollo como nación, como resultado de una sociedad, una cultura y una lengua más homogéneas producto del proceso de hibridación de las dos culturas anglosajona y normanda.

2. POESÍA ANGLOSAJONA

2.1. Introducción histórica y cultural al periodo anglosajón

Tras un intento de conquista fallido por parte de Julio César en el 55-54 a. C., el territorio de la que luego sería la provincia de Britania cayó bajo dominio romano con la campaña del emperador Claudio en el 43 d. C. La conquista

y colonización romana de los territorios que antes habían pertenecido a pueblos celtas más o menos organizados alcanzó su punto culminante en el siglo IV d. C. Tras siglos de hegemonía del Imperio en territorio inglés, en el siglo V se materializa la descomposición social romana como consecuencia de la retirada de las legiones en el año 410, con el fin de defender la Galia de las incursiones bárbaras, lo que dejó a la sociedad celtorromana abandonada a su suerte. Al principio se mantuvieron la prosperidad y el orden, pero las incursiones orquestadas de los escotos desde Irlanda, los pictos desde Escocia y los pueblos germánicos, como anglos, sajones, frisones y jutos desde Europa continental, consiguieron el hundimiento gradual de la organización social celtorromana, minada a medida que estos pueblos se instalaban en su territorio, en especial los de origen germánico, en la costa este y sureste. Poco a poco, el flujo migratorio fue creciendo y la presión militar fue haciéndose más fuerte de modo que la población autóctona o bien huyó hacia el oeste de la isla, a Gales y Cornualles, o fue asimilada por los invasores y colonizadores. Los territorios menos afectados por estos ataques, entre ellos los territorios galeses, se mantuvieron independientes hasta el siglo XIII, gracias a pactos y alianzas con sus vecinos anglosajones.

Los gentilicios de los pueblos invasores en combinación con la situación geográfica que ocuparon sirvieron para dar nombre a las primeras confederaciones de clanes y los primeros reinos ingleses. Así, los territorios de los sajones del este, centro, sur y oeste dieron lugar a los nombres de Essex, Middlesex, Sussex y Wessex, todos ellos, salvo el último, nombres de condados ingleses actuales. Middle Anglia, que hoy día no es un nombre administrativo, e East Anglia, que sí lo es, son los territorios que aproximadamente ocuparon los anglos, a excepción de Kent, el territorio de los jutos y sus aliados francos y frisones, que no tiene relación con su gentilicio, sino con un topónimo britano más antiguo. Los diferentes reinos anglosajones lucharon entre sí durante los siglos V y VI hasta que, por medio de alianzas y conquistas, el número se redujo a lo que se llamó la «Heptarquía» inglesa del siglo VII, adquiriendo usado desde el siglo XII hasta el XIX para referirse a los siete reinos de East Anglia, Essex, Kent, Mercia, Northumbria, Sussex y Wessex, que se creía existieron entonces¹. Durante los siglos VII al IX, tres reinos fueron adquiriendo hegemonía sobre el resto de forma sucesiva. Primero fue Northumbria en el siglo VII, luego Mercia en el VIII, y, al final, el reino de Wessex en el siglo IX. Northumbria y Mercia, al igual que East Anglia, sucumbieron a las invasiones vikingas —de daneses y noruegos—, que se sucedieron desde finales del siglo VIII hasta mediados del IX. Los vikingos conquistaron la mayor parte del norte y este de la isla de Gran Bretaña, *es decir*, la mayor parte de estos tres reinos que se anexionaron creando la región que se conoce

¹ Se sabe que en realidad hubo muchos más reinos y territorios que mantenían diferentes tipos de relaciones de dependencia, servidumbre o alianza con estos reinos principales.

como el Danelaw, al tiempo que obligaron a pagar unos impuestos considerables a los territorios anglosajones independientes. Wessex, bajo el mandato del rey conocido como «Alfred the Great» (849-899), se convirtió en el reino que encabezó la lucha de los anglosajones contra los invasores y en el germen de la unificación de Inglaterra, que tuvo finalmente lugar en el año 927 cuando el monarca «Edward the Elder» (h.874-924) se anexionó los restos del Danelaw, muy reducidos tras las continuas reconquistas anglosajonas.

Las lenguas que hablaban los pueblos anglosajones pertenecían todas al mismo tronco germánico occidental y, pese a que existían dialectos y variedades diferentes, el nivel de comprensión entre ellos era bastante alto. Poco a poco, los diversos dialectos se fueron unificando y reduciéndose en número hasta los cuatro principales de lo que se conoce como Inglés Antiguo —«Old English»—: el de Northumbria —«Northumbrian»— en el norte, el de Mercia —«Mercian»— en el centro, el sajón occidental —«West Saxon»— en el suroeste y el de Kent, que llegaba hasta Londres y los territorios en la orilla izquierda del Támesis. A lo largo de los siglos, estos dialectos anglosajones fueron incorporando influencias celtas, latinas y escandinavas que modificaron lentamente sus estructuras y morfología.

No se sabe mucho de los primeros años del periodo anglosajón ya que las fuentes documentales e históricas son mínimas y no muy fiables². Sin embargo, una fuente importante de información sobre de la vida y costumbres de las tribus germánicas es el libro *Germania* del historiador romano Cornelio Tácito (h.55-120), escrito en el siglo I. Esta obra ha servido para imaginar y reconstruir el modo de vida de los anglosajones en los primeros años de la invasión. Así, por Tácito, se sabe que, al principio, la organización de los pueblos germánicos que se establecieron en el este y sureste de la isla de Gran Bretaña era tribal como lo era en sus territorios de procedencia, hoy Dinamarca y el noroeste de Alemania. Un jefe controlaba un grupo de familias emparentadas que formaban clanes más o menos extensos que, a su vez, se relacionaban con otros clanes con los que estaban también emparentados o con los que compartían señas de identidad comunes como la lengua y cier-

² Salvo la historia del monje cristiano britano Gildas (c.500-570), *De excidio et conquestu Britannie* —*Sobre la destrucción y conquista de Britania*—, las demás fuentes datan de una época muy posterior: *Historia ecclesiastica gentis anglorum* (c.731) —*Historia eclesiástica del pueblo inglés*— de «Beda el Venerable» (c.672-735); *Historia brittonum* (c.800) —*Historia de los britanos*— de Nennio y los varios manuscritos de los anales de la *Anglo-Saxon Chronicle*, escrita por encargo de «Alfred the Great» en el siglo IX y que proporciona datos históricos desde el año 60 a. C. en la versión más antigua, la de Winchester, hasta el año 1154, ya en la época normanda, en el manuscrito de Peterborough. Las fuentes de información principales acerca de los primeros siglos de la Inglaterra anglosajona son los yacimientos arqueológicos entre los que destacan los de los túmulos y el barco funerarios de Sutton-Hoo, descubiertos cerca de Woolbridge, Suffolk, East Anglia, en 1939; la tumba del Príncipe de Prittlewell, descubierta cerca de Southend-on-Sea, Essex, en octubre de 2003; y el muy reciente del Tesoro de Staffordshire —The Staffordshire Hoard—.

tas costumbres y tradiciones que los identificaban como un mismo pueblo. Estos clanes y pueblos germánicos eran eminentemente guerreros. Naturalmente había comerciantes, artesanos y agricultores que formaban el grupo de los hombres libres frente al de los esclavos, pero estas sociedades se regían por una mentalidad o ética de la guerra que, como explica Tácito, estaba basada en el principio de «comitatus» o lealtad entre los hombres capaces de luchar y el señor tribal, que normalmente era elegido por sus méritos como guerrero, su elocuencia y su capacidad de administrar riqueza y justicia, así como de solucionar conflictos y disputas internas dentro del grupo.

El señor debía distribuir el botín ganado en combate por sus guerreros y hacerlo con generosidad, sin abusar de sus prerrogativas de jefe, durante la celebración de banquetes en la gran sala de celebraciones de la gran cabaña o «hall» en la que residía. Los guerreros, a su vez, debían responder a estos regalos y recompensas con una lealtad, que, de forma ideal, exigía la muerte si llegaba el caso de que el señor se hallara en peligro. De hecho, sobrevivir al jefe de la tribu o clan en el campo de batalla era una ignominia para el guerrero pues se consideraba que había fracasado en la lucha o que no había respetado su promesa de lealtad y había traicionado al pueblo en su conjunto. Los guerreros debían mostrar su valor y destreza con las armas en combate, derrotar al enemigo y adquirir el mayor botín posible, lo que redundaba en el beneficio económico y la prosperidad del grupo en su conjunto y en la propia en particular. Además, acrecentaba el prestigio y la fama personales y, con esto, el respeto que imponía a otros guerreros dentro y fuera de su grupo tribal. Naturalmente, cuantos más guerreros famosos tenía un grupo, más seguro, protegido y próspero se podía sentir puesto que esto tenía un efecto disuasorio para las ambiciones de riquezas y territoriales de otros grupos rivales. No obstante, dada la predisposición a la guerra como fuente de riquezas o como única salida para proteger la integridad del grupo, los conflictos entre guerreros y tribus eran muy frecuentes. Los enfrentamientos tanto entre individuos como familias, clanes y tribus provocaban enemistades que duraban generaciones y solo se saldaban con la venganza o con el pago de indemnizaciones que se conocían con el nombre de «Wergeld». En el extremo contrario, las alianzas, favores y gestos amistosos también se recordaban y exigían, en cierto modo, una acción recíproca que saldase lo que en muchas ocasiones se consideraba una deuda de gratitud. Esta mentalidad guerrera de lealtades y venganzas es la que se refleja en la épica y en particular en *Beowulf* y los dos poemas elegíacos «The Wanderer» y «The Wife's Lament», que se conservan de esta época y que se analizan en este capítulo.

Además de su idioma, los anglos y sajones llevaron consigo sus creencias a las tierras que conquistaron. Su religión era la común a los pueblos germánicos y escandinavos para quienes toda la creación, incluidos los propios dioses, estaba sujeta a los dictados del todopoderoso Destino que llevaría al universo a su destrucción el día del Raknarök —Ocaso de los Dioses—. El

Destino recibe el nombre de «Wyrd» en Inglés Antiguo y aparece de forma destacada en algunos textos como *Beowulf*, junto con referencias al Todopoderoso, el dios creador cristiano en un interesante sincretismo cultural. Es muy posible que los anglosajones tuvieran un primer contacto con el cristianismo a través de los celtorromanos cristianos que no abandonaron las tierras sometidas a la autoridad de los invasores. Posteriormente, a finales del siglo v, hubo una doble evangelización, la llevada a cabo en el oeste de los reinos anglosajones desde los monasterios irlandeses y galeses y la procedente de Roma y el imperio Carolingio, encabezada por San Agustín (h.534-604), primer Arzobispo de Canterbury. La evangelización fue bastante rápida ya que si el rey se convertía, prácticamente todos sus súbditos debían convertirse también en señal de obediencia. Algunos reyes anglosajones apostataron del cristianismo, lo que produjo conflictos y tensiones políticas durante el siglo vii, pero la mayoría de los anglosajones ya se había convertido al cristianismo en el siglo viii, mucho antes de que muchos textos poéticos anglosajones de tradición oral quedaran fijados por escrito por obra de los monjes de los monasterios. Estos factores explican por qué muchos textos antiguos, uno de ellos *Beowulf*, muestran una curiosa, y a veces incongruente, mezcla de creencias. Las invasiones vikingas reintrodujeron el paganismo escandinavo en Inglaterra, pero la posterior unificación del país bajo dominio anglosajón llevó a otra evangelización y a la homogeneización religiosa del país.

2.2. Poesía épica: *Beowulf*³

2.2.1. Introducción

La acción de *Beowulf*, el poema épico anglosajón más significativo de la historia de la literatura inglesa, transcurre en la isla danesa de Selandia, donde se encuentra Heorot, en el sur de la Península Escandinava, el territorio de los gautas —«Geats»—, la tribu de Beowulf, y los personajes y ciertos hechos históricos reales concretos incluidos en la narración tienen relación con las tribus de los gautas y daneses —«Danes»— de alrededor del año 450 d. C. Sin embargo, el poema fue compuesto por un autor anónimo en Inglaterra en algún momento entre mediados del siglo vii y finales del siglo x.

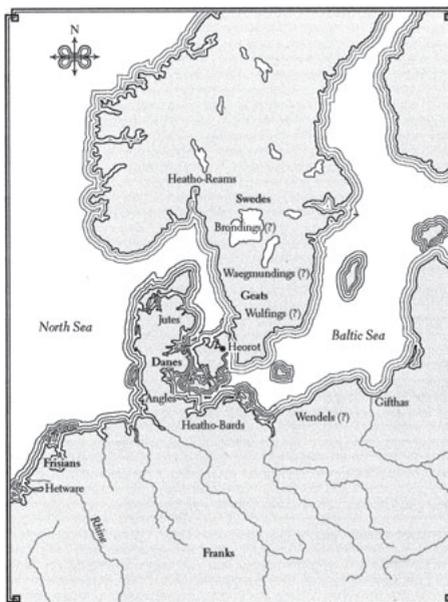
Según investigaciones paleográficas, el único manuscrito que se conserva data de finales del siglo x o la primera década del siglo xi, y lo debieron copiar dos escribas identificados como «Scribe A» y «Scribe B». El poema se compuso originalmente en el dialecto de Mercia, aunque el de la versión manuscrita es un dialecto sajón occidental —«West-Saxon»— en el que está

³ Las citas de *Beowulf* proceden de la traducción realizada por Seamus Heaney, que se puede encontrar en la *Norton Anthology of English Literature*, volumen A.

escrita la mayor parte de los textos literarios del periodo anglosajón. Este manuscrito se conoce como Cotton Vitellius A xiv. por el nombre del coleccionista de los siglos XVI-XVII, Sir Robert Bruce Cotton (1571-1631), a quien perteneció. El soporte es pergamino —«vellum»—, y la caligrafía uncial. En 1731 un incendio dañó el manuscrito y hoy en día se conserva en la British Library de Londres. El texto no marca la división en versos, sino que reproduce el texto como si se tratara de prosa. Las ediciones modernas incluyen una serie de modificaciones con el fin de que el lector moderno no especializado no tenga dificultades para su comprensión. Así, las letras especiales del alfabeto y la caligrafía anglosajonas se han actualizado mediante

una transliteración al alfabeto moderno. También se ha reconstruido el texto añadiendo los caracteres —a veces palabras— que faltan por la acción del tiempo y por el incendio de 1731. Además, se ha añadido puntuación de acuerdo con el significado y la entonación al recitar el poema y se ha incorporado el uso convencional de mayúsculas y minúsculas. Paralelamente, se han separado los versos y marcado las cesuras o pausas internas que dividen las dos mitades de cada verso por un espacio en blanco entre ellas.

La estructura de *Beowulf* consta de una introducción sobre el origen de los daneses a la que le siguen las tres hazañas del príncipe escandinavo Beowulf: el combate contra Grendel, el intento de venganza de su madre, y la lucha de Beowulf contra el dragón. En ellas hay que distinguir una estructura, o patrón estructural, caracterizada por la progresión lucha-victoria-celebración-recordatorio de la posibilidad de la derrota-anticipación de la muerte y destrucción final que se aprecia en las dos primeras hazañas y luego se confirma en la aventura final en la que Beowulf mata al dragón, pero muere a causa de las heridas recibidas. Esta pauta, junto con digresiones, referencias a otros guerreros y cantos épicos, forma una estructura entrelazada muy característica del arte germánico en general. Parece indicar una intencionalidad por parte del autor, en consonancia con las ideas cristianas presentes en el poema, de subrayar la banalidad de la mentalidad guerrera germánica y su énfasis en el combate, la fama y la venganza.



Localización geográfica de Beowulf
<http://www.grammardoc.com/eng205/beowulfmap.jpg>

Beowulf pertenece al género de la épica, que se caracteriza por ser una narración en verso de las hazañas de un pueblo o, de forma más común, de su(s) héroe(s) nacionales, con una mayor o menor intervención de seres sobrenaturales —dioses, monstruos, etc.—, y siempre en un tono grandilocuente y grandioso. Los poemas épicos pertenecen a las épocas del comienzo de la memoria histórica de los pueblos y suelen reflejar sus mitos fundacionales. Este no es el caso de *Beowulf* exactamente, pero hay un pequeño ejemplo del fenómeno en la historia de Shield Sheafson, al comienzo del poema. El héroe, como ocurre en el caso de *Beowulf*, se convierte en la encarnación del ideal del guerrero de una tribu, un pueblo, o una raza y a menudo sus hazañas representan los momentos en su historia en los que surge el poder del pueblo o el estado, o se supera una grave crisis o un conflicto. Algunos de los poemas épicos más importantes de la literatura occidental son *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero (s. VIII a. C.), *La Eneida* de Virgilio (s. I a. de C.), *Chanson de Roland* (h.1100), *Poema de Mío Cid* (h.1200), *Orlando Furioso* (1516) de Ariosto, o *Paradise Lost* (1667) de John Milton, como se analizará en el capítulo 10.

Por lo general, el género épico es de creación y transmisión oral, aunque más tarde, una vez que se impone la cultura escrita, las obras se conservan en manuscritos. Por tanto, los primeros ejemplos de las épicas anglosajonas no poseen un «texto» fijo o cerrado sino que las versiones cambian, se acortan o se alargan, adaptándose a las circunstancias del momento de su recitación. El encargado de recitar estos poemas épicos era el «scop» —pronunciado como «shop»—, una especie de rapsoda, que adquiere protagonismo, por ejemplo, en Heorot, como se aprecia en los versos de *Beowulf* que describen el origen de la amenaza de Grendel:

Then a powerful demon, a prowler through the dark,
nursed a hard grievance. It harrowed him
to hear the din of the loud banquet
every day in the hall, the harp being struck
and the clear song of a skilled poet
telling with mastery of man's beginnings,
how the Almighty had made the earth
a gleaming plain girdled with waters;
in His splendour He set the sun and the moon
to be earth's lamplight, lanterns for men,
and filled the broad lap of the world
with branches and leaves; and quickened life
in every other thing that moved.
So times were pleasant for the people there
until finally one, a fiend out of hell,
began to work his evil in the world.
Grendel was the name of this grim demon.

(86-102)

Los «scops» aprendían los poemas desde muy pequeños, por lo general de otro «scop» ya anciano que debía transmitir su conocimiento de las tradiciones e historias de la tribu o grupo al que pertenecía. Una vez que el poema estaba prácticamente asimilado, el aprendiz podía empezar a recitarlo, incluso a quitar o añadir por iniciativa, habilidad y gusto propios para adaptarlo al público concreto y a la situación en la que se encontrara. Para ello contaba con la flexibilidad del poema épico. Estos poemas no se narraban enteros de una sola vez, dado que muchos sobrepasan fácilmente los mil versos —*Beowulf* tiene 3182—. En realidad, venían a ser una colección de narraciones o de episodios dentro de un marco narrativo más amplio y abstracto. Los rapsodas seleccionaban episodios que relacionaban con ese marco narrativo mayor mediante referencias y alusiones e iban, asimismo, resumiendo a lo largo de la recitación. Los poemas épicos primitivos que se conocen hoy en día son la acumulación de una serie de episodios dispuestos en orden más o menos cronológico, pero que a buen seguro no reflejan la totalidad con sus variantes y versiones, de las hazañas y aventuras de los héroes. Así, en *Beowulf* se presenta la narración de tres hazañas, dos de ellas muy relacionadas ya que son el combate contra Grendel y luego contra su madre cuando esta intenta vengarse. Pero también es posible que existieran otros poemas sobre otras aventuras de Beowulf que, lamentablemente, se hayan perdido para siempre. Probablemente fue el escriba del manuscrito quien decidió la estructura y los contenidos del poema, seleccionó sus materiales y con ellos estableció su propia versión de las aventuras de Beowulf. Las diferentes secciones narrativas se podían enlazar entre sí e incluso con otros poemas épicos, estableciendo paralelismos, referencias, derivaciones, etc. Por lo tanto, la flexibilidad del género influye en la selección del material y en la forma narrativa.

2.2.2. Principales elementos temáticos

Wise sir, do not grieve. It is always better
to avenge dear ones than to indulge in mourning.
For every one of us, living in this world
means waiting for our end. Let whoever can
win glory before death. When a warrior is gone,
that will be his best and only bulwark.

(1384-1389)

Estos versos de *Beowulf* dirigidos a Hrothgar tras la muerte de su consejero Aeschere, a manos de la madre de Grendel, reflejan la mentalidad del guerrero anglosajón, común a las tribus germánicas. La venganza y no el dolor es la respuesta a esta muerte, fundamentada en el principio de lealtad. El cultivo de la relación de «comitatus» incrementará además la gloria y honor guerreros. La sociedad que se representa en *Beowulf* se basa en el código de reciprocidad entre el señor de la tribu y los guerreros. Como se ha indi-

cado, a cambio de obediencia, respeto, fidelidad y protección por parte de los guerreros, el señor estaba obligado a impartir justicia y a distribuir según los merecimientos de cada uno el botín de guerra contra otras tribus o clanes y, en general, debía buscar el beneficio y bienestar de toda la comunidad. De ahí que a Hrothgar se le identifique como «gold-friend» o «ring-giver» en el poema, como se verá más adelante.

Beowulf, el héroe gauta, es un guerrero que ofrece sus servicios a Hrothgar, el jefe de los daneses, para acabar con Grendel. Llegan hasta sus oídos los desmanes cometidos por este monstruo en Heorot y viaja hasta allí con la idea de acabar con el monstruo y pagar así con su ayuda la deuda contraída por su padre, Ecgetheow, quien había disfrutado de la hospitalidad y la protección de Hrothgar cuando sus enemigos le perseguían. Por otra parte, matar a Grendel (735-835) es una hazaña que Beowulf busca con el fin de incrementar su fama y valía como guerrero, que redundará también en el bien de su pueblo. La segunda aventura narrada en el poema, el enfrentamiento contra la madre de Grendel (1383-1650), obedece a los mismos objetivos: pagar un servicio a Hrothgar, demostrar la propia valentía y acrecentar la fama personal. Estos objetivos se observan en el fragmento en el que Beowulf hace un magnífico discurso —demostración de su habilidad retórica— acerca de su deber como guerrero y de su deber con su pueblo y familiares, que prevalece sobre el posible resultado —bueno o malo— de su enfrentamiento contra la madre de Grendel. Dirigiéndose a Hrothgar, Beowulf exclama:

Wisest of kings, now that I have come
to the point of action, I ask you to recall
what we said earlier: that you, son of Halfdane
and gold-friend to retainers, that you, if I should fall
and suffer death while serving your cause,
would act like a father to me afterward.
If this combat kills me, take care
of my young company, my comrades in arms.
And be sure also, my beloved Hrothgar,
to send Hygelac the treasures I received.
Let the lord of the Geats gaze on that gold,
let Hrethel's⁴ son take note of it and see
that I found a ring-giver of rare magnificence
and enjoyed the good of his generosity.
And Unferth⁵ is to have what I inherited:
to that far-famed man I bequeath my own
sharp-honed, wave-sheened wonder-blade.
With Hrunting I shall gain glory or die.

(1474-1491)

⁴ Hrethel es abuelo de Beowulf, y padre de Hygelac, tío de Beowulf.

⁵ Unferth, uno de los guerreros de Hrothgar, que en un principio se enfrenta a Beowulf, le regala a este su espada, Hrunting, antes de la lucha contra la madre de Grendel.

Estos mismos valores, más el énfasis en el sacrificio final del jefe por su pueblo y la desprotección y ruina que conllevan al final, aparecen en la tercera aventura, que tiene lugar cincuenta años después, los que Beowulf reina tras suceder a su tío Hygelac. En esta, el héroe encabeza un grupo de doce guerreros que se enfrentan a un dragón, sin embargo, once de ellos le abandonan. Solo uno, Wiglaf, se mantiene fiel y ayuda a Beowulf a derrotar al dragón:

It was not long ago
until the fierce contenders clashed again.
The hoard-guard took heart, inhaled and swelled up
and got a new wind; he who had once ruled
was furling in fire and had to face the worst.
No help or backing was to be had then
from his highborn comrades; that hand-picked troop
broke ranks and ran for their lives
to the safety of the wood. But within one heart
sorrow welled up: in a man of worth
the claims of kinship cannot be denied.
His name was Wiglaf, a son of Weohstan's,
a well-regarded Shyfling warrior
related to Aelfhere. When he saw his lord
tormented by the head of his scalding helmet,
he remembered the bountiful gifts bestowed on him,
how well he lived among the Waegmundings,
the freehold he inherited from his father before him.
He could not hold back.

(2591-2609)

Beowulf cae mortalmente herido pero da por bien empleada su vida y su sacrificio por su pueblo. Pide a Wiglaf que se ocupe de los gautas y los proteja de los enemigos y que le construyan un túmulo —«barrow»— frente al mar para que le recuerden las futuras generaciones (2802-2808). Wiglaf acepta la responsabilidad, pero prevé tiempos oscuros para los gautas al faltar Beowulf como héroe con fama de invencible (2910-3007). Así pues, la flaqueza y traición de los guerreros que abandonan a Beowulf y Wiglaf a su suerte subrayan las consecuencias negativas que tiene la infracción del código de los valores guerreros y la relación de «comitatus». Conlleva no solo la ignominia y la vergüenza de los guerreros, sino que además provoca la muerte de Beowulf y, a su vez, la desaparición del héroe tiene como consecuencia la destrucción a la larga de la propia tribu.

Como se apuntaba anteriormente, un aspecto que cabe destacar en la cultura anglosajona es la creencia en el Destino o *Wyrd*. Pese a que la geografía de *Beowulf* es la del sur de la Península Escandinava y la isla de Zelanda, hoy día territorio danés, en el texto solo hay reminiscencias y algunos restos de estas creencias. El poeta narra, por ejemplo, cómo, ante la desesperación pro-

vocada por el ataque de Grendel a Heorot, sus habitantes dirigen su mirada a los dioses paganos:

Sometimes at pagan shrines they vowed
offering to idols, swore oaths
that the killer of souls might come to their aid
and save the people. Such was their way,
their heathenish hope; deep in their hearts
they remember hell. The Almighty Judge
of good deeds and bad, the Lord God,
head of the Heavens and High King of the World,
was unknown to them.

(175-83)

La consecuencia más curiosa e interesante de este contacto de ideas es el reparto de funciones que se establece en el poema entre el Destino o «Wyrd» —«Weird» e incluso «Wierd» según transcriben algunos autores— y Dios Todopoderoso. El «Wyrd» o Destino provoca las desgracias de los hombres mientras que Dios Todopoderoso es el responsable del éxito y de todo lo bueno que les acontece. Esto resulta en un maniqueísmo quizá producto de una versión poco ortodoxa del cristianismo con la que el autor pudiera haber estado en contacto. Como señala Seamus Heaney, la presencia del poder del destino sobre el hombre se incrementa al final del poema cuando el dragón despierta y Beowulf debe reunir fuerzas para luchar contra él: «from the moment Beowulf advances under the crags, into the comfortless arena bounded by the rock-wall, the reader knows he is one of those «marked by fate»⁶. The poetry is imbued with a strong intuition of wyrd hovering close» (xxix).

La aventura del enfrentamiento de Beowulf con el dragón se puede interpretar como una alegoría cristiana en la que aquel es una figura análoga a la de Cristo, Wiglaf a la de San Pedro⁷, los doce guerreros a los doce apóstoles, el dragón al mundo y el pueblo de Beowulf, los gautas, a la Iglesia. Beowulf da su vida por su pueblo y delega el liderazgo en el único de sus guerreros que se le mantiene fiel en la lucha contra el dragón. Sin embargo, J. R. R. Tolkien, a quien disgustaban las lecturas alegóricas de los textos anglosajones, insiste en su influyente ensayo «*Beowulf*: The Monsters and the Critics» en que en *Beowulf* no hay posibilidad de tal lectura. Frente a opiniones como la que presenta el prefacio a la traducción del poema realizada por Archibald Strong en 1925 en el que se describe a Beowulf como «almost a Christian knight» (en Tolkien, 116), Tolkien considera que es más acertado considerar que el héroe «moves in a northern heroic age imagined by a Christian, and

⁶ Con esta alusión Heaney hace referencia al verso 2291 de *Beowulf*.

⁷ San Pedro, aunque niega a Cristo tres veces, es el único que empuña la espada contra un soldado romano.

therefore has a noble and gentle quality, though conceived to be a pagan» (116). Lo cierto es que, pese a los elementos cristianos presentes en el poema, el entierro de Beowulf y de otros guerreros que aparecen en el poema es eminentemente pagano, siguiendo las prácticas funerarias escandinavas y germánicas en las que el cuerpo de Beowulf, una vez que ha arduo en la pira, es enterrado con su ajuar en un túmulo⁸ respondiendo al deseo que Wiglaf recogió de su señor cuando estaba próximo a la muerte. El poema acaba con el lamento y el homenaje de un pueblo que reconoce el valor y la generosidad de su señor, cuya fama y gloria quedarán presentes para siempre:

Then the Geat people began to construct
a mound on a headland, high and imposing,
a marker that sailors could see from far away,
and in ten days they had done the work.
It was their hero's memorial; what remained from the fire
they housed inside it, behind a wall
as worthy of him as their workmanship could make it.
And they buried torques in the barrow, and jewels
and a trove of such things as trespassing men
had once dared to drag from the hoard.
[...]
So the Geat people, his hearth-companions,
sorrowed for the lord who had been laid low.
They said that of all the kings upon earth
he was the man most gracious and fair-minded,
kindest to his people and keenest to win fame.
(3156-65; 3178-82)

2.2.3. Elementos formales

2.2.3.1. El patrón aliterativo anglosajón

La poesía anglosajona antigua no sigue los principios formales de las lenguas romances, o derivadas del latín, es decir, el recuento silábico y la combinación de rima en diferentes tipos de estrofas además del cómputo y distribución armónica de acentos en cada verso, esto es, el ritmo. La poesía anglosajona antigua sigue un patrón poético heredero de las tradiciones germánicas continentales y escandinavas como el alto alemán antiguo y el noruego antiguo, esta última, la lengua de las sagas nórdicas. Este patrón poético es rítmico y aliterativo, o sea, se basa en el cómputo de acentos en cada verso y la aliteración o repetición de sonidos, es decir, fonemas. Los poemas anglosajones no se componen pues de estrofas, sino de series indefinidas de versos que carecen de rima. Los versos no tienen una

⁸ Otras veces el cuerpo era depositado en un barco, también cargado con su ajuar funerario, al que luego se prendía fuego con el fin de que este consumiera el cuerpo y demás carga y se hundiera en el mar.

medida fija, es decir, un número concreto de sílabas, sino que su longitud varía. El número de sílabas no es importante. Lo que importa es el número de acentos de cada verso. Por regla general, cada verso tiene cuatro acentos principales, que son la base sobre la que se sustenta la aliteración, y se divide en dos mitades separadas por una pausa o cesura. En los manuscritos originales, el texto aparece escrito de corrido, como si se tratase de prosa. No se separan los versos, ni se indican las cesuras y la puntuación es mínima.

Como se ha señalado, este es el caso de *Beowulf*. Las mitades de los versos o hemistiquios no son idénticas en cuanto a su longitud, pero sí lo son en cuanto al número de acentos principales que incluyen. Cada una de estas mitades tiene dos acentos principales. La aliteración viene marcada por el tercer acento principal, es decir, por el primer acento de la segunda mitad o segundo hemistiquio del verso —conocido como «off-verse» o «b-verse»—. El fonema consonántico inicial de esa sílaba acentuada coincidirá con el fonema consonántico inicial de al menos una de las dos sílabas acentuadas del primer hemistiquio —conocido como «on-verse» o «a-verse»— que, por lo común, suele ser la primera sílaba acentuada. En muchos casos, también alitera el fonema inicial de la segunda sílaba tónica del primer hemistiquio. En ningún caso se repite este fonema en la cuarta sílaba acentuada ya que esta siempre queda libre, sin aliterar. Las demás sílabas, átonas o sin acentuar, no aliteran en ningún caso y quedan libres.

Se podría considerar como esquema predominante del verso aliterativo anglosajón el siguiente: aa/ax, en el que «a» indica la existencia de un fonema inicial que alitera en cada una de las sílabas acentuadas en cada hemistiquio, y la «x» la existencia de una sílaba acentuada cuyo fonema inicial no alitera con el de las demás sílabas tónicas. En el caso en el que el fonema inicial de la segunda sílaba acentuada del primer hemistiquio no aliterara el esquema sería el siguiente: ax/ax. Si solo aliteran los fonemas iniciales de la segunda sílaba acentuada del primer hemistiquio y de la primera del segundo hemistiquio, el esquema sería xa/ax, aunque este esquema suele ser menos común que los otros dos anteriores. En cuanto a la aliteración de sonidos vocálicos, la regla es que todos los sonidos vocálicos aliteran independientemente de que se repitan o no, es decir, si la tercera sílaba tónica del verso comienza por vocal aliterará con la primera o segunda sílaba tónica del verso, o con ambas, independientemente de la vocal con la que la sílaba tónica comience; es decir, la regla establece que toda vocal alitera con cualquier otra vocal.

Por lo que se refiere a la función, la aliteración coincide en términos generales con palabras léxicas, es decir, las palabras principales, como sustantivos, adjetivos, verbos, —a los que Bernard Shaw denominó «the words of power» (en Cross, 33)—, que son las que desarrollan el contenido del poema frente a preposiciones, conjunciones y adverbios que no llevan acentos principales y por lo tanto no aliteran. La aliteración, por lo tanto, además de formar el ritmo y conferir una gran sonoridad al verso, subraya lo que es importante desde el punto de vista temático.

Como puede verse en los diecinueve versos iniciales de *Beowulf* en el original anglosajón⁹:

Hwæt! We **G**ardena in **g**eardagum,
þeodcyninga, **þ**rym gefrunon,
hu ða **æ**þelingas **e**llen fremedon.
Oft **S**cyld **S**cefing **s**ceaþena þreatum,
monegum **m**ægþum, **m**eodosetla ofteah,
egsode **e**orlas. Syððan **æ**rest wearð
feaſcaft **f**unden, he þæs **f**rofre gebad,
weox under **w**olcnum, **w**eorðmyndum þah,
oðþæt him æghwylc **þ**ara ymbsittendra
ofer **h**ronrade **h**ýran scolde, 10
gomban **g**ylðan. þæt wæs **g**od cyning!
ðæm **e**afera wæs **æ**fter cenned,
geong in **g**eardum, þone **g**od sende
folce to **f**rofre; **f**ýrendearfe ongeat
þe hie ær **d**rugon **a**ldorlease
lange hwile. Him þæs **l**iffrea,
wuldres **w**ealdend, **w**oroldare forgeaf;
Beowulf wæs **b**reme (**b**læd wide sprang),
Scyldes eafera **S**cedelandum in.
(1-19)

la mayoría de ellos sigue el patrón aliterativo de forma regular. En algunos hay tres sílabas acentuadas cuyos fonemas iniciales aliteran y en otros casos se observa cómo la aliteración se presenta en solo los fonemas iniciales de dos sílabas acentuadas. Los versos 3, 6 y 12 tienen aliteración vocálica.

Seamus Heaney traduce el poema respetando la aliteración en la medida de lo posible:

So. The Spear-**D**anes in **d**ays gone by
and the **k**ings who ruled them had courage and greatness.
We have **h**eard of those princes' **h**eroic campaigns.
There was **S**hield **S**heafson, scourge of many tribes,
a **w**recker of mead-benches, **r**ampaging among foes.
This **t**error of the hall-**t**roops had come far.
A **f**oundling to start with, he would **f**lourish later on
as his powers **w**axed and his **w**orth was proved.
In the end each **c**lan on the outlying **c**oasts
beyond the whale-road had to yield to him
and **b**egin to pay tribute. That was one **g**ood king.
Afterward a **b**oy-child was **b**orn to Shield,
a cub in the yard, a **c**omfort sent

⁹ El sonido/carácter inicial que aliteran en las sílabas tónicas está marcado en negrita y cursiva.

by God to that *nation*. He *knew* what they had tholed,
the long *times* and *troubles* they'd come through
without a *leader*; so the *Lord of Life*,
the glorious *Almighty*, *made* this *man* renowned.
Shield had *fathered* a *famous* son:
Beow's *name* was *known* through the *north*.

(1-19)

En el cuarto verso, «scourge» es el primer acento del segundo hemistiquio y por lo tanto el que debería marcar la aliteración. Sin embargo, en el primer hemistiquio el sonido que alitera es /Σ/, correspondiente a la grafía «sh» en inglés moderno y «sc» en anglosajón u «Old English», y no el sonido inicial /σ/ del par consonántico /σκ/ de /σκ€:δЗ/—«scourge»—. En el verso 9 es la cuarta sílaba acentuada en «coasts» la que determina la aliteración con «clan» y no la tercera como sería normativo. En el verso 19 la aliteración está bien en principio, salvo que la última sílaba acentuada no debería aliterar según el patrón aliterativo anglosajón y aquí «north» sí alitera con «name» y «known». Mantener la aliteración a la par que se traduce el sentido de los versos anglosajones es extremadamente difícil, por eso, la traducción de Heaney, aunque tiene versos que inevitablemente no pueden respetar el patrón aliterativo anglosajón, es impecable.

2.2.3.2. Epítetos, descripciones épicas, digresiones. El «kenning»

Los epítetos y fórmulas perifrásticas de tipo repetitivo servían como comodines para crear versos por sus características rítmicas así como para asociar diferentes fragmentos e historias y como recursos mnemotécnicos para recordar aspectos y personajes del poema. Algunos ejemplos de fórmulas en el caso de *Beowulf* son: «Hrothgar, the helmet of Shieldings» (456), «Hrothgar, their homeland's guardian» (616), «Beowulf, son of Ecgtheow» (631). En la épica son también comunes las descripciones y las series, esto es, largas descripciones de objetos como los componentes de la armadura del héroe, el conjunto de sus armas, o largas enumeraciones de objetos, de guerreros, o de miembros integrantes de una familia, un ejército, etcétera. El tono es grandilocuente, solemne y magnífico, en consonancia con los contenidos que se relatan. Igualmente, es frecuente encontrar digresiones, desvíos de la línea argumental principal, en las que, por ejemplo, al mencionar a un guerrero secundario se cuenta su historia o la hazaña por la que es conocido, para luego seguir relatando la historia central en la que participa junto al héroe.

El «kenning» es una metáfora expresada en forma de palabra compuesta, identificable en las traducciones modernas por ir los dos términos unidos por un guión. Por ejemplo, «whale-road» (10) es un «kenning» que designa al mar. La principal característica de un «kenning» es su sentido metafórico,

aunque hay algunos que tienen un carácter más perifrástico, o formulaico y descriptivo, que metafórico. Como ejemplos de «kennings»¹⁰ metafóricos se pueden señalar: «death-shadow» (160) —«monstruo, espíritu maligno», para referirse a Grendel—; «treasure-seat» (168) —«trono»—; «swan's road» (200) —«mar»—; «sea-lanes» (239) —«rutas marítimas»—; «word-hoard» (258) —«acumulación/tesoro de palabras» o «discurso»—; «ring-giver» (36) o «giver of rings» (353), que se refieren al señor que otorga regalos a cambio de la lealtad y servicio de sus guerreros y también es descrito como «gold-giver» o «gold-friend»; «weather-eye» (143) indica el «ojo vigilante», en alusión al ojo del vigía que escruta el cielo para prever los cambios de tiempo; «killer of souls» (177) es el «asesino de almas», es decir, el Diablo; «Head of the Heavens and High King of the World» (182) hacen referencia a Dios, concretamente el Dios cristiano, no a los pertenecientes al panteón escandinavo-germánico¹¹; «corpse-maker» (276), o hacedor de cadáveres, es el «asesino», etcétera.

Entre los «kennings» descriptivos, se podrían citar los siguientes: «ring-whorled» (32) —con anillos en espiral— o «wood-wreathed» (216) que se refiere a las incisiones y grabados decorativos en la proa de los barcos escandinavos; «battle-tackle» (39) o «battle-equipment» (232) es el «equipo de guerra», es decir, las armas, lo mismo que «war-gear» (214) o «war-graith» (324) —«impedimenta de guerra»—; «mail-shirts» (321), por su parte, hace referencia a la cota de malla de los guerreros anglosajones.

2.3. Poesía elegíaca: «The Wanderer» y «The Wife's Lament»¹²

Una elegía es un poema que expresa un lamento por un hecho luctuoso o excepcionalmente grave, como la muerte de un individuo. *Beowulf* es un poema épico, pero tiene un final en el que el tono es el del lamento por la muerte del héroe y el destino final de los gautas, que serán destruidos por los ataques de las tribus rivales envalentonadas por la ausencia de su protector. Este tono está presente en el patrón poético anteriormente expuesto de lucha-victoria-celebración-recordatorio de derrota y muerte-anticipación de la des-

¹⁰ «Kenningar» es la forma plural de la palabra del noruego antiguo —Old Norse— con la que se conoce esta convención literaria.

¹¹ Creían, por ejemplo, en el panteón nórdico de Wotan u Odín; su esposa Frigg; su primogénito Thor, dios del trueno; Balder, el segundo hijo de Odín, el dios hermoso que muere traicionado por Loki, el dios de las insidias y los engaños; Tyr, dios de la guerra; Freyja, la diosa del amor, la fertilidad, y muchos otros que viven en Asgard y contemplan e intervienen en el mundo de los humanos, Midgard, es decir, la Tierra Media, una superficie rodeada de aguas unida al Asgard y también al infierno —Helheim— y a otros múltiples mundos por el Yggdrasil, el fresno que sostiene el universo.

¹² Las citas de ambos poemas proceden de la traducción de Michael Alexander.

trucción final. Pero en la época anglosajona se componen una serie de poemas en los que, pese a que comparten determinadas características épicas de *Beowulf*, es el tono elegíaco el que predomina. Dos de estos poemas son «The Wanderer» y «The Wife's Lament».

Ambos se encuentran en el manuscrito de la biblioteca capitular de la Catedral de Exeter, Ms 3501. Otros poemas anglosajones incluidos en esta recopilación son: «The Seafarer», «Deor», «Widsith», «The Ruin», «Wulf and Eadwacer», «The Husband's Message». Además, este manuscrito incluye una colección de noventa y seis acertijos y unos poemas más extensos de temática religiosa: *Guthlac*, *Christ*, *The Phoenix*, *Juliana de Cynewulf*, *Physiologus* y *Maxims*. Es posible que «The Wanderer» sea un poema escrito durante el periodo inicial de la época de evangelización y conversión de los incipientes reinos anglosajones a partir de finales del siglo VI —San Agustín de Canterbury comenzó a evangelizar el sur de Inglaterra en el 597—. Sin embargo, el manuscrito data de alrededor de 980. El primer obispo de Exeter, Leofric, muerto en 1072, lo donó en vida a la Catedral.

La composición de «The Wife's Lament» —también conocido por el título de «The Wife's Complaint» o «The Wife's Lamentation»— puede ser incluso anterior a la de «The Wanderer» en los siglos VI-VII, ya que la desesperación y tristeza que transmite no están compensadas por el mensaje de esperanza típico de la predicación cristiana. Quizá date de finales del s. V o principios del s. VI. Al igual que «The Wanderer», el texto de «The Wife's Lament» está escrito de corrido, sin separar los versos ni indicar las cesuras. La división en grupos de versos que se corresponden con las diversas ideas que desarrolla y con momentos que narra la mujer es totalmente artificial y producto de la intervención de traductores posteriores.

Tanto «The Wanderer» como «The Wife's Lament» comparten con *Beowulf* la visión del mundo y de las relaciones entre guerreros y señor en el «comitatus». En «The Wanderer» la segunda voz poética, en la que se desarrolla la parte principal del poema, es la de un guerrero errante que ha perdido a su señor —«gold-friend» (24)— y no logra encontrar otro —«gold-giver» (26)— que lo acoja con hospitalidad y establezca con él la relación del «comitatus». Este guerrero lamenta la pérdida de su señor y sus compañeros de armas, la destrucción del «hall», el paso del tiempo y lo percedero de todo lo que le rodea.

So must I also curb my mind,
cut off from country, from kind far distant,
by cares overworn, bind it in fetters;
this since, long ago, the ground's shroud
enwrapped my gold-friend. Wretched I went thence,
winter-wearied, over the waves' bound;
dreary I sought hall of a gold-giver,

where far or near I might find
him who in meadhall might take heed of me,
furnish comfort to a man friendless,
win me with cheer.

(20-30)

Un aspecto importante es la inclusión en el texto de dos voces. Las diferentes traducciones coinciden por lo general en la división de los versos entre una y otra voz, pero puede haber diferencias en algunos casos. La primera corresponde a la del guerrero vagabundo, el del «Wanderer» del título. La segunda voz interviene para indicar sus circunstancias. El guerrero, que ya no es joven por lo que su situación no le deja ninguna esperanza, plantea reflexiones morales y existenciales sobre la vida y el paso del tiempo. El poema concluye con la indicación de que la única salida para su situación es el Dios cristiano. La forma retórica utilizada es una muy común en la literatura latina medieval. El autor, anónimo, reproduce la pregunta retórica latina «Ubi sunt?» — literalmente «¿Dónde están?» — de algunas elegías y poemas religiosos escritos en latín en la época romana tardía y la Alta Edad Media. Este *topos* literario, que expresan los siguientes versos, indica que el autor de este poema tuvo algún contacto con la literatura cristiana en latín de su tiempo:

Where is that horse now? Where are those men? Where is the hoard-sharer?
Where is the house of the feast? Where is the hall's uproar?

Alas, bright cup! Alas, burnished fighter!

Alas, proud prince! How that time has passed,

dark under night's helm, as though it never had been!

There stands in the stead of staunch thanes
a towering wall wrought with worm-shapes;
the earls are off-taken by the ash-spear's point,
-that thirsty weapon. Their Weird is glorious.

(93-101)

Al igual que en *Beowulf*, se puede apreciar en «The Wanderer» una fusión de elementos germánicos paganos, por un lado, y cristianos, por otro. En el verso 2, se hace referencia a la clemencia del Creador — «Maker's mercy» —, expresión común entre los escritores cristianos de la época. Sin embargo, en el verso 5, la voz que reflexiona sobre la soledad y el exilio, habla del «Weird», es decir, el Destino que todo lo controla.

Como en la poesía épica, las elegías anglosajonas también adoptan la forma del verso aliterativo; es decir, la tercera sílaba tónica del verso, primera del segundo hemistiquio, establece la aliteración y su sonido inicial está también presente al comienzo de la primera, y puede que también en la segunda, sílabas tónicas de la primera mitad o hemistiquio del verso.

La originalidad de «The Wife's Lament» estriba en que la voz poética es la de una mujer. No se sabe si fue una mujer quien lo escribió, porque la voz poética de un poema no tiene por qué coincidir con las experiencias vitales del autor. Si se trata de un poema escrito por una mujer, es destacable porque supondría que en la época anglosajona había mujeres que tenían en algunos casos acceso a la cultura y una voz propia. Si por el contrario se trata de un poema escrito por un hombre, pero con un «yo poético» femenino ficticio, es igualmente destacable por la empatía y capacidad de meterse en la piel del personaje que demuestra. La estructura de «The Wife's Lament» es más simple que la de «The Wanderer» al tener solamente una voz correspondiente al «yo poético» del poema. Se puede establecer una división estructural atendiendo a los tiempos verbales que indican los acontecimientos en la vida de la mujer narradora. Quizás el vaivén en la secuencia temporal de los hechos que relata sea intencional y tenga la función de reflejar la confusión mental y la ansiedad del «yo poético».

Los primeros seis versos son una introducción general por parte del «yo poético» en la que asegura que el poema se basa en su experiencia, en su desgraciada vida, que no ha sido más que un cúmulo de tristezas. La siguiente sección (7-11) habla de la primera gran desgracia: la partida de su esposo y señor y su sentimiento de alienación al encontrarse entre extraños, lo que parece indicar que la mujer pertenece a otra tribu o a otro clan:

I have wrought these words together out of a wryed existence,
the heart's tally, telling off
the griefs I have undergone from girlhood upwards,
old and new, and now more than ever;
for I have never not had some new sorrow,
some fresh affliction to fight against.
The first was my lord's leaving his people here:
crossed crests. To what country I knew not,
wondered where, awoke unhappy.
I left, fared any road, friendless, an outcast,
sought any service to staunch the lack of him.

(1-11)

Los versos comprendidos entre el 12 hasta la primera mitad del 18 hablan de la conspiración de los parientes de su marido en contra de su matrimonio y el subsiguiente exilio en el bosque. La segunda parte del verso 18 marca una interrupción de la secuencia de acontecimientos y consecuencias. La narradora vuelve al presente y explica qué siente en la actualidad. Sin embargo, vuelve de inmediato al pasado en los versos 19 a 21, retoma la narración donde la dejó y explica la impresión tan negativa que le produjo el semblante de su esposo, que en cierto modo anticipa el verso 27 en el que la mujer expresa su temor de que ahora su esposo la deteste. Los versos 22 al 30 establecen un contraste entre los felices momentos anteriores a la partida del

esposo, la conspiración de la parentela política y el exilio de la mujer y la dura realidad del presente. Las consecuencias de los hechos narrados en los versos 7-18 llegan hasta el presente, donde incluso las duras condiciones del habitáculo donde mora parecen conjurarse contra ella:

Our lips had smiled to swear hourly
that nothing should split us -save dying-
nothing else. All that has changed:
it is now as if it never had been,
our friendship. I feel in the wind
that the man dearest to me detests me.
I was banished to this knoll knotted by woods
to live in a den dug beneath an oak.
Old is this earthen doom; it eats at my heart.
(22-30)

Del verso 31 al 42 la narradora comenta su situación actual, lo que la rodea en su refugio y establece una correlación entre el paisaje y sus sentimientos, que contrastan con la alegría de otras parejas. Así, la abundancia de espinos introduce la connotación de que son las penas las que laceran su psique. A pesar de las vicisitudes, la separación y la distancia y el sufrimiento que expresa, el poema sugiere que los dos están unidos por un mismo sentimiento de anhelo por el otro. La composición poética recrea las estructuras de dependencia del guerrero de su señor —«comitatus»—, esta vez aplicadas al matrimonio. El exilio y la espera responden a la fidelidad que la mujer debe guardar al marido. En suma, son los mismos valores de la épica, propios de una sociedad guerrera, aunque el tema principal no sean en este caso las hazañas de un guerrero, sino el lamento y la pena de la esposa de un guerrero aislada de todo contacto humano.

«The Wife's Lament» está también escrita en el verso aliterativo anglosajón. Como se aprecia en los primeros seis primeros versos traducidos al inglés contemporáneo:

I have *w*rought these words together out of a *w*ryed existence,
The heart's *t*ally, *t*elling off
The *g*riefs I have under*g*one form *g*irlhood upwards,
Old and *n*ew, and *n*ow more than ever;
For I have *n*ever *n*ot had some *n*ew sorrow,
Some *f*resh *a*ffliction to *f*ight against.
(1-6)

cada uno tiene cuatro sílabas tónicas principales. En todos ellos, la tercera sílaba acentuada es la que establece la aliteración. Así, el sonido inicial de esta tercera sílaba tónica se repite en la primera o en la segunda sílaba tónica, a veces en ambas, produciendo la aliteración, y la cuarta sílaba tónica que-

da libre. El quinto verso llama la atención porque el traductor se ha visto obligado a forzar la gramática con una doble negación —«I have never not had»— con el fin de conseguir respetar el patrón aliterativo del verso. Al introducir el «not» este se enfatiza y lleva así más carga acentual, con lo que se convierte en la segunda sílaba acentuada del verso y respeta la aliteración del fonema /n/. La traducción no siempre permite conservar la regularidad y se ve obligada a ofrecer formas de aliteración alternativas como medio para producir una musicalidad que compense la ruptura del modelo anglosajón.

3. EL ROMANCE MEDIEVAL INGLÉS

3.1. Introducción histórica

La conquista normanda en 1066 supuso un cambio radical en la historia y la cultura inglesas. La llegada de los normandos impuso el sistema feudal, el vasallaje, la caballería y la construcción de castillos como forma de controlar a la población local que ya se había desarrollado en Francia alrededor del año 1000. Los nobles y caballeros normandos que acompañaron a William I en la empresa recibieron como recompensa y botín de guerra las tierras de la nobleza anglosajona y también los más altos cargos de la jerarquía eclesiástica de Inglaterra. Todo el poder quedó en manos normandas y los anglosajones fueron relegados a la obediencia en su propia tierra. La lengua de la corte, la administración y la cultura pasó a ser el francés que se hablaba en Normandía y el inglés se convirtió en la lengua del pueblo sometido. El Inglés Antiguo se siguió hablando entre la población de las clases más bajas, pero el contacto con el francés hablado por los estamentos sociales más altos provocó una evolución gradual del idioma en la que la morfología se fue simplificando al perderse las declinaciones anglosajonas, la sintaxis se hizo menos flexible y se incorporaron muchas palabras de origen francés y latino. De forma muy lenta, los dos idiomas se fueron mezclando hasta convertirse en una lengua híbrida que constituye el siguiente estadio de la evolución de la lengua inglesa tras el Inglés Antiguo, recibiendo ahora el nombre de Inglés Medio —«Middle English» (c.1250-1500)—.

Existieron también varios dialectos principales: el del Norte —«Northern»—, el del centro-oeste —«West Midlands»—, el del centro-este —«East Midlands»—, el del sur —«Southern»— y el de Kent —«Kentish»—. De todos ellos, el dialecto del centro-este fue el que adquirió más prestigio por ser el de Londres y Oxford y Cambridge, las dos universidades fundadas en el siglo XIII. Del mismo modo, los dos grupos se fueron fundiendo en todos los estamentos sociales en un fenómeno de hibridación cultural y social, de modo que se considera que a partir del siglo XIV ya existe una identidad nacional ingle-

sa en lugar de dos diferentes, la anglosajona y la normanda. Esta identidad nacional se vio reforzada por las numerosas guerras exteriores que se sucedieron en los siglos siguientes a la conquista normanda y hasta el final de la Edad Media. Los ingleses conquistaron Gales en el siglo XIII, incorporándolo a la corona inglesa en 1282, y en 1171 comenzaron la conquista de Irlanda, participaron también en las Cruzadas y se enfrentaron repetidamente a los franceses a lo largo de la Guerra de los Cien Años (1337-1453). La razón de este último conflicto fue la defensa y el deseo de acrecentar las inmensas posesiones del otro lado del Canal de la Mancha que los reyes ingleses habían heredado de sus antepasados. También hacer valer su reclamación de los derechos sucesorios al trono de Francia que se vieron frustrados por la aplicación de la Ley Sállica que negaba la sucesión al trono francés a las mujeres y sus descendientes, lo que impidió la sucesión al trono francés de Edward III en 1316.

Aunque al principio el hecho de que los reyes normandos y sus sucesores, los Plantagenet, tuvieran territorios tanto en Inglaterra como en Francia ofreció la posibilidad de una hibridación social y cultural más amplia entre ingleses y franceses, lo cierto es que, a medida que se sucedieron los enfrentamientos con los reyes franceses y sus aliados, esta oportunidad se perdió. La identidad nacional de Francia también se fue definiendo por oposición a la inglesa a medida que se sucedían los reveses ingleses e iban perdiendo los territorios del imperio angevino, que al final quedaron reducidos a las ciudades de Calais, Burdeos y Bayona. El último gran conflicto del periodo, sin embargo, fue interno. Apenas dos años después de que concluyera la Guerra de los Cien Años, estalló la de las Dos Rosas (1455-1485) entre las casas rivales de los Lancaster y York. Las dos facciones movilizaron a sus vasallos y aliados y se produjo una encarnizada guerra feudal que al final acabó debilitando a los dos bandos, empobreciendo al país, reduciendo una vez más su poder en Francia y en general debilitando el sistema feudal a favor de un estado más centralizado desarrollado por el vencedor del conflicto, Henry VII. Este fue el primer rey de la dinastía Tudor, emparentado con las dos casas rivales, y con quien se puede decir que termina la Edad Media y comienza el Renacimiento inglés al menos en el aspecto político. Lo sangriento de la época, los múltiples conflictos bélicos, las hambrunas periódicas y también el azote recurrente de la Peste, sobre todo la Peste Bubónica o Negra —«The Black Death»—, que entre 1347 y 1350 acabó con más de un tercio de la población europea, configuran los rasgos de la época en la que se inserta la composición de los romances medievales ingleses.

3.2. Influencias culturales en los romances medievales europeos

En la historia y literatura de la Inglaterra medieval un romance designa lo que se conoce como novela o libro de caballerías tanto en verso como en pro-

sa. El romance medieval es una narración de aventuras caballerescas con elementos fantásticos y también amorosos. El término inglés deriva del término francés «roman», que aún hoy en día es el término usado en lengua francesa para la novela. Al principio los romances medievales ingleses se escriben en verso, como *Sir Gawain and the Green Knight* (c.1375-1400), pero paulatinamente esto va cambiando hasta que en el siglo xv la mayoría se escriben en prosa, como es el caso de *Morte Darthur* (1485) de Sir Thomas Malory (c.1400-1471). El romance medieval representa un mundo idealizado, positivo, refinado y maravilloso que evita los problemas políticos, sociales o económicos de las sociedades medievales reales. No son composiciones realistas, sino que se caracterizan por tener la función de entretenimiento y evasión de una realidad mucho más prosaica, cruda y descarnada. El mundo reflejado en este tipo de narraciones es un mundo de fantasía, completamente inexistente, aunque, paradójicamente, sí influyó en las modas y comportamientos sociales de la alta nobleza que tomaba modelos de este tipo de literatura. Los principales elementos culturales que influyen en las novelas medievales en verso y los libros de caballería en prosa son cuatro: el feudalismo y la institución de la caballería, el cristianismo, la cortesía y el amor cortés y la fantasía celta y germánica.

3.2.1. El feudalismo y la caballería

El feudalismo como institución deriva del cruce cultural del «comitatus» germánico y del régimen de clientelismo de la última etapa del Imperio Romano, una fusión que sin duda se debe al contexto histórico de las invasiones germánicas de los siglos iv y v y el mestizaje racial y cultural entre germanos y los integrantes de las sociedades más o menos romanizadas del occidente europeo. Si bien tras el hundimiento y fragmentación del Imperio Romano surgieron reinos centralizados bajo una autoridad real fuerte que controlaba a la nobleza, e incluso hubo un intento de resucitar el Imperio Romano de occidente en la forma del Sacro Imperio Romano-Germánico por parte de Carlomagno en el siglo viii, la división posterior del territorio entre sus descendientes y los conflictos que siguieron entre ellos volvieron a fomentar la creación de reinos independientes.

En el caso de Francia, lugar donde el feudalismo tiene su mayor desarrollo, la autoridad real se fue debilitando a lo largo del siglo x a favor de la de los diversos duques y condes que llegaron a ser prácticamente independientes, estableciendo diferentes regímenes de dependencias, alianzas o sumisión —el vasallaje—, según el poder que les daba la población y recursos que controlaban. Es alrededor del año 1000 cuando surge la caballería, como instrumento, en primer lugar, de coerción a los campesinos, cada vez más sometidos a la servidumbre, y a los habitantes de las ciudades y las inci-

pientes villas, y, en segundo lugar, como instrumento de defensa frente a las ambiciones de conquista de otros señores feudales rivales. La creación de cuerpos militares de élite y su armamento pesado fomentó la escalada de abusos internos y también los conflictos entre los diferentes territorios o feudos. Comienzan a construir los castillos y fortalezas con muros y torres de piedra imponentes en sustitución de los antiguos edificios y empalizadas defensivas de madera. El tamaño del castillo, la altura de sus torres, la complejidad de sus defensas y organización interna y la riqueza de sus aposentos se convierten en la indicación del poder del noble, al igual que el número de sus caballeros y las mesnadas de soldados a su servicio. El señor feudal dista mucho ya de ser un jefe tribal como en el mundo reflejado en *Beowulf*, y los castillos medievales dejan pequeño en comparación al «hall» o cabaña de asambleas y banquetes de los guerreros germánicos y anglosajones.



Ilustración de un caballero (h.1250)
<http://www.knightsandarmor.com/>

El código de honor germánico y las relaciones de «comitatus» entre el jefe tribal y los guerreros, descritas por Tácito y reflejadas en *Beowulf*, se mantienen en la cultura medieval en los ideales de las relaciones de vasallaje y homenaje entre los diferentes nobles y también entre las del señor feudal y sus caballeros. Al igual que el guerrero anglosajón, el caballero medieval o «knight» debe buscar el honor y la fama, guardar fidelidad a su señor a cambio de la hospitalidad, reconocimiento, recompensa y generosidad o largueza —«largesse»— de su señor, mantener su integridad personal y ser capaz de expresarse de forma elocuente y solucionar conflictos mediante la oratoria.

El caballero debe costearse sus armas y su montura, si es que no las recibe de su señor, y debe conducirse según una serie de normas, siempre idealizadas, que cada vez se van haciendo más complejas y que incluso se llegan a recopilar por escrito en tratados para la instrucción moral de la nobleza y los caballeros, como por ejemplo en el *Llivre de l'ordre de caballería* (1275) del mallorquín Ramón Llull (1235-1316).

3.2.2. El cristianismo

El ideal de fidelidad y honor que antes tenía una base exclusivamente germánica y pagana, aunque con las primeras influencias cristianas presentes en *Beowulf*, incorpora ahora plenamente conceptos e ideas cristianas como la caridad y el amor fraternal a los más necesitados y, en algunos casos, la idea de pobreza, humildad, castidad y pureza como compromiso con la fe y el

modo de ganarse el favor divino para la remisión de los pecados mediante la indulgencia plenaria y la consecución, paradójicamente, de las hazañas bélicas y hechos de armas frente a los enemigos de la Cristiandad. Esto también se refleja en el ideario de las Cruzadas (1095-1291), y su objetivo de reconquistar los Santos Lugares y Tierra Santa, y en el de las órdenes militares de monjes-soldado, como las de los Hospitalarios, Templarios, Teutones, etc. que se fundan durante los siglos XI, XII y XIII. En este ideario, se produce la muy paradójica, pero también muy real, unión entre el cristianismo y la carrera militar, pues se considera la caballería y la vida guerrera un servicio a Dios y la Iglesia una «militia Christi» o ejército de Cristo. Esta consideración espiritual, y a veces mística, de la guerra no impidió, sino que fomentó, que se cometieran atrocidades incluso contra otros cristianos o que la Orden del Temple, por ejemplo, amasase un gran poder económico, funcionase como un poderoso banco internacional y diera créditos a los soberanos de occidente.

3.2.3. La cortesía y el amor cortés

En el mundo idealizado de los romances, los elementos cristianos a menudo entran en conflicto con las exigencias de otros códigos de conducta igualmente importantes que, como los anteriores, tienen mucho de idea inalcanzable, pero también responden a realidades sociológicas de la época. Los protagonistas de los romances no solo tienen una fuerza extraordinaria, son soldados hábiles y aguerridos y cultivan las virtudes cristianas con mayor o menor éxito, sino que también son atractivos, visten bien, con elegancia, tienen un dominio exquisito de los modales de la corte, en especial en su trato con las mujeres, es decir, de la cortesía. Además, saben hablar latín y otros idiomas, leen y escriben poesía, filosofía, saben tocar música, etc. El caballero ha de ser un ejemplo por lo que respecta a cuatro virtudes principales: largueza, piedad, franqueza y cortesía, desarrolladas en los romances franceses de Chrétien de Troyes (c.1135-h.1190), con los que el género alcanza su madurez en el siglo XII y sirven de referencia a los autores posteriores¹³. El caballero no solo debe saber reconocerlas y apreciarlas en su justo valor cuando es objeto de las mismas, sino que además debe practicarlas con los demás, en especial damas, caballeros y autoridades de la corte.

La largueza es a la vez la liberalidad, la generosidad y la prodigalidad (Pastoreau, 59). Entronca con los elementos del «comitatus» germánico que exigían una recompensa al guerrero por la lealtad y los servicios prestados. En una sociedad en la que la mayor parte de los caballeros vivían parcamente de lo que

¹³ Las obras de este autor son las siguientes: *Erec et Enide*, *Cligès*, *Yvain ou Le chevalier au lion*, *Lancelot ou Le Chevalier de la charrette*, *Perceval ou Le Conte du Graal*.

sus protectores les querían dar o conceder, es normal que la literatura exalte los regalos, la generosidad y la manifestación del lujo y la ostentación. La piedad es la cualidad que todo caballero debe demostrar en la batalla, o sea, la capacidad de ofrecer misericordia y piedad al enemigo derrotado. La franqueza es la sinceridad y la nobleza de carácter en todas sus relaciones sociales, sobre todo en sus obligaciones para con el señor feudal. La cortesía comprende la belleza física, la elegancia y el deseo de agradar, la dulzura, la pureza de alma, la delicadeza de corazón y de los modales, la agudeza de la mente, la inteligencia y un comportamiento exquisito. Supone además la juventud, la libertad de todo apego a la vida, la ociosidad. Para ser cortés, sin embargo, la nobleza de nacimiento no basta, los dones naturales deben contar con la ayuda y el refinamiento de una educación especial y hay que practicarlos a diario con miembros de la misma clase social en la corte de un gran señor que acoja al caballero por hospitalidad o lo tome a su servicio.

La corte del rey Arturo, en la que se sitúan *Sir Gawain and the Green Knight* y *Morte Darthur*, constituye el modelo ideal más conocido. Allí viven las damas más bellas, los caballeros más valientes y esforzados y se dan los comportamientos más refinados de acuerdo con las leyes de cortesía, pero también se dan las aventuras más interesantes y fantásticas y las traiciones de todos estos ideales, como el engaño de Gawain a Sir Bercilak en *Sir Gawain and the Green Knight* o la traición de Lancelot a Arthur como se verá al analizar *Morte Darthur*. De hecho, los romances medievales plantean en sus tramas lo difícil que es para los caballeros mantenerse fieles a esta combinación de ideales guerreros, religiosos y sociales y los múltiples conflictos y contradicciones que surgen entre las exigencias de cada uno de ellos, pues no son del todo compatibles.

Los poetas parten de una imagen idealizada del caballero del que se espera que se esfuerce por cumplir las exigencias de la sociedad guerrera feudal y su violencia institucional, las de la moral cristiana, las de la etiqueta social y los valores mundanos de la nobleza. Pero los romances plantean siempre conflictos en los que es evidente que dichos ideales no se pueden mantener en su totalidad ya que los diferentes códigos de conducta entran en contradicción entre sí bien por la propia psicología y conducta de los caballeros, las circunstancias o la intervención de seres sobrenaturales, —como «the Green Knight» por ejemplo—, que ponen a prueba la valía del protagonista e introducen el motivo del viaje a lugares peligrosos como bosques salvajes, capillas peligrosas, —«the Green Chapel» en el caso de *Sir Gawain and the Green Knight*— y castillos tenebrosos, o por el contrario magníficos, pero que no son lo que parecen, y la búsqueda —«quest»— de algún objeto —el más famoso es el Santo Grial— o personaje cuyo rescate o liberación son necesarios para superar la prueba.

Así pues, el lujo, el refinamiento, la belleza de personajes, bosques y castillos, si bien también existían en la realidad, están exagerados y además se añaden elementos mágicos y fantásticos que, aunque basados en los peligros reales

de bosques, parajes solitarios y ruinas, subrayan por otro lado la irrealidad y el escapismo frente a la dureza del mundo real. Este conflicto entre ideales y una realidad imperfecta que aparece en los textos literarios refleja el mismo conflicto de la propia sociedad medieval, y de todas las sociedades humanas, en las que siempre hay unos ideales, unas normas de conducta que se deben respetar y unas metas que se desea conseguir, pero a los que la compleja realidad y sus imponderables, más la propia debilidad y flaqueza humana, ponen toda clase de impedimentos. Si el individuo cree en los ideales y supera los obstáculos gracias a su autocontrol y sus habilidades, más cierta ayuda divina o sobrenatural en algunos casos, nace la figura del héroe, del caballero perfecto; si un personaje rechaza estos ideales, sucumbe a sus debilidades y se sirve de medios inmorales para su avance personal o incluso va en contra de estos ideales, es el caballero fracasado el que se convierte en malvado, en villano, en el sentido moral del término, aunque sea un caballero de noble estirpe.

Dentro de los valores de la cortesía, se encuentra el fenómeno del amor cortés —«courtly love» o «fin' amor», amor fino o refinado, término este último con el que se conocía en la Edad Media—. Esta convención literaria, que llega también a influir en los comportamientos y los usos amorosos reales de la época, nace con la poesía de los trovadores de Provenza en el siglo XII —pronto imitada por los trovadores franceses y alemanes— que extienden sus convenciones temáticas por toda Europa. En Inglaterra, la penetración de este género literario se debe a la influencia cultural francesa tras la conquista normanda, en especial la de la reina Leonor de Aquitania, Duquesa de Aquitania y esposa del rey Luis VII de Francia, de 1137 a 1152, y del Duque de Normandía, más tarde Henry II de Inglaterra, de 1154 a 1189.

Los poetas provenzales, algunos de ellos pertenecientes a la nobleza, componen canciones y poemas cortos en los que un enamorado expresa su amor por una dama casada y perteneciente a una clase social superior a la del «yo poético» del poema. Generalmente es la esposa de un gran señor, como ocurre en el caso de la esposa de Bercilak en *Sir Gawain and the Green Knight*. Es hermosa, experta en los modales de la corte y, o bien amable, generosa, gentil y virtuosa, o bien, la mayoría de las veces, altiva, distante y cruel con su admirador. El enamorado asume entonces una posición de inferioridad y adoración por la dama, a la que desea servir. La dama se convierte en su «señora» con lo que los servicios propios del vasallaje se transfieren del señor a la dama —pero en un sentido metafórico amoroso y también sexual—, el objetivo último de este amor. El enamorado ha de cumplir toda una serie de ritos y normas para conseguir el amor y los favores de la dama, quien, no obstante, se muestra reacia. En consecuencia, el enamorado sufre y cae en un estado melancólico que es, a la vez y de forma paradójica, un placer pues es un sufrimiento que le lleva a refinar sus sentimientos, su conducta y sus modales y a transformarse en el merecedor de los favores de la dama. En los casos en los que este amor encuentra la respuesta favorable de la dama, se

convierte en una relación ilícita y adúltera. En este sentido, el amor cortés ofrece un aspecto más cercano a la realidad de la sociedad medieval puesto que los matrimonios concertados entre las familias de la nobleza por intereses estratégicos, dinásticos y económicos no fomentaban que las relaciones matrimoniales fueran ni estables ni basadas en el amor, ni que constituyeran un compromiso, ni una felicidad verdaderos.

El amor cortés es paradójico porque, por un lado, entraña una adoración y respeto a la mujer a la que se llega a tratar como a un señor feudal pero, por otro, se trata de un amor adúltero al margen del matrimonio, con lo que va en contra del espíritu de honestidad y el respeto al señor feudal que tanto el cristianismo como el régimen de vasallaje propio del feudalismo y las leyes de caballería imponen al caballero. A la vez y, sin embargo, se ensalza precisamente este régimen de relaciones de fidelidad y dependencia entre caballero, nobles y reyes, así como la jerarquía social, como parte de una idealización del mundo de la corte y como fuente de metáforas y lenguaje figurativo para expresar la psicología de las relaciones amorosas pero desde un punto de vista completamente masculino que fantaseaba con aquello que precisamente negaba en la vida real, la superioridad femenina. Como señala Gillian Beer en su libro *The Romance*, «The courtly love was in its way revolutionary. It subverted the values of feudal society by its emphasis on love without bargains, its fantasy of female dominance, its individualism and its paradoxical legalism which piquantly appropriated the language of authority while undermining authoritarian assumptions» (23). Muchos romances explotan estos conflictos entre las exigencias de la fidelidad al señor feudal y las propias del amor cortés. *Sir Gawain and the Green Knight* es un ejemplo de tal conflicto, con un final feliz y hasta cómico, ya que se trata de un ejercicio de parodia del propio género del romance y de la figura de *Gawain* como caballero ideal tanto en la lucha como el amor cortés.

3.2.4. La fantasía celta y germánica

El aspecto fantástico, exótico e imaginativo de los romances en muchos casos tiene su origen en las tramas y personajes de historias antiguas germánicas y sobre todo celtas. Los gigantes, los hechiceros, las brujas, los fantasmas, los encantamientos y sortilegios, los muertos vivientes, los hombres salvajes, las hadas y ninfas, los bosques peligrosos y los castillos encantados y demás fenómenos fantásticos de los romances muchas veces tienen sus orígenes en cuentos e historias antiguas pertenecientes a las epopeyas y sagas germánicas y escandinavas y a la mitología celta o a las colecciones de cuentos galeses, irlandeses, escoceses, cónicos y bretones.

La transmisión de las historias celtas de la Bretaña francesa, Gales, Cornualles e Irlanda se produjo en dos ámbitos, uno popular y oral y otro nobi-

liario y literario. Los juglares bretones y los bardos galeses e irlandeses eran los depositarios de estas tradiciones orales antiguas y las extendieron y transmitieron por el resto de los territorios de Europa occidental propiciando traducciones a otras lenguas. Pero estas tradiciones no solo se transmiten a nivel popular, sino que también lo hacen en los altos estamentos sociales. Las cortes medievales acogen a juglares, bardos y poetas e impulsan las traducciones de textos. Las conquistas militares, las necesidades de la diplomacia y las alianzas matrimoniales favorecen los contactos culturales y hacen que en las cortes medievales de Francia e Inglaterra y en la de los condados de Normandía, Anjou, Aquitania, Bretaña, Flandes, etc. se conozcan y usen varias lenguas, siempre incluyendo el latín como lengua internacional y de prestigio. De este modo, los textos manuscritos circulan y se vierten a otras lenguas; se funden, combinan y modifican con añadidos como resultado de la comparación de varias versiones e incluso aportaciones originales.

Las fuentes de cuentos e historias sobrenaturales de origen celta que influyen en los relatos y romances medievales son los ciclos de epopeyas irlandesas —sobre todo el *Ulster Cycle*—, los doce «lais»¹⁴ bretones en versos octosilábicos pareados en francés anglo-normando, escritos alrededor de 1160-70 por María de Francia, y los once *Mabigoni*, conocidos también como el *Mabinogion*, una colección de cuentos orales galeses de los siglos XII y XIII compilados en prosa en manuscritos del siglo XIII. Uno de los elementos narrativos de *Sir Gawain and the Green Knight*, el «juego de la decapitación», tiene sus orígenes en una de las aventuras del héroe irlandés Cú Chulainn narradas en el *Ulster Cycle*. Los héroes, los incidentes y episodios, los monstruos, las pruebas y sus consecuencias se trasladan de la cultura original celta y germánica y adquieren otros significados y simbolismos al adaptarse a los elementos propios del feudalismo, el cristianismo y el amor cortés y combinarse con ellos.

3.3. Los ciclos narrativos de los romances medievales

Todos los elementos culturales propios de Edad Media descritos anteriormente se combinan en una serie de tramas argumentales principales, que son diferentes versiones y desarrollos con añadidos de personajes, episodios y tramas en torno a un núcleo central que forman los llamados ciclos narrativos y que tienen una serie de protagonistas, episodios y localizaciones característicos. Los ciclos también conocidos por el nombre de «Materias», a los que pertenecen los distintos romances medievales europeos, pero principalmente

¹⁴ Cuentos de amores imposibles a menudo de final trágico y con elementos fantásticos, ambientados en Bretaña y relacionados con el mundo artúrico.

franceses e ingleses, son cuatro según la clasificación del trovador medieval Jean Bodel (1165-1210): la Materia de Roma —«Matter of Rome»—, la Materia de Francia —«Matter of France»—, la Materia de Bretaña —«Matter of Britain»—. La Materia de Inglaterra —«Matter of England»— se añadió con posterioridad. A estos ciclos narrativos principales hay que añadir además los de las Cruzadas y las aventuras exóticas en tierras de Oriente, que son el objeto de algunos romances y poemas narrativos extensos.

3.3.1. La Materia de Francia y la Materia de Roma

El primer conjunto de argumentos narrativos es el más antiguo, tiene similitudes con la épica en el tono y la forma de los textos, reúne los antiguos cantares de gesta franceses y los romances posteriores inspirados en estos y tiene por protagonistas principales al rey Carlomagno y los doce pares o caballeros y sus luchas contra los musulmanes que amenazan Europa desde España, aunque en otros textos del ciclo hay caballeros que luchan contra la tiranía de Carlomagno. En este ciclo narrativo se sustancia el sentimiento nacional y la propaganda del reino de Francia frente a sus enemigos tanto internos, los nobles prácticamente independientes aunque teóricamente vasallos del rey francés, como externos, como fueron luego los ingleses en la Guerra de los Cien Años (1337-1453). El principal texto es la *Chanson de Roland*, escrito en francés anglonormando en la segunda mitad del siglo XI y en el que se magnifica lo que en la realidad histórica fue solo una escaramuza entre francos y vascones.

La Materia de Roma es una etiqueta muy amplia que no debe interpretarse al pie de la letra ya que incluye narraciones acerca de la guerra de los griegos contra Troya, no a través de los textos homéricos, sino de fuentes bizantinas; historias basadas en la *Tebaida* de Estacio (45-96 d. C.); las aventuras y desventuras de Eneas, basadas principalmente en la *Eneida* de Virgilio (70 a. C.-19 d. C.); y otros héroes del mundo clásico grecorromano como Teseo, Hércules, Ulises e incluso el rey macedonio Alejandro Magno (356 a. C.-323 a. C.), protagonista de *Li Romans d'Alexandre* (h.1150) atribuido al normando Alexandre de Bernay, un texto que fue leído en toda Europa y que es la fuente tanto de las cinco versiones fragmentarias en Inglés Medio que se conservan, como parcialmente de las tres versiones del anónimo *Libro de Alexandre* (h.1250).

3.3.2. La Materia de Bretaña

Indudablemente es el ciclo narrativo más importante y también el más atractivo de los romances medievales de la literatura europea medieval incluyendo la inglesa. Los textos pertenecientes a este ciclo narran las aventuras del rey

Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda y a veces también incluyen elementos de la historia del amor trágico de Tristán e Isolda, que, si bien es independiente, acaba relacionándose con el mito artúrico puesto que pertenece también al ámbito cultural y geográfico céltico de Irlanda, Cornualles y Bretaña que se incorpora a este ciclo narrativo. A esta materia pertenecen tanto *Sir Gawain and the Green Knight* como *Morte Darthur* de Sir Thomas Malory.

El origen de esta materia se encuentra en las narraciones celtas de los antiguos britanos, los habitantes de la isla de Gran Bretaña antes de las invasiones de los anglos, sajones y jutos. Posiblemente, Arturo fuera un caudillo britano o un general celtorromano. Los juglares bretones extendieron estas narraciones imbricadas con elementos fantásticos heredados de la mitología céltica y otros juglares las tradujeron al francés y al anglonormando en las cortes nobiliarias de Francia y de ahí pasaron a Inglaterra, que también conoció narraciones similares por vía de los bardos galeses, irlandeses y escoceses. Sin embargo, las primeras referencias al rey Arturo y sus caballeros aparecen en las crónicas históricas, como la de Nennio en *Historia brittonum* —*Historia de los britanos*— escrita en el siglo IX, los *Annales Cambriae* —*Anales galeses*— del siglo X y de autor anónimo, o *Gesta regum anglorum* —*Gestas de los reyes de Inglaterra*— de finales del siglo XII y escrita por William of Malmesbury (c.1095-h.1143). Pero la referencia más importante al rey Arturo sería la de Geoffrey of Monmouth (c.1100-1155), también galés, en su *Historia regum Britanniae* —*Historia de los reyes de Bretaña*—, escrita alrededor de 1136.

Monmouth narra, desde una perspectiva claramente feudal medieval, la historia de los reyes britanos desde antes de la llegada de los romanos hasta la muerte del último, Cadwalader, frente a los invasores anglosajones en 640. Monmouth incluye en su relato el germen básico de la leyenda del rey Arturo en los libros VIII, IX y X. Cuenta cómo Uther Pendragon lo engendra al suplantar al marido de Ygerna en el lecho gracias a la magia de Merlín; la protección y educación que le brinda este a Arturo; sus batallas contra los anglosajones armado de Caliburn, su espada, y acompañado de sus caballeros; su matrimonio con Ginebra, la hija del rey de Cornualles; y el adulterio de su sobrino Mordred con la reina. Asimismo, este autor también da detalles sobre las extensas conquistas de Arturo en Francia y Escandinavia, lo que muestra una intención de establecer un paralelismo con la importancia y extensión del imperio angevino, es decir, de la Casa de Anjou. Por último, narra también los hechos de sus descendientes y cómo estos pierden territorios ante los invasores anglosajones. Pese a ser una narración con pretensiones historiográficas, lo cierto es que el texto tiene muchos aspectos en común con la narrativa de ficción ya que Monmouth se prodiga en las descripciones del lujo de los castillos, las hazañas y la generosidad del rey Arturo y demuestra una gran habilidad en el manejo de los diálogos dramáticos y los parlamentos de los personajes.

El primer romance que narra la historia del rey Arturo lo escribe un autor normando en el dialecto francés hablado tanto en Normandía como en Inglaterra. Robert Wace (1100-1174) escribe el *Roman de Brut o Brut D'Angleterre* (1155) en versos octosilábicos basándose en parte en la historia de Geoffrey of Monmouth para hacerla más asequible a los cortesanos anglonormandos que tenían conocimientos limitados de latín y deseaban leer su obra. Este romance encuentra pronto un traductor y adaptador al inglés en Layamon, religioso anglonormando, que lo traduce al verso aliterativo en el dialecto del suroeste de las Midlands con el título de *Brut* (h.1190) y que vuelve a poner énfasis en lo maravilloso de las aventuras y de las localizaciones y en los aspectos cortesés. Las siguientes versiones y desarrollos importantes de la Materia de Bretaña son del siglo XIII y francesas, pero también se leen en Inglaterra debido a la importancia de la cultura en lengua francesa en la época y posteriormente se traducen al inglés. Entre estos textos se encuentran los de Robert de Boron, *Estoire dou Graal* o *Joseph d'Arimathie* y *Merlin*. La siguiente etapa en el desarrollo de la Materia de Bretaña es el *Lancelot-Grail Cycle*, compuesto de varios romances de autores diferentes en prosa como *L'Estoire del Saint Graal*, *L'Estoire de Merlin Le Lancelot*, *La Queste del Saint Graal* y *La Mort Artu*, que narra la traición de Mordred a su tío, el rey Arturo. Las tres últimas forman una unidad, parecen del mismo autor, datan de alrededor de 1225 y son de una importancia capital en la evolución del ciclo narrativo porque articulan la relación adúltera de Lancelot du Lac y la reina Guenièvre, según las convenciones del amor cortés, con la búsqueda del Grial que lleva a cabo el caballero Galaz. Este ciclo fue una de las fuentes principales del romance en prosa *Morte Darthur* (1485) de Sir Thomas Malory. La siguiente gran aportación al ciclo narrativo artúrico son los textos del poeta Chrétien de Troyes y los romances alemanes de autores como Eihart von Oberg, Gottfried von Strassburg, Hartmann von Aue o Wolfgang von Eschenbach. Por último cabe mencionar los romances anónimos *Le Morte Arthur*, de mediados del s. XIV, y *Morte Arthure* (h.1365), ambos escritos en Inglés Medio.

Hasta cierto punto, este ciclo narrativo se constituye en el ciclo «nacional» anglonormando a comienzos de la Edad Media en Inglaterra ya que le resultaba muy útil a la propaganda política normanda en su oposición a Francia. Se idealizaba el pasado celta remoto, que incluso entronca con los orígenes mitológicos troyanos de los romanos, y evitaba toda glorificación del pasado de los vencidos anglosajones o toda polémica entre normandos y anglosajones, si bien es cierto que estos últimos aparecen siempre en estas narraciones como los invasores y enemigos del rey Arturo. Sin embargo, está claro que, a partir del siglo XIII, la Materia de Bretaña se convirtió en el ciclo narrativo en el que se sentían reflejados.

3.3.3. La Materia de Inglaterra

Este ciclo narrativo lo forman unos cuantos cantos épicos anglosajones tardíos y algunos romances, en distintas versiones, que narran las aventuras de héroes ingleses, tanto anglosajones como anglo-daneses y normandos, que por lo general se enfrentan a conspiraciones familiares que les privan de sus derechos sucesorios y desencadenan toda una serie de aventuras exageradas y fantásticas, primero en tierra exóticas y luego en Inglaterra, hasta que recuperan sus derechos o se descubre su verdadera identidad y noble alcurnia. Los más importantes son *King Horn* (c.1250), *Havelok the Dane* (c.1280-90), *Bevis of Hampton* (c.1324), *Guy of Warwick*, *The Tale of Gamelyn*¹⁵ y *Athelston* (1370-1390).

Al margen de estas materias, existen en la literatura inglesa muchos más romances con personajes y localizaciones muy variados, de difícil clasificación, pero igualmente llenos de aventuras hiperbólicas y elementos fantásticos y propios del amor cortés. Algunos son una reelaboración de la mitología greorromana, como el mito de Orfeo y Eurídice en *Sir Orfeo*, romance anónimo de finales del siglo XIII. Otros se sitúan en Oriente o incluso en la España musulmana, como el muy extendido y traducido a varias lenguas europeas *Floris and Blancheflour*, del cual hasta Giovanni Boccaccio escribió una versión —*Il Filocolo* (1335-36)—, que se basa en un romance francés que data del 1160-70.

3.4. *Sir Gawain and the Green Knight*¹⁶

El poema narrativo *Sir Gawain and the Green Knight* (h.1375-1400) ha llegado hasta la actualidad en el manuscrito de la British Library, Cotton Nero A. x., que recoge otros poemas ingleses medievales de carácter religioso como *Pearl*, *Cleanness* —también conocido como *Purity*— y *Patience*, escritos en un dialecto del Inglés Medio del noroeste de las Midlands. Todos ellos parecen ser obra del mismo autor anónimo, conocido como «Pearl Poet» o «Gawain Poet».

Sir Gawain and the Green Knight es un claro ejemplo de la fusión de influencias culturales en el occidente europeo durante la Edad Media. Muchos de los elementos y episodios de la narración tienen antecedentes y paralelismos en otras narraciones anteriores y contemporáneas. La línea argu-

¹⁵ Como se verá en el capítulo 6 este romance es la fuente principal del romance de Thomas Lodge, *Rosalynde. Euphues' Golden Legacy* (1590), fuente central a su vez de *As You Like It* (1599) de William Shakespeare.

¹⁶ Las citas de *Sir Gawain and the Green Knight* proceden de la traducción realizada por Marie Borroff en 1967 y utilizada en *The Norton Anthology of English Literature*, volumen A.

mental de *Sir Gawain and the Green Knight* se centra en el conocido como «beheading game» o «juego de la decapitación», en el que el ser sobrenatural se deja decapitar para luego pedir un golpe equivalente al caballero. Este juego ya aparece en la épica irlandesa «Briciu's Feast», del siglo VIII e inserta en el *Ulster Cycle*, con las aventuras del héroe irlandés Cú Chulainn. El texto se divide en cuatro partes o *Fits*. En el *Fit 1* se celebra el Año Nuevo en Camelot. Un Caballero Verde entra en la sala a lomos de su caballo, también verde, y reta a los caballeros de la Tabla Redonda a que le den un golpe con el hacha que empuña bajo la condición de que al cabo de un año devolverá el golpe. Gawain es el único que se atreve a aceptar el desafío. Le corta la cabeza al Caballero Verde, quien se levanta pero antes de retirarse la recoge y reta a Gawain a que le busque en la Capilla Verde al cabo de un año:

For the head in his hand he holds right up;
 Toward the first on the dais directs he the face,
 And it lifted up its lids, and looked with wide eyes,
 And said as much with its mouth as now you may hear:
 «Sir Gawain, forget not to go as agreed,
 And cease not to seek till me, sir, you find
 As you promised in the presence of these proud knights.
 To the Green Chapel come, I charge you, to take
 Such a dint as you have dealt — you have well deserved
 That your neck should have a knock on New Year's morn.
 The Knight of the Green Chapel I am well-known to many,
 Wherefore you cannot fail to find me at last;
 Therefore come, or be counted a recreant knight.»

(444-56)

En el *Fit II* once meses después del encuentro con el Caballero Verde, Gawain parte hacia el norte buscando la Capilla Verde. En Nochebuena llega a un castillo cuyo señor, Sir Bercilak, le invita, siguiendo la regla de la hospitalidad y la largueza medieval, a pasar la Navidad y el Año Nuevo en el castillo, puesto que la Capilla Verde no está lejos. Sir Bercilak le propone a Gawain que descanse y que se quede con su mujer mientras él se va a cazar. Al final de cada día intercambiarán lo que hayan conseguido durante el día.

«And Gawain,» said the good host, «agree now to this:
 Whatever I win in the woods I will give you at eve,
 And all you have earned you must offer to me;
 Swear now, sweet friend, to swap as I say,
 Whether hands, in the end, be empty or better.»
 «By God,» said Sir Gawain, «I grant it forthwith!
 If you find the game good, I shall gladly take part.»
 «Let the bright wine be brought, and our bargain is done,»
 Said the lord of that land—the two laughed together.

(1105-1113)

En el *Fit III*, Sir Bercilak caza un ciervo, un jabalí y un zorro en tres días sucesivos. Mientras, Lady Bercilak visita a Sir Gawain en su dormitorio e intenta seducirlo. Lo único que Sir Gawain le permite es que lo bese de forma casta, salvo la tercera vez, en la que le da una liga que, según ella, tiene propiedades mágicas que le salvarán la vida cuando se enfrente al Caballero Verde. Al final de cada día, en el intercambio de trofeos y ganancias, Sir Bercilak le entrega los animales cazados y Sir Gawain le da los castos besos de la señora del castillo, pero no la liga. Se la queda porque cree que le salvará cuando se enfrente al Caballero Verde, tal y como le señala la esposa de Bercilak:

«For the man that possesses this piece of silk,
If he bore it on his body, belted about,
There is no hand under heaven that could hew him down,
For he could not be killed by any craft on earth.»
Then the man began to muse and mainly he thought
It was a pearl for his plight, the peril to come
When he gains the Green Chapel to get his reward:
Could he escape unscathed, the scheme were noble!
Then he bore with her words and withstood then no more,
And she repeated her petition and pleaded anew,
And he granted it, and gladly she gave him the belt,
And besought him for her sake to conceal it well,
Lest the noble lord should know—and, the knight agrees
That not a soul save themselves shall see it thenceforth
with sight.

(1851-65)

En el *Fit IV* Sir Gawain llega a la Capilla Verde donde le aguarda el Caballero Verde. Sir Gawain se somete a la petición de este. Sin embargo, el Caballero Verde solo le da tres golpes fingidos con el hacha. El último es el único que le roza el cuello causándole un rasguño. El Caballero Verde le revela que en realidad él era Sir Bercilak, que todo había sido un plan urdido por él gracias a la ayuda de la magia de su hermana Morgan le Fay, y que los dos primeros golpes fingidos se corresponden con las dos ocasiones en las que Sir Gawain le dio sus «ganancias» en el juego que le propuso, es decir los besos que recibió de su mujer, pero que el arañazo con el hacha es un castigo por no darle la liga de su esposa. Sir Gawain queda avergonzado y regresa a Camelot donde lleva la liga como señal de su fracaso en la aventura que relata con pesar. Los demás caballeros y el Rey Arturo quedan satisfechos con el resultado y consideran que Sir Gawain en realidad ha salido bien parado y con honor de esta aventura hasta tal punto que deciden llevar cada uno de ellos, en su honor, una banda verde:

The king comforts the knight and the court all together
Agree with gay laughter and gracious intent

That the lords and the ladies belonging to the Table,
 Each brother of that band, a baldrick should have,
 A belt borne oblique, of a bright green,
 To be worn with one accord for that worthy's sake.
 So that was taken as a token by the Table Round,
 And he honored that had it, evermore after.
 As the best book of knighthood bids it be known.
 In the old days of Arthur this happenings befell;
 The books of Brutus' deeds bear witness thereto
 Since Brutus, the bold knight, embarked for this land
 After the siege ceased at Troy and the city fared
 amiss.

Many such, ere we were born,
 Have befallen here, ere this.
 May He that was crowned with thorn
 Bring all men to His bliss! Amen.

Hony Soyt Qui Mal Pense
 (2513-30)

Como se puede observar, el poema concluye igual que comienza, con una alusión a la historia fundacional de Roma y de Inglaterra con la referencia a Brutus y la destrucción de Troya. En su *Historia regum Britanniae*, Geoffrey of Monmouth comienza su narración contando cómo Brutus, biznieto de Eneas, fundó otra Troya en Inglaterra, llamada Britain en su honor. Con este final, como clara alusión a su comienzo, el poema hace referencia a la naturaleza cíclica no solo de la historia, sino de la vida tanto humana como natural, con el desarrollo del periplo de un caballero a lo largo de todo un año y del recorrido por todas sus estaciones. Pero además, esta alusión a la fundación de Inglaterra está también ligada en términos políticos a la última cita latina del poema que presenta el lema de la orden militar fundada por Edward III (1312-1377), The Order of the Garter, en h.1344. Sanders señala que este lema «threw down a challenge to anyone who might oppose either his chivalric ideal or his assertive claim to the throne of France: Honi Soit qui mal y pense—‘Shame to him who thinks evil of it’» (39). El crítico destaca la fascinación que el rey sentía por el rey Arturo, que, desde los escritos de Monmouth, se consideraba como modelo de lo que debía ser un rey cristiano.

El poema es, en un nivel de interpretación, una exaltación de las virtudes cristianas y caballerescas de la honestidad, verdad y humildad, pero también es cierto que es un romance que parodia las virtudes idealizadas de los caballeros. Al fin y al cabo, Sir Gawain falla en su completa perfección porque ama la vida. Esa es la razón por la que se queda con la liga verde de la mujer tentadora. En este sentido, *Sir Gawain and the Green Knight* explota de forma muy hábil el conflicto entre la honestidad y respeto a la generosidad y hospitalidad del señor y las convenciones del amor cortés y el servicio a la dama. Como se ha señalado anteriormente, según los ideales del amor cortés,

Sir Gawain debería atender a las insinuaciones de la esposa de Bercilak, sin importarle que fuera una relación adúltera siempre que mantuviera la discreción, la elegancia y la distinción en el trato, y se mantuviera todo en secreto. No obstante, también siguiendo las convenciones del amor cortés, Sir Gawain trata a la dama con extrema cortesía, con toda humildad con el fin de conseguir que la dama no se sienta ofendida al ser rechazada. El poema pone a prueba el código de caballería y la virtud moral del protagonista y presenta un conflicto entre la búsqueda que implican los deberes de Gawain como caballero, que finalmente llega satisfactoriamente a su fin al encontrarse con el Caballero Verde en la Capilla Verde, y el honor de Gawain, que se ve quebrantado al traicionar a Sir Bercilak. El hecho de que Sir Gawain quede un tanto humillado por el resultado de la aventura, pero que los demás caballeros lo acepten como una salida honorable, viene a subrayar la humanidad de Sir Gawain a pesar de lo fantástico de la narración. La falta de resolución del conflicto, el hecho de que el poema deje abierto el enjuiciamiento de la actitud de Gawain, o al menos se plantee de forma ambigua, deja al lector la puerta abierta a múltiples interpretaciones. Dicha ambigüedad es patente también en la simbología que adquiere la liga verde que inicialmente se erige como un elemento de protección para el caballero, para pasar más tarde a simbolizar la falta de lealtad, cobardía y vergüenza del mismo, aunque finalmente, ante los caballeros de la Mesa Redonda, se convierta en un símbolo de honor.

El carácter simbólico del poema es central. El color del Caballero Verde, su montura y sus pertrechos introduce el elemento sobrenatural, pero también relaciona al Caballero con la creencia medieval en el «homo silvestris» u hombre salvaje, que representa el desorden de la naturaleza frente a la organización y jerarquía de la sociedad medieval. Otros elementos simbólicos del poema son los animales que Sir Bercilak caza en el bosque, que vienen a

corresponderse con cada una de las tentaciones que sufre Sir Gawain. Cada uno de los animales posee un grado más alto de astucia que el precedente, así, el ciervo es símbolo de la inocencia y la pureza, el jabalí del desenfreno y el zorro es, indiscutiblemente, el símbolo principal de la astucia. El anillo que Lady Bercilak le ofrece a Gawain adquiriría en la época un carácter mágico y se consideraría, al igual que la liga verde, un talismán que protegería al guerreero. El pentagrama o pentáculo del escudo de Sir Gawain, descrito como «a token of truth» (626), es uno de los símbolos centrales del poema, que presenta al caballero como imagen de la virtud, de la lealtad, de las principales características de Gawain que serán puestas a prueba:



Pentáculo

http://www.wsu.edu/~mgorg/Heraldry/img/shield_sirgawain.gif

For it is a figure formed of five points,
 And each line is linked and locked with the next
 For ever and ever, and hence it is called
 In all England, as I hear, the endless knot.
 And well may he wear it on his worthy arms,
 For ever faithful five-fold in five-fold fashion
 Was Gawain in good works, as gold unalloyed,
 Devoid of all villainy, with virtues adorned
 in sight.

(627-35)

Las cinco puntas del pentáculo se identifican en el poema con los cinco sentidos intactos del caballero (640), con las cinco heridas de Cristo en la cruz (642-43), los cinco Misterios Gozosos del Rosario (646) y con cinco cualidades que en el poema se señala que debe poseer el caballero: generosidad, amistad, castidad, cortesía y piedad.

Por último se debe resaltar que *Sir Gawain and the Green Knight* pertenece al denominado «Alliterative Revival», movimiento cuyas características se detallarán en el capítulo 2. Esta tradición continúa en cierto modo con las convenciones de la poesía anglosajona, es decir, con versos de número de sílabas indeterminado con cuatro acentos principales distribuidos equitativamente en dos hemistiquios separados por una pausa o cesura. La tercera sílaba acentuada marca con su consonante inicial la aliteración de las sílabas tónicas precedentes en el primer hemistiquio, mientras que la cuarta sílaba tónica queda libre, sin aliteración. Sin embargo, como se verá en el capítulo 2, los textos aliterativos de este periodo presentan numerosas variaciones de la norma que afectan al número de sílabas tónicas en cada verso, y al número de fonemas iniciales de sílabas tónicas que aliteran, que en algunas ocasiones pueden ser más de tres, como se observa en el primer y segundo verso de *Sir Gawain and the Green Knight* a continuación. La traducción al inglés contemporáneo de Marie Borroff de los cuatro primeros versos mantiene el patrón aliterativo del original incluso respetando los mismos fonemas que aliteran en cada verso:

Sithen the sege and the assaut was sesed at Troye
 The *borgh* *b*rittened and *b*rent to *b*rondes and askes,
 The *t*ulk that the *t*rammes of *t*resoun her wrought
 Was *t*ried for his *t*richerie, the *t*rewest on erthe.

(1-4)

Since the siege and the assault was *ce*ased at Troy,
 The walls *b*reached and *b*urnt down to *b*rands and ashes
 The *k*nicht that had *k*notted the *n*ets of deceit
 Was *p*reached for his *p*erfidy, *p*roven most true

(1-4)

Sir Gawain and the Green Knight, no obstante, no queda del todo exento de ciertas influencias formales de la literatura francesa o anglonormanda puesto que el autor empleó también la rima en algunos versos y además agrupó los versos por estrofas, que varían en número de versos. Concretamente, el autor introdujo al final de cada estrofa lo que se conoce como «bob and wheel», cinco versos con rima «ababa». El «bob» es un verso de tan solo una sílaba acentuada principal precedida por una o dos sílabas átonas. El «wheel» lo forman cuatro versos con tres sílabas acentuadas. El primer «bob and wheel» del romance es el siguiente —se ofrece de nuevo el original y la traducción al inglés contemporáneo, que mantiene la rima «ababa»—:

Wyth wyne.
Where werre and wrake and wonder
Bi sythes has wont therinne,
And oft bothe blysse and blunder
Ful skete has skyfted synne.
(15-19)

Most fair.
Where war and wrack and wonder
By shifts have sojourned there,
And bliss by turns with blunder
In that land's lot had share.
(15-19)

3.5. Sir Thomas Malory (h.1400-1471): *Le Morte D'Arthur*¹⁷

Le Morte D'Arthur es una obra emblemática, intemporal por la seducción que ha ejercido sobre la imaginación popular durante siglos y que aún hoy permanece vigente. Son significativas las circunstancias que rodearon su alumbramiento en un clima de postrimerías, en el ocaso de una época —la Edad Media— en un país sumido en una larga guerra civil, provocada por las disensiones intestinas en la familia real, fruto de las ambiciones políticas de los belicosos hijos del poderoso rey Edward III (1312-1377) y sus sucesivos descendientes. Inglaterra contempla el fin de sus dominios en el continente. La clamorosa victoria sobre los franceses en 1415 en Agincourt, inmortalizada por Shakespeare en su drama histórico *Henry V*, sellada con el compromiso matrimonial del joven rey con la heredera del trono francés que aseguraba la presencia inglesa en Francia, fue el último acontecimiento glorioso de la larga Guerra de los Cien Años (1337-1453). La intempestiva muerte de Henry V (1387-1422), dejando como heredero a un niño de nueve meses, Henry VI

¹⁷ Las citas de la obra proceden de la edición de la obra que aparece en la *Norton Anthology of English Literature*, volumen A.

(1421-1471), desató de nuevo las rencillas entre los miembros de la familia real que reavivaron las pretensiones de legitimidad de la rama de los York, cuyo último monarca, Richard II (1367-1400), había sido depuesto y asesinado por orden de Henry IV (1366-1413), hijo del poderoso duque de Lancaster, John of Gaunt (1340-1399).

Sir Thomas Malory (c.1400-1471) fue un personaje de origen oscuro y vida turbulenta. Parece ser que escribió la obra en prisión, acusado de delitos de extorsión, de robo a mano armada y de violación. Las circunstancias políticas del país y la alternancia de lealtades del autor, ya que militó en el bando de los Lancaster para pasarse a los York y volver posteriormente a los primeros, incidieron probablemente en su condena. Aún así, su vida y sus circunstancias personales difieren considerablemente de los valores e ideales que rigen la heroica saga del rey Arturo y sus Caballeros de la Mesa Redonda.

La obra en su conjunto es un monumento a la nostalgia de un mundo desaparecido en el que las fuerzas del bien y del mal son claramente identificables y la lucha contra el mal está inspirada por altos ideales de lealtad y justicia. El aliento de la épica y el universo del romance, con sus estrictos códigos de honor y amor cortés, impregnan el cúmulo de aventuras que, en torno a la legendaria figura de Arturo, constituyen la materia de esta monumental reconstrucción mítica. El texto destaca por el énfasis en lo visual. Son meticolosas y exquisitas las descripciones del atuendo de los caballeros y de los vistosos ceremoniales cortesanos, y extraordinariamente vívidas y pictóricas las imágenes a las que recurre para evocar sentimientos o para expresar presagios, como en el caso de la pesadilla de Arturo al aproximarse la disolución de su reino y su propia muerte:

So upon Trinity Sunday at night King Arthur dreamed a wonderful dream, and in his dream him seemed¹⁸ that he saw upon a chafflet¹⁹ a chair, and the chair was fast²⁰ to a wheel, and thereupon sat King Arthur in the richest cloth of gold that might be made. And the King thought there was under him, far from him, an hideous deep black water, and therein was all manner of serpents and worms, and wild beasts, foul and horrible. And suddenly the King thought that the wheel turned upside down, and he fell among



Rey Arturo

<http://www.uhigh.ilstu.edu/english/arthur/book20/chapter22/kingarthur2.jpg>

¹⁸ «It seemed to him»

¹⁹ «Scaffold»

²⁰ «Fastened»

the serpents, and every beast took him by a limb. And then the King cried as he lay in his bed, «Help, help!».

(*Norton Anthology*, 448)

Es asimismo interesante comprobar la auténtica naturaleza y el alcance del código del amor cortés, que eleva a la mujer a un pedestal, transformada en una imagen ideal, merecedora de arrostrar toda clase de riesgos y superar los obstáculos más imposibles con tal de conseguir su favor. La mujer no es el auténtico objeto de amor sino tan solo el repositorio del narcisismo masculino. Su ser individual, en realidad, es indiferente y de ahí su idealización en una imagen arquetípica, porque el hombre proyecta sobre ella un ideal que pueda amar como forma de amor a sí mismo y que refleje la magnitud y el valor del propio ego. Cuanto más excelso es el ideal, mayores serán los riesgos que el caballero arrostre, exhibirá más valor y fortaleza y más excelsas serán la reputación y gloria que consiga. Amando a «la mujer», como ideal abstracto, afirma su posición de actividad y dominio en detrimento del valor de la mujer como objeto amoroso. La mujer depende totalmente del deseo masculino, alimentado por sus propias fantasías, de modo que su posición, en lugar de expresar su individualidad, se reduce a una apariencia —una imagen estereotipada— y a la seducción que, como ideal, ejerce, difuminándose su identidad en este ideal que, en realidad, no es sino una proyección del narcisismo masculino.

El mundo de la obra de Malory es intensamente masculino, y así lo percibió William Caxton, quien lo describió en su prefacio como el relato de «the birth, life and acts of the said King Arthur and of his noble knights of the Round Table». Aunque el ámbito de valores pueda argumentarse que es de alcance universal: «Herein may be seen noble chivalry, courtesy, humanity, friendliness, hardiness, love, friendship, cowardice, murder, hate, vertue and sin», en la práctica es un mundo exclusivamente de hombres en el que las mujeres constituyen tan solo un pretexto que justifica las aventuras y desventuras de los héroes. Es sumamente significativo, a este respecto, el comentario del rey Arturo en el momento álgido del descubrimiento del adulterio de la reina Guinevere y Sir Lancelot, ante la noticia de la serie de muertes a que ha dado lugar la defensa de Sir Lancelot del honor de la reina:

«Much more I am sorrier for my good knights' loss than for the loss of my fair queen; for queens I might have enough, but such a fellowship of good knights shall never be together in no company. And now I dare say,» said King Arthur, «there was never Christian king that ever held such a fellowship together. And alas, that ever Sir Lancelot and I should be at debate.»

(*Norton Anthology*, 446)

Se puede rastrear el origen de *Le Morte D'Arthur* en la *Historia regum Britanniae* de Geoffrey of Monmouth. Como ya se ha apuntado, en 1155 fue traducida libremente al francés por el poeta anglonormando Wace (1100-

1174) y en torno a 1190 fue vertida al inglés por Layamon en poesía aliterativa, con el nombre de *Brut*, fundador de Britania, descendiente de Eneas, el héroe de la *Eneida* de Virgilio. Arturo es, de este modo, uno de los míticos reyes, en la tenue frontera entre la leyenda y la historia, que nutren la épica fundacional de las naciones. Malory acudió, además, a los romances franceses y el resultado fue una ambiciosa obra, dividida en ocho libros, que abarca desde el nacimiento y la coronación de Arturo hasta su muerte, la de su esposa, la reina Guinevere, y la de Sir Lancelot, el mejor y más valiente de sus caballeros y amante de la reina, con la consiguiente desaparición de la Mesa Redonda. Cubre, por tanto, un ciclo histórico completo con sus fases de inicio y construcción de un reino, de acuerdo con una ética y unos valores nuevos que van fraguando una unidad nacional, si así puede llamarse, hasta alcanzar un momento de plenitud y gloria, para iniciar el declive por el sendero de la rivalidad, la discordia y las luchas intestinas, hasta su total desaparición. Ofrece, por consiguiente, en su conjunto, una melancólica reflexión sobre el ascenso y caída de los reyes y los pueblos, probable metáfora de la descomposición contemporánea de la propia corte inglesa y de la anomia del país. El final de la obra, no obstante, está envuelto en una sugerente aura de ambigüedad, presagio de un posible renacimiento en forma de una regeneración mítica de Arturo, que restauraría Camelot:

Thus of Arthur I find no more written in books that been authorized, neither more of the very certainty of his death heard I never read, but thus was he led away in a ship wherein were three queens: that one was King Arthur's sister, Queen Morgan la Fée, the t'other was the Queen of North Wales, and the third was the Queen of the Waste Lands.

Now more of the death of King Arthur could I never find but that these ladies brought him to his burials, and such one was buried there that the hermit bore witness that sometime was Bishop of Canterbury. But yet the hermit knew not in certain that he was verily the body of King Arthur, for this tale Sir Bedivere, a Knight of the Table Round, made it to be written. Yet some men say in many parts of England that King Arthur is not dead, but had by the will of our Lord Jesu into another place. And men say that he shall come again and he shall win the Holy Cross. Yet I will not say that it shall be so, but rather I will say, Here in this world he changed his life. And many men say that there is written upon his tomb this verse: *Hic iacet Arthurus, rex quondam, rexque futurus*²¹.

(Norton Anthology, 452-53)

Le Morte D'Arthur gozó de una enorme popularidad explicable por varias razones. En primer lugar, reunió en una sola historia, de proporciones y aliento épicos, multitud de historias menores, procedentes de distintas fuentes y hasta entonces dispersas en diversas versiones. Las historias de Merlín, de

²¹ «Here lies Arthur, who was once king and king will be again»

Tristan e Isolda y de la búsqueda del santo Grial proceden de romances en prosa franceses. La de la invasión de Francia y Roma proviene del poema aliterativo inglés *Le Morte D'Arthur*. La del caballero Gareth, hermano de Sir Gawain, de un romance inglés perdido. La del romance de Lancelot y Guinevere, su adulterio y la batalla entre Mordred y Arthur tiene su origen en el francés *La Mort Artu* y el inglés *Le Morte D'Arthur*. Todas ellas se refunden engarzadas en un hilo conductor que les confiere cierta coherencia dentro de su diversidad.

En segundo lugar, la escritura de la obra coincidió con el establecimiento de la primera imprenta en Westminster por obra de William Caxton (c.1422-1492), quien la imprimió en 1485 tras condensar episodios, redistribuirla en 21 libros y dotarla de un prefacio en el que resaltaba el carácter moral y ejemplificador de la historia, escrita, según él, «to the intent that noble men may see and learn the noble acts of chivalry, the gentle and virtuous deeds that some knights used in those days, by which they came to honor, and how they that were vicious were punished and oft put to shame and rebuke» (en Albert C. Baugh and Kemp Malone, 307). Alcanzó así una difusión impensable tan solo unos pocos años antes, lo que contribuyó a su popularidad y a su éxito.

En tercer lugar, los acontecimientos históricos coetáneos a su publicación jugaron a favor de la circulación de la leyenda. Como se ha destacado al comienzo de este capítulo, en 1485 subió al trono Henry Tudor, de ascendencia galesa, tras su victoria sobre el rey Richard III, el último York, en la batalla de Bosworth. La legitimidad del derecho a la corona del nuevo rey era bastante dudosa ya que sus pretensiones a la realeza se fundaban en una lejana consanguinidad de todo punto indirecta. Solo el cúmulo de deposiciones y asesinatos, en una vertiginosa espiral de venganzas, entre los cinco ambiciosos y batalladores hijos del rey Edward III y sus descendientes directos, permitieron al astuto Henry Tudor convertirse en Henry VII. Su procedencia de Gales, cuna de Arturo y sede de Camelot, y la descomposición en la que se encontraba el país le permitieron alentar la leyenda —más tarde acuñada como «The Tudor Myth»— de ser descendiente de los gloriosos britanos, estirpe del fundador Bruto, y reencarnación del espíritu del mítico Arturo y llamado, como él, a la regeneración del país.

Finalmente y, desde el punto de vista formal, *Morte Darthur* está escrita en una prosa directa y clara, guardando un buen equilibrio entre la observación realista y la fantasía del argumento. Quizá como eco de sus raíces poéticas, posee una poderosa cadencia rítmica ocasionalmente punteada por aliteraciones, como muestran los siguientes ejemplos:

Then was there weeping and wailing and wringing of hands of many lords and ladies, but there were but few in comparison that would bear any armor for to strengthen the death of the Queen (*Norton Anthology*, 445).

But they were slain in the hurling, as Sir Lancelot thrang in the thickest of the press (446).

And therewith Sir Mordred dashed down stark dead to the earth (450).

Aparte del interés de la narrativa en sí misma, su importancia radica en la inmensa influencia que ha ejercido en la imaginación colectiva más allá de las fronteras físicas y nacionales británicas. En el ámbito literario, su aliento inspiraría creaciones de la envergadura poética de *The Fairie Queene* (1590) de Edmund Spenser y *The Idylls of the King* (1859) de Alfred Tennyson.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

DAICHES, David. *A Critical History of English Literature. Volume 1. From the Beginnings to the Sixteenth Century*. London: Secker & Warburg. (Revised edition, 1969, reprinted 1975).

GREENBLATT, Stephen (Ed.). *The Norton Anthology of English Literature. Volume A. The Middle Ages*. New York and London: W. W. Norton & Co., 2006. (8th Revised edition).

Poesía Anglosajona

ALEXANDER, MICHAEL (Transl.). «The Wanderer». En *The Earliest English Poems*. Harmondsworth: Penguin, 1977. (2nd edition).

— (Transl.). «The Wife's Lament». En *The Earliest English Poems*. Harmondsworth: Penguin, 1977. (2nd edition).

CAMPBELL, JAMES (Ed.). *The Anglo-Saxons*. London: Penguin, 1991.

CROSS, J. E. «The Old English Period». En W. F. BOLTON (Ed.). *The Middle Ages*. London: Penguin Books, 1986. 30-80.

EVANS, ANGELA CARE. *The Sutton Hoo Ship Burial*. London: The British Museum Press, 1989. (Revised edition 1994, reprinted 2008).

HEANY, SEAMUS. «Translator's Introduction». En SEAMUS HEANEY (Transl.) and DANIEL DONOGHUE (Ed.). *Beowulf. A Verse Translation*. New York and London: W. W. Norton & Co., 2002. xxiii-xxxviii.

LEAHY, KEVIN and ROGER BLAND. *The Staffordshire Hoard*. London: The British Museum Press, 2009.

TÁCITO, CORNELIO. *Germania*. En *Agrícola. Germania. Diálogo sobre los oradores*. Biblioteca Clásica Gredos, 36. Introducciones, traducción y notas de J. M. REQUEJO. Madrid: Gredos, 1981. (Reimpreso 1999). 105-152.

TOLKIEN, J. R. R. «*Beowulf*: The Monsters and the Critics». En SEAMUS HEANEY (Transl.) and DANIEL DONOGHUE (Ed.). *Ibid.* 103-30.

Romance medieval

ARCHIBAL, ELIZABETH and AD PUTTER (Eds.). *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge UP, 2009.

BAUGH, ALBERT and KEMP MALONE. *A Literary History of England. The Middle Ages*. London: Routledge and Kegan Paul, 1977.

BEER, GILLIAN. *The Romance*. London: Methuen, 1970.

DE FRANCIA, MARÍA. *Lais*. Libro de Bolsillo, 1688. Introducción, traducción y notas de CARLOS ALVAR. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

DE TROYES, CHRÉTIEN. *Arthurian Romances*. CARLTON W. CARROLL (Transl.) WILLIAM K. KIBLER (Intr.). London: Penguin, 1991. (Reprinted with revised bibliography 2004).

GARCÍA GUAL, CARLOS. *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Libro de Bolsillo, 955. Madrid: Alianza, 1983.

GILLINGHAM, JOHN and RALPH A. GRIFFITHS. *Medieval Britain. A very Short Introduction*. Oxford Very Short Introductions, 19. Oxford: Oxford UP, 2000.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (Ed.). *Jaufré*. Clásicos Medievales, 2. Madrid: Gredos, 1996.

HOLLAND, TOM. *Millenium. The End of the World and the Forging of Christendom*. London: Abacus, 2008.

LEMARCHAND, MARIE-JOSÉ (Ed.). *El caballero del león* de Chrétien de Troyes. Epílogo de HEINRICH ZIMMER. Biblioteca Medieval Siruela, 3. Madrid: Siruela, 1999.

LUPACK, ALAN. *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. Oxford Paperback Reference Oxford: Oxford UP, 2007

PASTOUREAU, Michel. *La vida cotidiana de los caballeros de la tabla redonda*. Bolsitemas, 25. Madrid: Editorial Temas de Hoy, 1994. Traducción de ARMANDO RAMOS GARCÍA del original francés *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table Ronde (XII-XIII siècles)*, París: Librairie Hachette, 1976.

SANDERS, ANDREW. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Oxford UP, 2000. (2nd edition).