

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“*King Horn* y la Materia de Inglaterra: un origen romanceado”

TESIS

Que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas
(Letras Inglesas) presenta:

Raúl Ariza Barile

Directora:

Dra. Ana María Morales Rendón

Sinodales:

Mtra. Claudia Lucotti Alexander

Mtro. Mario Murgia Elizalde

Dra. Cristina Azuela Bernal

Mtra. Aurora Piñeiro Carballeda

México

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a la Dra. Ana María Morales por la fe, entrega y enorme compromiso con este proyecto. Su apoyo a lo largo de mis años de licenciatura ha sido tan prodigioso como los cursos que imparte. A ella debo las bases de mi formación como medievalista y todo lo que ha derivado a partir de entonces. A la Mtra. Claudia Lucotti y al Mtro. Mario Murgia por su gran ayuda durante el proceso de admisión al posgrado, así como por formar parte del jurado evaluador de esta tesis. A la Dra. Cristina Azuela, por su cuidadosa lectura y por ser una magnífica interlocutora al momento de las correcciones. A la Mtra. Aurora Piñeiro, por sus sugerencias y amabilidad.

Agradezco también a todos los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras que han contribuido en mi desarrollo académico: a Juan Carlos Rodríguez, “min lareow”, por haberme transmitido el entusiasmo por el sonoro inglés antiguo; a la Dra. Rosalba Lendo, por sus cursos artúricos y generosidad con las cartas de recomendación; a la Dra. Luz Aurora Pimentel, por el apoyo de todos estos años; y por supuesto, quiero expresar mi agradecimiento a la Dra. Ana Elena González, coordinadora del Colegio de Letras Modernas, y a la Dra. Irene Artigas por enriquecer mi formación. No quiero dejar de mencionar a mis profesores en Blackburn College, Ren Draya, Roy Graham, y Melba Buxbaum. My thanks to all three.

Esta tesis tampoco habría sido posible sin el apoyo de mi familia. Agradezco a mis padres, Leonor y Temo, que con su amor sanan todo lo que la ciencia no puede ¡Los quiero!. A mi hermano Mauricio, mi fiel caballero en combate, a quien dedico esta tesis. A Virginia, mi ángel guardián. A mis abuelas, por su cariño. A mi prima Marcecy, quien es como mi hermana. A mis amigos queridos: Mariana Jasso, Gisela Corchado, Alicia Ruisánchez, Cristina Velásquez, Astrid Ceballos, Aridela Trejo, Juan Carlos Calvillo, Natalia Rychert, Teyeliz Martínez, Shanit Raphaël, Mariana Campillo, Ricardo Méndez, Jazmín Cinco y Dušica Matijasevic. A mis buenos amigos Samuel Tellechea, Edgar Martínez, y en especial a Mario Rufer: Nakupenda! Finalmente, quiero agradecer a Rosi Rosado y a Margarita Rojas, por su cariño y por haberme contagiado el amor a los libros. Esta tesis también es suya.

ÍNDICE

- Nota introductoria

- Presentación

1. El *romance*: génesis y distinciones frente a la canción de gesta

El héroe de la historia: fronteras entre los protagonistas épicos y los de *romance*

2. Entre el anglonormando y el inglés medio: algunas cuestiones históricas y lingüísticas

Hastings, 1066

Normandos y anglonormandos

El surgimiento del inglés medio

Wace y Layamon

El *romance* en inglés medio: características

Resumen de las materias narrativas en el *romance* inglés

3. La Materia de Inglaterra

Una materia nacional

El carácter de la materia

Textos principales

4. *King Horn*: el primer *romance* en inglés medio

Localización del texto

La lengua de *King Horn*: una breve aproximación formal

Las técnicas poéticas

King Horn: el personaje y la leyenda

Versiones y adaptaciones literarias

Estructura del texto

5. Del héroe: Horn como personaje

Entre la corte y el campo de batalla: marco de acción del héroe

El exilio y la otredad

Suddene: origen y destino final

- Conclusiones

- Bibliografía

- Apéndice 1: *King Horn* [texto]

- Apéndice 2: Lista de términos anglosajones en *King Horn*

- Apéndice 3: La geografía de *King Horn* [mapa con posibles ubicaciones]

- Apéndice 4: Los *romances* en inglés medio [lista de textos]

NOTA INTRODUCTORIA

A lo largo de esta tesis, la palabra “romance” aparecerá en cursivas en el texto siempre y cuando se haga referencia a un género literario medieval. En gran medida, este fue un género perdido en la literatura medieval española y en castellano, el término “romance” alude sobre todo a un género baladístico (el romancero), y no al conjunto de narraciones medievales que entretejen una historia amorosa con la hazaña o la aventura. En francés se llama *roman*, en alusión tanto a su origen romanceado como a sus características narrativas y estructurales que lo diferencian de la canción de gesta.

En España, este tipo de literatura recibió diversas denominaciones, dentro de las cuales “libro” parece ser la que mejor se aproxima al concepto de “romance medieval”. Ej.: *Libro de Alexandre*, (1220-40), *Libro de Apolonio* (1220-40), *Libro del Caballero Zifar* (c. 1310).

Presentación

“God graunt hem heven-blis to mede
That herken to mi romaunce rede”

(*Stanzaic Guy of Warwick*, vv.1-2)

El *romance* escrito en inglés medio (*Middle English*) conoció gran notoriedad desde principios del siglo XIV y a juzgar por los manuscritos trabajados hasta la fecha, puede afirmarse con certeza que fue un género vigente en Inglaterra hasta entrado el siglo XVI. Son alrededor de cien textos los que hoy conforman el conjunto de *romances* medievales ingleses. Entre los más representativos están *King Horn* (c.1225), *Guy of Warwick* (c.1300), *Octavian* (c.1350), la *Morte Arthure* aliterativa (c.1360) y *Sir Gawain and the Green Knight* (c.1375-1400).

En los estudios sobre literatura medieval inglesa, el corpus compuesto entre 1150 y 1300 no ha despertado el interés que suscitan los objetos de estudio habituales (Chaucer, los estudios de género y quizá también el “Gawain Poet”), lo cual ha provocado que dichas obras, pese a su riqueza en variedad temática y estructural, no sean cabalmente valoradas. El texto que aquí nos ocupa, *King Horn*, se considera el primer *romance* en inglés medio y establece las bases de la llamada Materia de Inglaterra, línea narrativa que se genera más a partir de un enfoque sociopolítico local que desde la tradición cortés-caballeresca heredada de Francia. Así, la obra opera como instrumento de legitimación de los orígenes sajones del pueblo inglés y se yuxtapone con la canción de gesta al aludir a un personaje cuyas acciones y anhelos se ven dominados por la nostalgia de un origen.

Esta tesis se centra en una lectura de *King Horn* tomando en cuenta ciertas convenciones de una canción de gesta. Pese a tratarse de un *romance*, la temática de este texto es fundamentalmente histórico-política y parece representativa de un género que incide en la idiosincrasia de un pueblo a partir de una visión guerrera del mundo. Mi análisis se encuentra

estructurado en cuatro partes; el primer capítulo es introductorio y se centra en la historia y rasgos definitorios del *romance* como género literario medieval. Asimismo, establece sus paralelismos y contrastes frente a la canción de gesta. El segundo capítulo analiza las circunstancias históricas y culturales (sobre todo con respecto a la creación de una nueva lengua) que favorecieron la propagación del *romance* en inglés medio. En el tercero se ofrece un panorama general de la Materia de Inglaterra en tanto tradición literaria, el cuarto está dedicado a un breve análisis formal de *King Horn* y finalmente, en el quinto se estudian las facetas del protagonista del relato como héroe. En conjunto, mi propuesta busca ejemplificar la transición de gesta a *romance* en una obra en la que, de acuerdo a mi lectura, destaca más un universo de guerra, linajes y orgullo nacional – como corresponde a la gesta – que uno de perfeccionamiento y anhelos individuales, como sucede a menudo en el *romance*.

El conocimiento de un texto como *King Horn* resulta de gran importancia para la historia literaria inglesa, pues nos remite a la presencia del pasado anglosajón de las Islas Británicas en una de las primeras obras de ficción compuestas en inglés medio. De esta manera, el poema propicia el encuentro de dos épocas históricas bien diferenciadas lo mismo en sus contextos lingüísticos que literarios. Considero que el interés principal de la Materia de Inglaterra, y en particular de una obra como *King Horn*, estriba en las fusiones que establece entre la épica medieval y el *romance*, ya que aprovechando una tradición netamente inglesa se afianza un género importado del continente en una lengua que apenas se hacía acreedora a la categoría de literaria. De manera tal que, aunque este género es de origen francés y aún cuando una buena parte de los textos ingleses resultan de una labor de traducción o adaptación de textos ya existentes, en Inglaterra el *romance* adquirió diversas características propias. En *King Horn*, éstas demuestran la solidez y complejidad propias de un estilo narrativo sin el cual no se sustentarían las distintas literaturas vernáculas europeas.

Capítulo 1. El *romance*: génesis y distinciones frente a la canción de gesta

En la actualidad, el término “romance” se encuentra lejos de cualquiera de las acepciones bajo las cuales fue concebido originalmente. Aparece en nuestra vida cotidiana de manera casi indiscriminada y con significados muy diversos, aludiendo lo mismo a relaciones humanas que a relatos escritos por autoras como Corín Tellado o Danielle Steel. A lo largo de los siglos, el concepto “romance” ha albergado ideas muy variadas e incluso heterogéneas, pero su permanencia ha sido indiscutible; tanto, que sería difícil concebir nuestra vida diaria sin esta palabra, o sin las nociones que de ella emanan, sobre todo con respecto a las relaciones afectivas. Por otra parte, en el siglo XXI, *roman* o *romance* es la palabra que se utiliza para aludir a la novela en varias lenguas modernas europeas.

En la historia de la literatura, de ser un género altamente apreciado en ciertos períodos (Edad Media y principios del Renacimiento), el *romance* se convirtió en uno menor, relegado a ser aquel cuya premisa constituía narrar historias rosas superficiales, dirigidas fundamentalmente a un público lector femenino o juvenil. Desde el siglo XVI, el género había perdido ya cierta respetabilidad en países como España e Inglaterra. No hay que olvidar que el argumento del *Quijote* se centra en la crítica a los lectores de Libros de Caballerías, género que puede verse inscrito dentro del *romance*.

Igualmente, durante la época isabelina en Inglaterra la impronta del género quedó marcada en las obras de autores como Edmund Spenser (King: 140).¹ *The Fairie Queene*, su obra maestra (1590, 1596, 1609), presenta una trama que podría corresponder a la de un *romance* medieval si bien la obra no fue ideada como tal. Conviene hacer mención al comentario que los editores de la *Oxford Anthology of English Literature* (1973) hacen al respecto: “The England of the Renaissance did retain, in spite of its effort to be modern and

¹ En el ensayo de Andrew King sobre el *romance* en el renacimiento inglés: “Sidney and Spenser: Contextualizing Elizabethan Romance”, se plantea el problema de la definición del género en el Renacimiento.

humanist, much of the medieval spirit, and Chaucer was as important to Spenser as any other poet". (Kermode y Hollander: 664). Por lo tanto, los mundos del *romance* continuaron operando durante el Renacimiento y aunque ridiculizado por diversos autores de dicho periodo, el género influyó de manera considerable en literaturas posteriores.

Los relatos concebidos como *romances* durante la segunda mitad del Renacimiento no fueron comparables de ninguna manera con sus contrapartes medievales. Para entonces, ya se había convertido en un género venido a menos, y autores como Cervantes dieron origen paulatino a un género que habría de marcar el quehacer literario universal para siempre: la novela. Aun así, tanto Cervantes como Shakespeare se basaron en *romances* para dar vida a algunas de sus obras. Ejemplo de ello son el mismo *Don Quijote de la Mancha* (1605-15) y *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617) en el caso de Cervantes. Shakespeare a su vez se sirvió de historias medievales al escribir *Troilo y Cresida* (c. 1602; basada en la versión de Chaucer). *Pericles* (c. 1608; basado en *Apollonius of Tyre*, una historia que en Inglaterra se escribió en anglosajón por primera vez y posteriormente se adaptó a *romance*), *Hamlet* (1604, tomada de una leyenda recopilada en la *Gesta Danorum* de Saxo Gramaticus en 1204) y *El Rey Lear* (c. 1605, basada en un episodio tomado de la *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth, escrita hacia 1136). No podemos afirmar, sin embargo, que Shakespeare o Cervantes hayan escrito *romances* en estricto sentido, pues sus obras nos remiten a géneros literarios distintos, la novela y el drama.

Fue necesario esperar hasta el siglo XVIII para que volviera a darse un resurgimiento del género. A lo largo de este siglo, el concepto general de *romance* se utilizó para referirse a toda literatura popular que circulara en forma de publicaciones periódicas. En España se le conoció como "literatura de cordel" y en Inglaterra existieron los "chapbooks" y las "penny histories". Los primeros formaban parte de un gran conjunto de textos que consistían en folletines, refraneros, canciones de cuna, baladas y cuentos de hadas. Entre las historias medievales que sobrevivieron se encontraban, por ejemplo, *Bevis of Hampton* y *Guy of*

Warwick, mismas que forman parte de la Materia de Inglaterra. Las “penny histories” eran muy parecidas, sólo que éstas incluían también historias de misterio y aventuras. Se les conoce de esta manera porque se repartían por el precio de un penique.

El gran suceso literario del siglo XVIII en Inglaterra fue, por mucho, el surgimiento de la novela, género que relegó aún más estos *romances* y los confinó a contextos muy específicos. En su prefacio a *Moll Flanders*, publicada hacia 1722, Daniel Defoe asegura lo siguiente: “the world is so taken up of late with Novels and Romances, that it will be hard for a private History to be taken for Genuine” (Defoe: 3). Aunque para lectores ingleses del siglo XVIII, “romance” y “novela” eran conceptos casi intercambiables, el primero se relacionó sobre todo con lo ínfimo y lo vano, y la era neoclásica se encargó de marcar una distinción tajante entre ambos. Mientras que la intención de las primeras novelas inglesas era presentar historias veraces de personajes ficticios (*Moll Flanders*, *Robinson Crusoe*, *Tom Jones*, *Tristram Shandy*), los *romances* dejaron de ser un género respetable, hecho que habría de propagarse hasta el siglo XX.²

Por el contrario, el género gozó de gran relevancia durante la Edad Media, como se hace notar en los primeros versos de *The Sowdone of Babylone*, un *romance* en inglés medio compuesto hacia 1450:

As King Lowes witnessith that cas,
As it is wryten in romaunce
And founden in bokes of antiquyté
At Seinte Denyse Abbey in Fraunce,
There as cronycles remembrede be.

(*The Sowdone of Babylone*, vv. 24-28)

En este caso, el autor del texto hace un marcado énfasis en que su historia es legítima, digna de ser contada al contar con elementos de veracidad y que será recordada por siempre.³

² La originalidad de las primeras novelas radicaba en el peso que otorgaban a personajes y situaciones de la vida diaria. *Moll Flanders* y todas las novelas del s.XVIII estaban escritas con ese propósito. Tanto el término italiano *novella* y el francés *nouvelle* nos remiten precisamente a este hecho.

³ Esto no significa que el *romance* en la Edad Media estuviese pensado necesariamente como Historia. De hecho, lo que distingue de las *Historias* es precisamente su carácter de texto de ficción. Esta primera distinción la marcó Chrétien de Troyes a mediados del siglo XII en sus cuatro *romans* artúricos y el

Hoy en día, la publicación masiva de las llamadas “novelas rosas” – género que ha albergado los escritos de autoras como Barbara Cartland – ha reformulado por completo el concepto de “romance”, habiendo enterrado así la grandeza de un género que fue para la Edad Media lo que la novela para los siglos XIX y XX.

Resulta difícil enunciar un concepto definitivo de *romance*, pero gran parte de las definiciones en estudios literarios medievales concuerdan con que se trata de una historia de aventuras que tiende a entrelazarse con algún escenario bélico o amoroso. Dicha conjunción entre el amor y la batalla es, entre otras cosas, el elemento que lo distingue de los cantares de gesta. La aventura además, cumple con la función de construir un terreno narrativo plural y favorece la presencia de ambientes exóticos y situaciones sobrenaturales que damos en llamar maravillosas.

No obstante, en español el término no se emplea para referirse al mismo género, sino que alude a un conjunto de baladas conocidas como el *Romancero*.⁴ Para efectos de esta tesis no haré mención explícita de esta variante. A lo largo de la Edad Media, todas las literaturas en lenguas regionales europeas produjeron *romances*. Desde Portugal hasta Escandinavia, e incluso en territorios tan disímiles entre sí como Grecia o los Países Bajos, estos textos perfilaron distintas características que, naturalmente, variaron según la lengua o cultura en la que fueron concebidos. El caso particular de Inglaterra quedó profundamente marcado por los cambios culturales introducidos por la dinastía Plantagenêt a lo largo del siglo XII, y que se fijarían de forma definitiva en el XIII bajo el reinado de Enrique III. De esta manera, el bagaje cultural e intelectual de Inglaterra fue, en muchos sentidos, un espejo del de Francia, hecho que pesó en el desarrollo del *romance* en inglés. Sin embargo, no puede hablarse de un género bien consolidado en este territorio hasta el siglo XIV, si bien existen *romances* en inglés medio desde la primera mitad del siglo XIII.

romance se consideró a partir de ahí un relato de entretenimiento y ficción. Para un análisis al respecto véase Ana María Morales, “Entre la Historia y la ficción. Las materias narrativas medievales”.

⁴ Ver nota introductoria. Para una discusión detallada sobre el equivalente del género *romance* en España, véase Alan. D. Deyermond, “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”.

El nacimiento del *romance* se relacionó profundamente con la producción literaria en un ambiente cortesano, para ser exactos el del núcleo cultural de la casa Plantagenêt. La intensa actividad cultural que se gestó en esta corte vio concurrir la labor de poetas, clérigos y cronistas, generando así las condiciones para la creación de una literatura completamente novedosa – aristocrática y dirigida a un público lector, al menos en sus orígenes – cuya existencia definió por antonomasia el sello literario de la Edad Media.⁵

En muchos aspectos, el texto al que me remito en esta tesis se basa en convenciones clásicas de un *romance* medieval: *King Horn* es un relato cuya trama se complementa con una historia de amor y escenas de batalla. No obstante, la obra tiende a atenuar el primer componente y concentrarse sobre todo en el segundo, por lo cual considero que también ejemplifica a una canción de gesta.

Los cantares de gesta fueron ejemplos muy comunes de literatura épica en la Edad Media, sobre todo en aquellas literaturas con tradición románica. Las nociones medievales de lo épico son amplias y por lo tanto, difíciles de definir. *Beowulf*, la *Nibelungenlied*, el *Cantar de Valtario*, la *Volgungssaga*, el *Táin Bó Cúalgne*, el *Cantar de las Huestes de Ígor*, *La Chanson de Roland*, el *Cantar de Mio Cid*, y aun el *Orlando Furioso* constituyen ejemplos notables de poesía épica producida en distintas lenguas (anglosajón, alemán, latín, islandés, noruego, ruso, francés, castellano e italiano respectivamente) y periodos de la Edad Media.

Aunque modelos épicos, no todos estos poemas son cantares de gesta. A diferencia de la mayoría de los *romances*, la canción de gesta está concebida para el canto o la recitación en voz alta y se centra en un prototipo de héroe guerrero cuyas hazañas proyectan un fin colectivo. El término “gesta” se acuñó a partir de la frase latina *res gestae*, que significa

⁵ Para un estudio del género como fenómeno europeo, remitirse a Michel Stanesco y Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*; así como a los artículos del libro editado por Roberta L. Krueger: *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Véanse asimismo el volumen III (*La Société Courtoise: Littérature de Cour et Littérature Courtoise. La Cour d'Angleterre comme Centre Littéraire sous les Rois Angevins*) del libro de Reto R. Bezzola, *Les Origines et la Formation de la Littérature Courtoise en Occident (500-1200)* y el de John Stevens, *Medieval Romance: Themes and Approaches*.

“hechos consumados” o “hazañas”. Dichos cantares se caracterizan por contar con una base tanto histórica como legendaria, así como por ejemplificar conflictos feudales.

La gesta tenía por fin autentificar los orígenes de una nación por medio del ensalzamiento de los hechos de un héroe. A menudo, este héroe se forjaba a partir de la realización de proezas extraordinarias, mismas que lo dotaban de un carácter legendario. Los cantares de gesta generalmente se volvieron hacia los hechos de un gran señor feudal. Como en todas las epopeyas, en los cantares pesó un elemento histórico entrelazado con algún motivo legendario. De esta manera, en *La Chanson de Roland*, la batalla de Roncesvalles ocurrida en el año 778 adquirió proporciones épicas al transformar un encuentro bélico menor entre vascos y franceses en una batalla librada por Roldán y el ejército de Carlomagno para detener el paso de las fuerzas musulmanas hacia Francia. Carlomagno resulta héroe al acabar con el ejército de Marsilio y también al ejecutar a Ganelón, padrastro de Roldán y gran traidor en la historia, pues lejos de ayudar a Roldán se alía con el rey Marsilio de Zaragoza para acabar con su vida. Este cantar de gesta y muchas otras historias sobre Carlomagno y los doce pares de Francia consolidaron la imagen del emperador como defensor de la Cristiandad ante el mundo musulmán.

Otra característica de los cantares de gesta es el tratamiento de la religión cristiana como un vínculo importante entre muchos pueblos de Europa. Esta literatura fortaleció la imagen negativa de grupos como el sarraceno, considerado demoníaco por tener una fe distinta a la cristiana. En *La Chanson de Roland*, así como en el *Poema del Cid*, el cristianismo fungió para distinguir al europeo cristiano del “otro”; del demonio, del pagano:

Li reis Marsile la tient, ki Deu nen aimet
Mahumet sert e Apollin reclimet
Ne s'poet garder que mals ne l'i ateignet

(*La Chanson de Roland* vv.7-9)

Dado que las canciones de gesta y los *romances* se ocupan en narrar asuntos distintos, la naturaleza y acciones de sus personajes también difieren considerablemente: sus

preocupaciones y actitudes ante el mundo que los rodea varían a medida en que se cambia de género literario.

1.1. *El héroe de la historia: fronteras entre los protagonistas épicos y los del romance*

“El héroe es la encarnación de los ideales de un grupo humano” (Morales, “El mito...”: 65). En lo que respecta al tratamiento de los héroes, las diferencias entre cantares de gesta y *romances* fueron significativas, dependiendo de la tradición en la que este personaje se encontrara inscrito (Auerbach: 95-138). En los cantares de gesta, el conflicto del héroe es a menudo el mismo que el de una nación, representando como ningún otro los ideales anteriormente mencionados.⁶ La exploración de la intimidad o personalidad del héroe se ofrece a la luz del conflicto de identidad nacional del cual es portador. Sus acciones se miden respecto de las proezas y aventuras que realice, anteponiendo el bienestar de un grupo o un territorio ante el suyo. Así, Beowulf, Roldán y El Cid constituyen paradigmas de héroes épicos. Beowulf pelea heroicamente contra un dragón sin importar su vejez con el fin de proteger su reino; El Cid continúa reconquistando territorios a pesar de su mala fama y la humillación a la que se ha visto sujeto; Roldán se preocupa más por el destino de Francia y por ir eliminando sarracenos que por su amada Alda.

Por el contrario, en un *romance* quedan tipificadas las preocupaciones de los distintos sectores de la aristocracia. Al desarrollarse directamente en una atmósfera cortés, los *romances* forjaron en sus héroes características muy específicas. Antes de abordar este tema, es preciso señalar que esta nobleza no desatendió por completo los fines de los cantares de gesta. De hecho, el desarrollo de los protagonistas de los *romances* quedó fraguado a partir de sus equivalentes en la epopeya. Al igual que los cantares de gesta, en

⁶ En estricto sentido, el término nación se adecua a las formaciones políticas modernas que tienen al “estado-nación” como su configuración más acabada, cuya emergencia se remonta a los procesos sociopolíticos de Europa Occidental a finales del siglo XIX. Sin embargo, en este trabajo utilizo el vocablo como una adjetivación de carácter cultural, que refiere principalmente a lo local o vernáculo.

los *romances* también predominaron los ambientes de batalla: castillos, justas, torneos, encuentros entre sarracenos y cristianos, y sus protagonistas resultan tan valerosos como los héroes épicos. Veamos, empero, cómo funciona la imagen en ambos géneros:

Swā begnornodon Gēata lēode
 hlāfordes hyre, heorð-genēatas;
 cwædon þæt hē wære wyruld-cyninga,
 manna mildust ond mon-ðwærust,
 lēodum līðost, ond lof-geornost.

(*Beowulf*, vv. 3178-3182)

[Sus leales señores, los Gaetas, lamentaron la partida de su rey. Dijeron que entre todos los reyes de la tierra nunca hubo uno más bondadoso, más sabio, o más justo con su pueblo. Nunca hubo uno tan sediento de fama.]

'Goud moroun, gay,' quof Gawayn þe blyþe,
 'Me schal worþe at your wille, and þat me wel lykez,
 For I ʒelde me ʒederly, and ʒeʒe after grace,
 And þat is þe best, be my dome, for me byhouez nede':
 (And þus he bourded aʒayn with mony a blyþe laʒter.)
 'Bot wolde ʒe, lady louely, þen leue me grante,
 And deprece your prysoun, and pray hym to ryse,
 I wolde boʒe of þis bed, and busk me better;
 I schulde keuer þe more comfort to karp yow wyth.'
 'Nay for soþe, beau sir,' sayd þat swete,
 'ʒe schal not rise of your bedde, I rych yow better,
 I schal happe yow here þat oþer half als,
 And syþen karp wyth my knyʒt þat I kaʒt haue;
 For I wene wel, iwysse, Sir Wowen ʒe are,
 Þat alle þe worlde worchipez quere-so ʒe ride;
 Your honour, your hendelayk is hendely praysed
 With lordez, wyth ladyes, with alle þat lyf bere.
 And now ʒe ar here, iwysse, and we bot oure one;
 My lorde and his ledez ar on lenþe faren,
 Oþer burnez in her bedde, and my burdez als,
 Þe dor drawen and dit with a derf haspe;
 And syþen I haue in þis hous hym þat al lykez,
 I schal ware my whyle wel, quyl hit lastez,
 With tale.

ʒe ar welcum to my cors,
 Yowre awen won to wale,
 Me behouez of fyne force
 Your seruaunt be, and schale.'

'In god fayth,' quof Gawayn, 'gayn hit me þynkkez,
 Þaʒ I be not now he þat ʒe of speken –
 To reche to such reuerence as ʒe reherce here
 I am wyʒe vnworþy, I wot wel myseluen –
 Bi God, I were glad, and yow god þoʒt,
 At saʒe oþer at seruyce þat I sette myʒt
 To þe plesaunce of your prys -- hit were a pure ioye.'

[Buen día, Sir Gawain”, dijo alegremente la dama. “Sois en verdad un durmiente descuidado, al dejar que alguien entre hasta aquí. Estáis acorralado, a menos que juntos conjuremos un pacto. Os ataré a esta cama, de eso podéis estar seguro”. Y entre risas, la dama comenzó a bromear y a menearse de un lado a otro. “Y muy buenos días para vos también”, repuso amablemente Gawain.

“Podéis hacer de mí lo que queráis y en ello irá mi placer. Me rendiré, mas imploro vuestra venia, no tengo otra alternativa al encontrarme atrapado como estoy” (Y bromea con la dama, para hacerla reír y complacerla.) “Mas si dejáis ir, señora mía, a vuestro prisionero, si dejáis que se levante, que abandone esta cama y busque ropas adecuadas, ciertamente estaría más que dispuesto a negociar con vos. “De ninguna manera, señor”, contestó la dulce dama.

“No os levantareis de esta cama. He pensado en otro ardid. Os arroparé bien de cada lado y después hablaré con el caballero a quien tan hábilmente he atrapado; pues bien sé que sois Sir Gawain en todo el mundo afamado. Vuestro honor y cortesía son reconocidos entre damas y caballeros, y así entre todos los vivos. Y ahora estáis aquí y nos encontramos solos. Mi marido y sus vasallos se han ido de cacería, quienes duermen, están en sus cámaras con sus damas. La puerta está bien cerrada con una aldaba, y ya que tengo aquí conmigo al ser que más deseo en el mundo, habré de saciar con él mi deseo, y disfrutaré, mientras dure, todo verso y todo momento. Me entrego toda a vos, vuestra soy en alma y cuerpo. Estoy para serviros, y así lo haré”. “Por mi fe”, dijo Gawain, “me siento por demás honrado. Pero no soy yo aquel de quien habláis. Bien sé que no valgo mucho, ni merezco vuestro elogio. Os juro por Dios que nada me agradaría más que complaceros, y ser tan noble para serviros, pues digno es esto de alegría..”⁷

(*Sir Gawain and the Grene Knight*, vv. 1213-1247)

Entre estos dos héroes, Beowulf y Sir Gawain, existen diferencias sustanciales. En el caso de Beowulf, sabemos que en vida emprendió toda acción heroica para un bien común. Por otro lado, son el renombre y la fama los motores que impulsan todas sus hazañas, y esto es fácilmente distinguible en casi todos los héroes épicos: Aquiles, Eneas, o Carlomagno.

No obstante, ¿qué perspectiva nos ofrece un cantar de gesta con respecto a la individualidad de un personaje? Ciertamente, la visión es mucho más estrecha que en un *romance*. La psicología de los protagonistas de la gesta se sustenta únicamente gracias a la acción heroica. En el caso de Beowulf, por ejemplo, lo único que destaca en el héroe es el esquema heroico en el que está inserto. Tomemos como ejemplos la reminiscencia de Unferth sobre el concurso de natación entre Beowulf y Breca o el momento en que el personaje se aproxima a Heorot con su banda de nobles guerreros para ofrecer su ayuda al rey Hrothgar con el fin de acabar con el temible Grendel. En ambos casos, lo que lleva a Beowulf a realizar, en el primer ejemplo una proeza sin igual y en el segundo un acto de nobleza pura, es asegurar su posición como hombre excepcional gracias a sus hazañas.

El segundo ejemplo muestra una faceta de Sir Gawain, paradigma del héroe caballeresco en un *romance*. Es posible que el protagonista de un *romance* posea los mismos rasgos de

⁷ Ambas traducciones son mías.

osadía de un héroe de cantar de gesta; en un caballero se percibe de igual manera una preocupación por el honor, así como también es importante que éste realice proezas a lo largo de su vida con el fin de ganar fama y renombre. Como buen caballero, Gawain encarna virtudes caballerescas. En el fragmento anterior, éstas quedan respaldadas por un ideal que domina el mundo del *roman courtois*, y que a su vez constituyó una de las mayores aspiraciones dentro de la nobleza europea de la época: la cortesía. En *Sir Gawain and the Grene Knight*, desde su incursión a la cámara donde el caballero descansa, la dama del castillo tiene un peso significativo a lo largo de la narración y en el fragmento anterior, Gawain deposita en ella toda su cortesía. Nunca la ha conocido y por ser la esposa del señor del castillo en donde nuestro héroe ha pasado la noche, Gawain se ve obligado a servirle de la mejor manera. A partir de este momento, el héroe da muestras de su cortesía, sin perder su imagen de caballero valeroso. La dama ha irrumpido en la habitación para seducirlo. El caballero se encuentra desnudo, tanto textual como metafóricamente, pero puede elegir entre dos opciones: consentir con la voluntad de la dama o pedirle que se retire de su vista. En cambio, Gawain se ofrece a ella mediante halagos sutiles, una conducta respetuosa y no como la dama, quien sí se ofrece en el sentido sexual (1235-1240). Si bien en *Sir Gawain and the Green Knight* no se forja una historia de amor entre Gawain y La Dama del Castillo, y el ideal caballeresco lo caracteriza directamente la cortesía y no una sumisión franca por parte del caballero hacia la dama, este *romance* ejemplifica al héroe cortés y su universo de manera casi perfecta.

El *romance* dotó a su vez a los personajes de una psicología más trabajada y una individualidad jamás alcanzada en el cantar de gesta. Pese a que los motivos que justifican la razón de ser de un héroe pueden canalizarse a través de la presencia de una dama, o la acumulación de proezas en su nombre que puedan legitimar su imagen de caballero cortés, el *romance* exploró la intimidad y el universo interior del ser humano. Pocas veces podremos ser testigos de sentimientos o preocupaciones tan genuinas como la de Sir

Gawain mientras emprende su viaje a la Capilla Verde, donde el cambio de estaciones responde a cambios en su interior, o su dilema perenne ante la decisión de salvar su honor o su vida, o lo patético de su desliz y el recordatorio de su debilidad como ser humano al final de su historia.

En la mayoría de estos textos, la figura heroica queda representada por un arquetipo recurrente en literatura, el caballero. Dicho personaje funciona a menudo a partir de la conjunción de dos elementos: el amor y la aventura. Respecto a esto, los editores de la antología *Four Romances of England* aseveran: “This combination of battlefield and boudoir, so to speak, is perhaps the chief way in which romance diverges from epic” (Herzman, Drake, y Salisbury: 2). Así, en un cantar de gesta la presencia del amor personal entre un hombre y una mujer es, si la hay, bastante limitada y se encuentra situada a contraluz del universo guerrero establecido en el texto. Roldán combate con sarracenos a fin de salvar Francia de las manos de los musulmanes y para reconquistar territorios en nombre de Dios y sabemos Alda no constituye una de las directrices, ni del pensamiento del héroe, ni del texto.

La búsqueda de aventuras y el amor hacia a una dama constituyeron el sustento narrativo de diversos *romances* a lo largo de la Edad Media. Esta noción es típica del *romance* en materia bretona, iniciado por Chrétien de Troyes a finales del siglo XII en Francia. Sin embargo, los vestigios de dicho género como una forma distinta a la epopeya se remontan a la primera mitad del siglo XII, época en que aparecieron los llamados *romans antiques*. Un *roman antique* es aquella narración medieval escrita en francés cuyos temas provienen de obras de autores de antigüedad clásica. Estos primeros ejemplos del género se produjeron con la premisa de ser una traducción de obras griegas y latinas. Al parecer, sus autores no establecían una diferencia muy precisa entre una obra de ficción y una Historia traducida.

En un principio, el concepto *mettre en roman* significaba traducir algo del latín a alguna lengua romance, y así, todo texto traducido, o incluso basado o inspirado en alguna obra de

origen latino recaía en la idea de ser un *romance*. Los *romans antiques* constituyeron un grupo de historias con temas específicos, centrados en personajes tales como Eneas y Alejandro Magno. A estos textos se les conoce como *romances* en Materia Antigua y conformaron los paradigmas tempranos de ficción en lenguas románicas.

En literatura medieval, se conoce como materia a todo conjunto de historias que comparten temática, personajes, función y fines específicos. Las tres principales en el *romance* francés, según distingue Jean Bodel en su *Chanson de Saisnes* (c.1196), son, la Materia de Francia, centrada principalmente en el personaje de Carlomagno y sus doce pares; la Materia de Roma, que narra sobre el mundo clásico y sus personajes legendarios, y la Materia de Bretaña, conformada por las historias sobre el Rey Arturo y sus caballeros de la Mesa Redonda. El relato más importante en Materia de Francia es sin duda la *Chanson de Roland*, compuesta hacia 1100. En Materia de Roma destacan el *Roman de Thèbes* (primer *romance* conocido c.1150-55), el *Roman d'Enéas* (c.1156-1160) y el *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure (c.1160-65). Finalmente, la Materia de Bretaña tiene entre sus muchas obras importantes aquellas con temática artúrica escritas por Chrétien de Troyes, tales como *Erec et Enide* (c.1165-70), *Cligès* (c.1170-77), *Le Chevalier de la Charrette*, o *Lancelot* (c.1174-81); *Le Chevalier au Lion*, o *Yvain* (c.1175-81), y por último, *Perceval* o *Le Conte du Graal* (c.1179-91), obra donde se hace mención por primera vez del Grial y que dejó inconclusa, por lo que fue objeto de continuaciones posteriores. También son importantes el *Tristan* de Béroul (c.1155?-87) y el de Thomas (c.1170-75).

En Francia se compusieron diversos *romances* pertenecientes a estas y otras materias narrativas y para principios del siglo XIII, el género ya estaba consolidado y se difundiría al resto del continente europeo. En Inglaterra, sus inicios también se encontraron vinculados a la Historia mediante las obras que se han llamado “*romances* dinásticos” (Burrow: 132), haciendo especial referencia al *Brut* de Layamon, el cual se considera el antecedente del *romance* en inglés medio. Sin embargo, para analizar el advenimiento de este género en

Inglaterra, antes es preciso enfatizar la situación sociocultural que vivía la isla tras la conquista normanda, puesto que ello incidió de manera significativa en la lengua y por ende, en la literatura que se produjo en lengua inglesa a partir de 1150-1200.

Capítulo 2. Entre el anglonormando y el inglés medio: algunas cuestiones históricas y lingüísticas

2.1. *Hastings, 1066*

En el antiguo Grand Séminaire de Bayeux, en Normandía, se encuentra una singular obra de arte. Barcos que rememoran un saqueo vikingo, guerreros armados con lanzas, reyes y otros miembros de la nobleza, súbditos que llevan a cabo actividades cotidianas, e incluso plantas y animales, decoran un tapiz que narra la nueva historia de los ingleses.¹

Las transformaciones que supusieron el advenimiento de los normandos en Inglaterra en el año 1066 fueron inmensas, pues no solamente se limitaron a una incursión política: cambiaron la monarquía y las leyes, se modificaron innumerables patrones en las costumbres y estilos de vida y las antiguas familias aristocráticas sajonas se vieron obligadas a mezclarse con las nuevas élites de conquistadores. Entre estos cambios, acaso el más significativo fue el lingüístico: *Beowulf* y *King Horn* fueron escritos apenas con unos 450 años de diferencia y sus lenguas son lo suficientemente distintas como para considerarlas autónomas una de la otra. Al gestarse una nueva lengua, también cambió el código cultural: Inglaterra dejaría de ser sajona para convertirse en anglonormanda, participando así por primera vez en la realidad del continente europeo.² Antes de desarrollar este tema es preciso brindar un panorama breve de las circunstancias políticas por las que atravesaba la isla en los albores del año 1000.

¹ El tapiz de Bayeux es un ejemplo de conciencia histórica ante un suceso. Conocido también como el tapiz de la reina Matilde, fue comisionado por Odo, obispo de Bayeux. Muchos estudiosos ven el tapiz como un documento histórico fidedigno, pues resulta una de las mejores fuentes para estudiar la invasión normanda de 1066. Relata a detalle hechos que van desde el envío de un emisario inglés a Normandía para avisar a Guillermo sobre su posible coronación, hasta la muerte de Harold y la llegada de Guillermo a Inglaterra. Hoy se conserva en el museo Centre Guillaume Le Conquérent, antiguo Grand Séminaire de Bayeux, Normandía.

² Para profundizar en aspectos generales sobre las transiciones lingüística y literarias que experimentó Inglaterra tras la Conquista Normanda, véase el artículo de Monika Otter: “1066: The Moment of Transition in Two Narratives of the Norman Conquest.”

Los lazos entre Normandía y los reyes anglosajones fueron muy estrechos desde principios del siglo XI. En 1002, Emma, hija del duque Ricardo de Normandía, se casó con un poderoso rey inglés, Etelredo (*Æthelred*). En aquel entonces, Inglaterra se encontraba bastante debilitada a causa de tensiones internas en tres de sus reinos principales (Mercia, Northumbria y Wessex), así como por las constantes amenazas de invasiones escandinavas. Sven, rey de origen danés, mantuvo posesiones al sur y oriente de la isla en los territorios regidos por el llamado *Danelaw*³. Los daneses se extendieron por casi todo el territorio inglés y fueron sometiendo a los señores anglosajones y convirtieron a Etelredo en su títere, quien a su muerte en 1016 abdicó a favor de Sven.

El reinado de Sven duró apenas dos años, heredando la corona anglosajona a su hijo Canuto y la danesa a su hijo Harold. Canuto tomó por esposa a Emma, regresó a Dinamarca para asesinar a su hermano y de esa manera se apropió de todos los territorios del *Danelaw*. Por su parte, Emma exilió en Normandía a su hijo Eduardo para protegerlo. Al invadir Noruega y el sur de Suecia en 1028, Canuto expandió el *Danelaw*, que ahora incluía partes de Inglaterra, Noruega, Dinamarca y el sur de Suecia. Emma sabotó el gobierno de Canuto para romper lazos con Dinamarca e impuso un bloqueo quebrantado diez años después por otro Harold, hijo de Canuto en Dinamarca. Canuto mantuvo a Harold en la corte y a su muerte le heredó el *Danelaw*, pero Emma lo asesinó.

En el año de 1042 ascendió al trono anglosajón Eduardo, apodado el Confesor. Aunque se casó con Edith, una princesa sajona, Eduardo no dejó descendencia. Pasó la mayor parte de su vida en Normandía y al parecer había elegido a su primo el duque Guillermo para ser su sucesor en el trono inglés (Nelson: “Anglo-Saxon England”: 58). No obstante, en 1066, Eduardo murió y la corte anglosajona nombró rey a Harold Godwinson.⁴

³ Se conoce como *Danelaw* (*denalagu*) a la división administrativa (Mercia, diversas comarcas de Wessex, y gran parte de Northumbria) inglesa en la que imperaba el mismo sistema de leyes que en Dinamarca. Sus orígenes se remontan al siglo VIII.

⁴ En una crónica conocida como el *Domesday Book*, el 5 de enero de 1066 aparece como “el día en que Eduardo estuvo vivo y muerto”. De este hecho se desprende la célebre “promesa de Bayeux”; el supuesto pacto que Eduardo el Confesor acordó con Guillermo para cederle el trono inglés a su muerte. Al

Al mismo tiempo, desde Normandía, Guillermo conjeturó una invasión a Inglaterra, ya que en teoría él era el heredero legítimo al trono. El 14 de octubre de aquel año llegó a Pevensey con una flota que transportaba hombres armados y atacó la fortificación aldeaña (Wilson: 9). El entonces rey, Harold Godwinson, murió de un flechazo en el ojo, terminando así una línea de reyes sajones de más de dos siglos. A este histórico suceso se le conoce como la Batalla de Hastings, e Inglaterra dejaría de ser anglosajona para convertirse en anglonormanda. Como resultado de dicha invasión, gran parte del territorio inglés, a excepción de algunas regiones de Escocia, Gales y Cornualles, pasó a estar gobernado por una casa real que mantenía territorios en diversas regiones de Francia.

2.2. Normandos y anglonormandos

El actual territorio de Normandía en Francia debe su nombre a los vikingos (o normandos; *norsemen*, hombres del Norte). Sus incursiones en la zona del río Sena fueron comunes a lo largo del S. IX, pero hacia el año 911, el rey franco Carlos el Simple cedió una vasta región del norte de Francia a un grupo liderado por su líder Rolón a cambio de prevenir futuros saqueos en la región mediante un acuerdo de paz que conoció un gran éxito. Rolón adoptó el cristianismo y se convirtió en el primer duque de Normandía (911-c.925), nombre que había tomado el territorio en honor a sus nuevos pobladores.

Pese a que la región llevaba un nombre que la relacionaba con los vikingos, los recién establecidos normandos adoptaron el francés como su lengua y profesaron la religión cristiana. En cuestión de décadas se habían afrancesado por completo, conservando muy poco de sus costumbres nórdicas de antaño: “Well before 1066, Normandy had become, administratively, culturally, and linguistically, a French principality.” (Haywood: 80). Fueron estos franceses normandos los mismos que invadieron Inglaterra en 1066.

enterarse de que un rey anglosajón y, no uno normando ascendía al poder a la muerte de Eduardo, Guillermo decide invadir Inglaterra.

Guillermo I gobernó Inglaterra de 1066 a 1087, año en que se consolidó la primera dinastía de reyes normandos en la isla. Casado con Matilde de Flandes, tuvo cinco hijos, dos de los cuales gobernaron Inglaterra en distintos períodos: Guillermo II ‘Rufo’ (1087-1100), quien murió sin dejar descendencia y Enrique I (1100-35) casado con Matilde de Escocia. A la muerte de Guillermo, Inglaterra experimentaba ya una fusión cultural notable. Tanto los franceses normandos aprendieron de las costumbres anglosajonas como los anglosajones de las normandas.

El término “anglonormando” cuenta con dos acepciones para la crítica. La primera – la más extendida – alude a la fusión de la cultura francesa normanda con la anglosajona, mientras que la segunda se refiere a la variante del francés hablado en Inglaterra por los descendientes de los conquistadores, así como a la literatura producida en la misma. Pese a que el francés normando se convirtió en la lengua de la corona gracias al establecimiento de una monarquía por parte de los descendientes de Guillermo, el anglosajón continuó siendo en gran medida la lengua del pueblo. De hecho, las pocas familias nobles de origen sajón que sobrevivieron a la conquista conservaron su lengua. Así, el siglo XI inglés fue un periodo de divisiones entre dos grandes facciones etnolingüísticas, facciones que no obstante, se entremezclaron con el tiempo para dar origen a la cultura que definió por excelencia a la Inglaterra medieval, producto de sajones y normandos. Como ejemplo, en el *Roman de Rou* (c. 1170) de Robert Wace, se enfatizan las pugnas culturales entre ambos grupos:

Quant Normant chient Engleis crient,
de paroles se contralient,
e mult sovent s’entredient;
hardi fierent, coart s’esmaient,
Normant dient qu’Engleis abaient
Por la parole qu’il n’entendent.

(*Roman de Rou*, vv.8063-9)⁵

⁵ Citado en Susan Crane, “Anglo Norman Cultures in England” (:35).

Se han identificado tres elementos característicos del período anglonormando en Inglaterra: matrimonios mixtos, bilingüismo y adopciones culturales (Crane: 35). En los versos anteriores resalta el hecho de que los normandos digan que los ingleses ladran porque ellos no entienden lo que dicen, y que se insultan con palabras pero que aun así no se entienden entre sí. Al respecto, Crane afirma: “The distinction between ‘French-speaking’ and ‘not French-speaking’ was sharper than any single ethnic opposition, and language continued to be the most salient difference between conquerors and conquered” (: 36). De esta manera, el inglés se remitió a ser una lengua de oprimidos, de artesanos, y sobre todo de mujeres, puesto que existía un alto porcentaje de jóvenes y viudas anglosajonas que se casaron con señores normandos. Ello permitió la difusión del anglosajón entre los descendientes de los conquistadores, pues su contacto con la misma se establecía por vía materna.

De cualquier manera, la antigua lengua de las grandes elegías y poemas aliterativos se consideró bárbara a ojos de los conquistadores, y el francés normando dominaría el horizonte político y de cierta forma el cultural hacia las décadas venideras.⁶ Si hoy podemos acercarnos a gran parte de los poemas que sobrevivieron a esta época histórica, se debe a que medió un afán de clérigos y copistas por transcribir y conservar esta literatura, ya que una buena parte del acervo textual de los anglosajones desapareció con el dominio normando. Después de la conquista, transcurrieron más de cien años para que volviera a suscitarse un resurgimiento del inglés como lengua literaria. Esa misma lengua bárbara, ahora transformada, fue también la lengua del “Gawain Poet, Chaucer,” y Malory, y encontró un fértil terreno en el *romance* medieval inglés.

⁶ Para un estudio sobre la convivencia inicial entre anglosajones y normandos, véase Robert Thomas Lambdin y Laura Cooner Lambdin: “Old English and Anglo-Norman Literature”.

2.3. El surgimiento del inglés medio

La manera en que hoy se clasifican los tres “periodos” principales de la lengua inglesa corresponde a una nomenclatura filológica alemana del siglo XIX, que diferenciaba tres etapas obligadas en el desarrollo de un idioma: *Alt* (antiguo), *Mittel* (medio) y *Neu* (nuevo o moderno). De manera que existen tres variantes históricas del inglés: el anglosajón o inglés antiguo (*Old English*), utilizado desde finales del siglo VII hasta 1100 aproximadamente, el inglés medio (o medieval; *Middle English*), que abarca el período comprendido entre 1100 y 1450, y el inglés moderno, de 1500 a nuestros días.

G.T. Shepherd distingue cuatro lenguas de importancia en Inglaterra al tiempo de la conquista normanda. Se trataban de tres dialectos del anglosajón: el Northumbrian, hablado en el norte; el Mercian, hablado mayoritariamente en las Midlands; el sajón de Wessex, sin duda la variante más extendida, así como el francés normando, que durante los primeros años sólo se empleó en el contexto político de la corte. Al convertirse en el idioma del poder político, el francés normando influyó de manera considerable en los dialectos del anglosajón, mismos que se transformaron casi por completo hasta dar origen al inglés medio. Es importante señalar que, toda vez que establezco las nomenclaturas de “anglosajón” o “inglés medio”, me refiero necesariamente a lenguas literarias, puesto que resultaría difícil conocer la situación de la lengua cotidiana hablada en Inglaterra durante la época medieval.

En líneas generales, puede decirse que el fenómeno lingüístico-literario conocido como “inglés medio” abarca los años 1150 a 1450. El inglés medio se caracteriza, ante todo, por ser una lengua poco flexionada con respecto a su antecesora al no regirse mediante un sistema de casos.⁷ Asimismo, incorpora a su vocabulario miles de términos latinos por vía

⁷ Para un resumen de gramática anglosajona, puede consultarse el manual *Old English Grammar and Reader*, de Robert Diamond.

del francés normando. En términos literarios, la literatura en inglés medio responde a formas y cánones vigentes en el resto de Europa occidental: gran parte de los géneros que se desarrollaron en Inglaterra a partir de 1200 también se encuentran presentes en otras literaturas medievales europeas (*romances, fabliaux*, poesía de debate, hagiografías, lírica amorosa y popular, *exempla*, etc.).

Tras un periodo de aparente estancamiento (1066-c.1150), el siglo XII atestiguó un renacimiento literario en lengua inglesa. Aquí nos interesa la época comprendida entre 1150 y 1225 aproximadamente, misma que debe estudiarse como un fenómeno de transición. Con ello me refiero a que el corpus de este tiempo asimila ya por completo los legados anglosajón y normando, y a partir de ello construye una identidad inglesa. Se ha nombrado al conjunto textual inscrito en este periodo “Early Middle English Literature”. De igual manera, esta temprana etapa del inglés medio en tanto lengua se ha calificado como “Early Middle English Language” y merecerá una mención específica en el cuarto capítulo al hablar del fenómeno lingüístico en *King Horn*.⁸

Como sucede siempre con el surgimiento de una nueva época o corriente literaria, resulta impreciso establecer con exactitud cuándo comenzó a escribirse literatura en inglés medio. Más aún, no existe algún texto “canónico” entre 1100 y 1200 que se considere el primer ejemplo literario en dicha lengua, entre otras cosas porque se dispone de poco material del periodo. La mayor parte de la crítica toma al año 1100 como el precursor de la literatura en inglés medio, pero existen también varios estudiosos que remiten este suceso hasta 1150 o años posteriores.⁹

Los textos compuestos entre 1100 y 1200 tratan esencialmente de crónicas y literatura religiosa, aunque existen también algunos modelos de poesía laica. Los textos que a

⁸ Para una visión detallada de los inicios de la literatura en inglés medio, véase G.T. Shepherd “Early Middle English Literature”.

⁹ Para un estudio general de movimientos y autores en la literatura medieval inglesa, véanse J.A.W. Bennett. *Middle English Literature 1100-1400* y los libros colectivos: *Middle English Literature: A Guide to Criticism* (editado por Roger Dalrymple) y *The Cambridge History of Medieval English Literature* (editado por David Wallace).

continuación se mencionan constituyen ejemplos de esta literatura de transición, sobre todo en el contexto lingüístico: *The Peterborough Chronicle* (c.1130-1150), crónica sobre la conquista normanda; *Life of Saint Margaret* (c.1150-1160), hagiografía; *The Hymns of Saint Godric* (c.1170-1180), lírica religiosa de temas diversos; *The Ormmulum*, homilías escritas por Orm, monje de Lincolnshire (c.1175); el *Hali Meiðhad*, un tratado sobre las virtudes de la virginidad; *Saint Katherine*, poema hagiográfico y el *Ancrene Riwe*, una guía en prosa para mujeres anacoretas. Los tres textos fueron compuestos hacia la última década del siglo XII o la primera del XIII. También destacan los *Proverbs of Alfred*, un poema moral escrito alrededor de 1180. Además de reflejar el permanente interés medieval de la relación de Dios con el hombre, la lengua de dichos escritos no se ha desprendido por completo del anglosajón, pero tampoco se asemeja mucho a la de Chaucer. Tomaré un ejemplo del *Ancrene Riwe*:

"Laverd," seith Godes spuse to hire deore-wurthe spus, "the rihte luvieth the." Theo beoth rihte the luvieth efter riwe. Ant ye, mine leove sustren, habbeth moni dei i-cravet on me efter riwe. Monie cunne riwlen beoth, ah twa beoth bimong alle thet ich chulle spoken of thurh ower bone, with Godes grace.

(*Ancrene Wisse*, Prefacio: 308)¹⁰

Claramente, la *Riwe* es un texto que descansa en una lengua en proceso de metamorfosis; en los versos aparecen palabras que pasaron casi intactas del anglosajón al inglés medio, ("laverd" – lord, "beoth" – be, "twa" – two, "hire" – her, "ich" – I, "sustren" – sisters, "luvieth" – love; por nombrar algunas), pero también se muestran dos términos importados del francés, como "spuse" y "grace". Es común que acontezcan fenómenos similares en relatos contemporáneos.

Entre los textos seculares insertos en este movimiento se encuentran dos de gran importancia para el desarrollo de la literatura inglesa del siglo XIII: *The Owl and the*

¹⁰ Pueden consultarse fragmentos del texto con una excelente traducción al inglés moderno en la antología de Elaine Treharne y Duncan Wu "Old and Middle English: An Anthology" (: 308-327).

Nightingale (c.1185-1215) y el *Brut*, de Layamon (c.1200). El primero es un poema de debate con fuertes elementos alegóricos, mientras que el segundo es una crónica dinástica en verso aliterativo que establece lo que muchos estudiosos consideran el antecedente del género *romance* en inglés medio. Para hablar de Layamon, es necesario remitirse a la obra del clérigo anglonormando Robert Wace, en cuyo *Brut* basa su texto.

2.4. Wace y Layamon

Robert Wace (c.1100-c.1174) fue un clérigo normando originario de Jersey que fungió como poeta y cronista en la corte de Enrique II. Su obra continúa siendo de indiscutible validez sobre todo para los estudios artúricos. Al igual que los autores de los *romans antiques*, Wace pretendió conferir cierto grado de historicidad a través de sus dos obras principales, el *Roman de Brut* (1155) y el *Roman de Rou* (c.1160-70). La primera es, en gran medida, una adaptación anglonormanda de la *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth, mientras que la última constituye una historia de los duques de Normandía.

Para la época en que Wace compuso su *Brut*, los límites entre Historia y ficción en una obra literaria no se encontraban del todo bien delimitados. Los *romanciers* concebían sus creaciones como traducciones y adaptaciones, y en algunos casos como documentos históricos transmisores de verdad. La relevancia de la obra de Wace radica por lo tanto en el peso que encuentran estas tres en una sola obra, pues el clérigo compone a partir de una fuente considerada como histórica, traduce y adapta a la vez que intenta escribir un texto histórico, o con elementos de veracidad histórica (Zink: 134).

Así, el *Roman de Brut* se conoce como tal por ser una traducción a una lengua romance (la obra está escrita en anglonormando), y no por cernir un relato de ficción. Wace traduce para justificar la existencia de una nueva literatura, que distingue el saber clerical del saber de las cortes. El título de la obra se debe al legendario Bruto, sucesor de Eneas quien según Geoffrey de Monmouth, ocupó la isla de Bretaña para fundar ahí un imperio. En la *Historia*

de Geoffrey se encuentra un concepto que después habría de manifestarse en diversas obras medievales: la *translatio imperii*, entendido como la extensión de un poder monárquico para describir la Historia como un fenómeno lineal. Resulta de especial importancia que Geoffrey comience su relato nombrando a Bruto, pues así crea una línea directa entre Troya e Inglaterra por medio de sus gobernantes y el texto detenta un origen político legítimo. Como ejemplo pueden leerse los primeros versos de *Sir Gawain and the Green Knight*:¹¹

Sithen the sege and the assaut watz sesed at Troye,
The borgh brittened and brent to brondez and askez,
The tulk that the trammes of tresoun ther wroght
Watz tried for his tricherie, the trewest on erthe.
Hit watz Ennias the athel and his highe kynde
That sithen depreced provinces, and patrounes bicomme
Welneghe of al the wele in the west iles.
Fro riche Romulus to Rome ricchis hym swythe,
With gret bobbaunce that burghe he biges upon fyrst,
And nevenes hit his aune nome, as hit now hat;
Tirus to Tuskan and teldes bigynnes,
Langaberde in Lumbardie lyftes up homes,
And fer over the French flod Felix Brutus
On mony bonkkes ful brode Bretayn he settez
With wynne.

Sir Gawaine and the Greene Knight (vv. 1-15)

El poeta de *Sir Gawain* infunde veracidad a su relato al vincular el pasado de Inglaterra con la historia de Roma. Lo mismo sucede en los *Bruts*; en estos textos la *translatio* se percibe en la aspiración de relacionar Normandía con Troya en el caso de Wace, y de extender tal vínculo a Inglaterra en el caso de Layamon.

Uno de los mayores méritos de la obra del clérigo de Jersey radica en la propagación de la leyenda artúrica, en la cual la familia real Plantagenêt plasmó sus ideales monárquicos. Enrique II legitimó su proyecto político a través de la figura de Arturo, que sirvió al propósito de darles un rey a los ingleses mediante el reconocimiento de su pasado celta.

Si se aspira a la precisión histórica en cuanto a hechos, no se puede confiar enteramente en Wace, pues no todo lo que refiere en su *Brut* resulta comprobable en el terreno de la

¹¹ Puede encontrarse otro ejemplo notable de la *translatio imperii* en el prólogo al *Cligès*, de Chrétien de Troyes, donde el autor legitima ligando la historia de Francia con la de Grecia y Roma.

Historia. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que su texto se concibió como una fuente histórica certera en una época específica, y más aún, que su contenido pesó en el desarrollo del género *romance* en literaturas distintas a la francesa. En resumen, su obra convirtió un ideal de clérigos en un ideal caballeresco, noción que domina en el *romance* y que también se encuentra presente en la obra de Layamon.

Layamon (*law man*) era un clérigo de ascendencia sajona originario de la región de Worcestershire. En mi opinión, su obra posee más originalidad de la que generalmente se le atribuye. En primer lugar, escribir en inglés constituía en sí una gran novedad en una época en la que esta lengua se encontraba eclipsada políticamente (aun cuando se han mencionado textos ingleses anteriores a 1200). En segundo, en la crónica resalta el afán por reivindicar los orígenes de una nación a través del idioma: Layamon rescata las formas poéticas que imperaban durante el periodo anglosajón, como la aliteración, y elige emplear términos anglosajones en lugar de franceses en su obra. Críticos como Roger Sherman Loomis han reparado en los paralelismos de su verso con el de poemas como *Judith*, así como en el uso de *kenningar* (especie de metáforas comunes en la poesía en anglosajón), lo cual demuestra una franca preferencia por lo inglés (Loomis: 105). Esto se refleja en la importancia que el cronista confiere a un rey como Arturo, quien funciona como medio para establecer una distinción entre ingleses y normandos. De esta manera, el texto de Layamon surge como uno de los primeros en exaltar la nacionalidad inglesa tras la invasión de 1066.

Si bien esta obra – al igual que la de Wace – se concibió en su tiempo como histórica, el tono de la misma se acerca al de un *romance*, pues se encuentran presentes elementos como la aventura y la maravilla. Así, el *Brut* de Layamon sienta un precedente para los relatos ingleses de ficción en la Edad Media, y abre paso a una importante tradición de literatura

secular en la lengua de un pueblo lo mismo autónomo que conquistado. Uno de los reflejos de esa conquista reside en el surgimiento del *romance* medieval inglés.¹²

2.5. *El romance en inglés medio: características*

A partir de la segunda mitad del siglo XII, Inglaterra fue sede de una de las cortes con mayor actividad cultural en la Edad Media: la de la familia real Plantagênet, presidida por Enrique II y Leonor de Aquitania. El vehículo de expresión de dicha corte era mayoritariamente el anglonormando, lengua en la que se escribieron importantes obras como el referido *Brut* de Wace y los *Lais* de María de Francia (c.1170). Tanto Leonor como Enrique establecieron una larga tradición de mecenazgos que se extendió hasta finales del siglo XII, época en que comenzaron a circular los primeros *romances* en Inglaterra.

El hecho de que los mecenas emplearan escritores en ambos lados del Canal permitió un intercambio cultural significativo entre los dos territorios (Barron: 48). Numerosos clérigos de origen normando se interesaron en la literatura de la tierra conquistada y se dedicaron a traducir y compilar textos anglosajones. De la misma forma, con el paso del tiempo los descendientes de los anglosajones adoptaron modelos literarios franceses adecuados a su lengua.

Los primeros *romances* escritos en suelo inglés se compusieron en anglonormando. Nacidos en un contexto aristocrático, estos relatos seguían fielmente a modelos franceses que manifestaban los intereses de la nobleza. En ellos, la cortesía y los códigos caballerescos, los elementos sobrenaturales, la búsqueda de aventuras heroicas y las

¹² Para un estudio general sobre la escritura de crónicas medievales inglesas, véanse Edward Donald Kennedy, ed. *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1500*. Vol. 8: XXI. *Chronicles and Other Historical Writing*.

relaciones sentimentales entre hombres y mujeres se muestran como principios textuales básicos. Asimismo, se encontraban estructurados para la lectura en cámara (privada) y no para la lectura en salón (recitada a un grupo). Muchas de las historias anglonormandas (*Le Roman de Horn*, c.1170; *Le Lai d'Haveloc*, c. 1190-1220; *Amis e Amiloun*, c.1200, *Gui de Warewick*, c. 1220) se adaptaron en versiones al inglés medio hacia la primera mitad del siglo XIII, pero en la transición de una lengua a otra éstas se transformaron por completo, revistiéndose de un carácter propio y dando cabida a uno de los géneros narrativos más fecundos en la historia literaria de Inglaterra.

Leer y escribir no constituía una actividad aristocrática en Inglaterra, al menos no en el siglo XIII. A ello se debe que la mayoría de los *romances* en inglés medio estén concebidos para un público burgués semiletrado, que prefiere historias de corte popular a diferencia del público francés, que lee en privado y prefiere ambientes cortesos. Por tal motivo, el *romance* medieval inglés está mayoritariamente destinado al canto o a la recitación en voz alta, lo que convierte a este grupo de textos en aptos para un auditorio, como mantiene Albert C. Baugh: “Middle English romances are almost without an exception addressed to a listening audience. Indications are everywhere in the text” (: 2). De acuerdo con el autor, esto se nota gracias a las repetidas interrupciones dirigidas al auditorio para escuchar o prestar atención a la historia, como sucede, por ejemplo, en los siguientes textos que he podido localizar: *King Horn*: “A song ich schall you singe (v. 3)”; *Havelok the Dane*: “Fil me a cuppe of ful god ale / And wile drinken, her I spelle (vv. 14-15); *Octavian*: Mekyll and litill, olde and yyng / Herkyns all to my talkyng (vv. 1-2) y *Sir Gawain and Dame Ragnelle*: “Nowe wylle ye lyst a whyle to my talkyng,” (vv. 13-14), “Nowe herken to my spelle!” (v. 18).

Por otra parte, varios *romances* en inglés medio consisten en traducciones o adaptaciones de *romans* franceses, pero no por ello dejan de ser narraciones originales: los intereses repercuten de manera distinta en ambas naciones. Primero, los relatos ingleses

tienden a centrarse más en los actos y aventuras del héroe que en su conducta personal. Asimismo, se interesan en situaciones cómicas que pueden resultar atractivas en el desarrollo de la trama: un caballero que se casa con la mujer más fea del mundo (*Sir Gawain and Dame Ragnelle*), una cortesana que se enamora de un cadáver y lo mantiene en su cámara (*The Squire of Low Degre*). De igual manera, la presencia de lo maravilloso – instancia común en diversos *romances* – se muestra con matices característicos en este conjunto de textos. Mientras que en varios *romans* franceses el llamado universo feérico conoce un amplio desarrollo (por ejemplo, un caballero que se casa con un hada), los *romances* en inglés medio privilegian otro tipo de situaciones sobrenaturales (prodigios, hazañas, milagros), por ejemplo; un niño al que le brilla una luz del cuello y que por tal, se sabe héroe (*Havelok*).

La métrica del *romance* en inglés medio no es de ninguna forma regular: dependiendo del área geográfica, dialecto o fuente a partir de la cual se hayan compuesto, pueden distinguirse diversos patrones. Generalmente se ajustan al llamado “four stress couplet”, que consiste en versos pareados de ocho a diez sílabas con cuatro golpes internos:

Sertes, madame, that es me lath	(4 golpes, 9 sílabas)
Bot for I wil noght mak yow wrath,	(5 golpes, 9 sílabas)
Yowre cumandment I sal fulfill,	(4 golpes, 9 sílabas)
If ye wil listen me untill,	(4 golpes, 8 sílabas)
With hertes and eres understandes;	(5 golpes, 10 sílabas)
And I sal tel yow swilk tithandes	(4 golpes, 9 sílabas)

Ywain and Gawain (vv. 135-141)

Los versos anteriores pertenecen a *Ywain and Gawain*, uno de los primeros *romances* artúricos en inglés medio (c.1300). En términos generales, la métrica del texto corresponde con el esquema propuesto anteriormente y puede verse que la rima – una de las tantas herencias culturales anglonormandas – conforma un elemento primordial. Por otro lado, existe un conjunto significativo de relatos compuestos a mediados del siglo XIV que rescataron los esquemas aliterativos vigentes durante el período anglosajón. A este

movimiento literario se le conoce como el *alliterative revival*, dentro del cual se ubican romances como *William of Palerne* (c.1350); *The Geste Historiale of the Destruction of Troye* (c.1350-1400), la *Morte Arthure* aliterativa (c.1360) y *Sir Gawain and the Green Knight* (c.1370).¹³

Otra característica esencial de los romances en inglés medio es que casi todos son anónimos. Al respecto, Baugh comenta que estos textos son producto de clérigos semi-educados (: 4). En Inglaterra no puede hablarse de una tradición significativa de autores hasta finales del siglo XIV, época en la que se inscriben autores de la talla de William Langland, Geoffrey Chaucer, John Gower y autoras como Julian of Norwich y Margery Kempe. Por lo tanto, existen pocos romances que puedan ser atribuidos a autores específicos. Entre las excepciones se encuentran el llamado “Gawain Poet”, autor de *Sir Gawain and the Green Knight*; el propio Chaucer, quien compuso hacia 1380 *Troilus and Criseyde* y, en el contexto de sus *Canterbury Tales*, *The Knight’s Tale*, *The Wife of Bath’s Tale* y *The Franklin’s Tale*, todas ellas concebidas como romances.

El siglo XIV atestiguó el florecimiento del género en inglés medio, si bien pueden encontrarse relatos que datan desde mediados del siglo XIII (*King Horn*) y otros que se extienden hasta finales del siglo XV (*Prose Merlin*). En resumen, es posible establecer que gran parte del corpus de romances ingleses fue compuesto o compilado entre 1300 y 1450 de acuerdo a clasificaciones obtenidas de los principales estudios críticos, mismas que Barron toma en cuenta para la siguiente aseveración:

The generally recognized corpus is the result of scholarly consensus, but not all items included command equal support so that even the overall total remains uncertain. The principal bibliographical publication in the field gives the following analysis by date: 1225-1300: 8 texts, 1300-50: 19; 1350-1400: 36 (excluding the works of Chaucer and Gower); 1400-1500: 42; after 1500: 11. The total of 116 takes no account of variant versions of some romances so distinctive as to be considered separate works; there is no way of telling what proportion it represents of the original corpus, nor how representative the surviving examples may be.

(: 53).

¹³ Para mayores referencias sobre la métrica del romance inglés, véanse W.R.J. Barron, *English Medieval Romance*; Jakob Schipper. *A History of English Versification* y el ya referido ensayo de Baugh.

De manera que, la cifra de 116 textos puede considerarse únicamente como un total aproximado.¹⁴ Finalmente, para ejemplificar todo lo ya establecido haré referencia a *Ywain and Gawain* de nueva cuenta.

Este relato cercano a 1300 se encuentra basado en *Yvain, le Chevalier au Lion*, de Chrétien de Troyes, escrito más de cien años atrás. El *romance* está compuesto en rimas de ocho o nueve sílabas con cuatro golpes internos. Mary Flowers-Braswell, autora de una de las ediciones más recientes del texto, realiza un detallado estudio del manuscrito, posible escriba, dialecto, público lector y principales líneas de acción, afirmando que el relato ha quedado tradicionalmente olvidado por la crítica en tanto que se considera una traducción que descuida los elementos cortesés y maravillosos de un gran *roman* artúrico, centrándose principalmente en los actos del héroe, y no en su moral o mundo interno. La editora debate brillantemente una de las tendencias críticas más extendidas con respecto al *romance* en inglés medio (historias populares mal narradas que no son más que traducciones de grandes textos franceses) al afirmar que el texto es fuente de originalidad y riqueza:

Ywain and Gawain, however, must not be judged solely by comparison to Chrétien, for it is a provocative, skillfully-wrought poem in its own right, reproducing the Ywain saga for an English audience that is rather different from the French courts for which Chrétien wrote, an audience seeking courtly sophistication rather than owning it.

(Flowers-Braswell: 79)

En resumen, *Ywain and Gawain* puede considerarse un ejemplo típico de un *romance* en inglés medio ya que concuerda con los siguientes principios: fue compuesto a principios del siglo XIV a partir de una versión previa, respeta generalmente una métrica de octosílabos pareados con cuatro golpes, va dirigido a un auditorio burgués y no a lectores aristocráticos y su temática es de acción y minimiza la maravilla féerica característica del texto de Chrétien de Troyes. Siguiendo a la autora, creo que el mérito de estos textos estriba en hacerlos ingleses, lo cual los convierte en material digno de lectura.

¹⁴ Puede cotejarse esta cifra con el Anexo 2 al final de este trabajo.

El *romance* medieval inglés es fuente de historias variadas, amenas y sagaces y a pesar de la crítica, de públicos y estructuras diversas. Ningún otro género laico en Inglaterra gozó de la misma importancia y popularidad, y sólo por ello, estos relatos merecen ser (re)valorados y estudiados con cabalidad y entusiasmo. Después de todo, es éste el horizonte que caracterizó la producción literaria de la Edad Media inglesa y que habría de forjar la obra de grandes autores posteriores.

2.6. Resumen de las materias narrativas en el romance inglés

La manera de clasificar los *romances* en inglés medio de acuerdo a sus tradiciones responde principalmente a esquemas ya forjados desde el surgimiento del género en Francia. También aquí se repiten las tres materias del *roman* francés, y en realidad, sólo podemos hablar de una tradición romancística originaria de Inglaterra: su materia homónima, a la que dedicaremos el análisis futuro. No obstante, es importante mencionar brevemente las principales temáticas y líneas narrativas que conforman el panorama de este género medieval en Inglaterra. Estas breves referencias se complementan con el Anexo # 2 de esta tesis, en el que aparece un listado cronológico de todos los *romances* en inglés medio.

Los *romances* ingleses en Materia Antigua rescatan historias sobre Grecia, Roma, Tebas y sus héroes. Aunque estos textos conforman traducciones o adaptaciones de fuentes francesas, los autores de estos textos solían remitirse a las fuentes latinas en las cuales estaban basados los *romans* franceses, lo cual disminuía el carácter popular de estas aventuras y las proyectaba a un público más refinado. No obstante, las versiones medievales inglesas abreviaban el carácter cortés de los originales y prestaban más atención al

desarrollo de las aventuras o hechos consumados por el héroe (Barron: 129). Las principales obras inglesas en Materia Antigua son *The Geste Historiale of the Destruction of Troye*, *romance* aliterativo basado en la obra de Guido della Colonna y *King Alisaunder*, el cual fue objeto de tres adaptaciones aliterativas, conocidas como los Fragmentos A, B, y C o *Alisaunder*, *Alexander and Dindimus*, y *The Wars of Alexander* respectivamente. Todas ellas fueron compuestas hacia 1350. Asimismo, *Troilus and Cryseide* y *The Knight's Tale*, de Geoffrey Chaucer, pueden clasificarse dentro de esta tradición.

En Inglaterra, las historias de Carlomagno y sus doce pares no conocieron un desarrollo tan representativo como en otras naciones europeas. Los *romances* ingleses en Materia de Francia no transmiten el fervor nacionalista característico del cantar de gesta francés, son menos solemnes en tono y prefieren la aventura, el exotismo y la fantasía a la grandeza heroica (Barron: 106). Estos textos se clasifican en tres grupos: los *romances* sobre Fierabrás, los *romances* sobre Otuel y Roldán, e historias independientes, en las que se incluyen las adaptaciones inglesas sobre los cantares y *romances* de Godofredo de Bouillon. Destacan *Ottuel*, (c.1300), *Chevalere Assigne* (c.1390), *The Sowdone of Babylone* (c.1450) y la versión inglesa del *Cantar de Roldán* (*Song of Roland*), compuesta a principios del siglo XV.

La Materia de Bretaña no sólo constituyó el grupo de *romances* más prolífico en inglés medio sino también en todas las lenguas vernáculas de Europa occidental durante la Edad Media. El elemento característico de la materia de Bretaña en inglés medio radica en el peso que confiere a su héroe por excelencia: Sir Gawain. Existen dos vertientes para la representación de este personaje: la folclórica y/o popular, y la cortés, de donde surge *Sir Gawain and the Green Knight* (c.1350), uno de los *romances* artúricos más celebres de toda la literatura medieval europea. Asimismo, la muerte del Rey Arturo fue objeto de tres textos importantísimos al respecto: un *romance* aliterativo (c.1360), un *romance* en estancias (c.1400) y desde luego la célebre versión en prosa de Sir Thomas Malory (c.1485). Existen

también tres *romances* consagrados a otros personajes de la Tabla Redonda: *Sir Tristrem* (c.1300), *Sir Percival of Galles* (c.1350-1400) y *Lancelot of the Laik* (c.1475). Por último, también puede identificarse un conjunto representativo de textos en inglés medio que tratan sobre Merlín y el Santo Grial, así como *lais bretones* con temática artúrica.

Finalmente, están también los llamados “*romances* misceláneos”, textos compuestos desde principios del siglo XIV que conjuntan temas de distintas materias (Roma, Francia, Bretaña, Inglaterra) conformando así historias de aventuras diversas. Barron llama a estas historias “*Matter or Romance*” al no respetar una materia en específico y para explicar su naturaleza, asevera: “[this matter] does not constitute a coherent history of the mode”. Muchos de estos relatos son moralizantes o didácticos, y al no caber en una materia específica, también se les ha llamado bizantinos por la dificultad supone su clasificación. Incluyen leyendas de Oriente y sobre linajes familiares, así como relatos históricos. Estas obras también son el resultado de fuentes francesas, anglonormandas o latinas. Destacan *Amis and Amiloun* (c.1300), *Octavian* (c.1350), *Sir Eglamour of Artoys* (c.1350-1400) y *Sir Tryamour* (c.1400-1450).

Capítulo 3. La Materia de Inglaterra

Off Havelok, Horne and of Wade,
In romaunces that of hem ben made
That gestoures often dos of hem gestes
At mangers and at grete festes.

(*Laud Troy Book*, vv.1-4)

3.1. *Una materia nacional*

Conjuntamente con las tres materias establecidas por Jean Bodel en su *Chanson des Saisnes*, en Inglaterra floreció, desde finales del siglo XII, un cuerpo legendario de historias que aludían mayoritariamente a personajes cuya existencia se remonta a los últimos siglos de dominio anglosajón en la isla.

Llamamos Materia de Inglaterra a un grupo de *romances* que retoman elementos de las tradiciones orales heredadas de la cultura anglosajona y que sobrevivieron la conquista normanda (Herzman, Drake y Salisbury: 11). Esta materia narra sobre hechos y héroes insertos en un contexto anglosajón, lo que la convierte en una materia nacional. Dicho fenómeno no fue exclusivo de Inglaterra: en Francia las historias sobre Carlomagno y sus pares, y en España las historias sobre el Cid, el Rey Rodrigo y la Reconquista también se agruparon en forma de materias (Materias de Francia y de España).

Toda materia nacional encuentra soporte en la idea de un pasado heroico glorioso y enaltece el carácter vernáculo de un pueblo. El cantar de gesta fue la forma por excelencia de estas tradiciones al favorecer la presencia de héroes prodigiosos y feroces batallas, aún cuando también se compusieron *romances* que trataban los mismos temas. En Inglaterra sucedió un fenómeno algo distinto. Previo al advenimiento normando, la isla ya había producido un extenso y representativo corpus literario que reflejaba fielmente su herencia germánica. Fue una de las literaturas más ricas compuestas en una lengua vernácula europea antes del año 1000.

Beda el Venerable refiere en su Libro XV de la *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (731 d.C.) un hecho en relación con los tres pueblos germánicos que se establecieron en Inglaterra a mediados del siglo V:

“In the year of our Lord 449, Marcian, forty-sixth from Augustus, became emperor with Valentinian and ruled for seven years. At that time, the race of the Angles or Saxons, invited by Vortigern, came to Britain in three warships and by his command were granted a place of settlement in the eastern part of the island, ostensibly to fight on behalf of the country, but their real intention was to conquer it. (...) The newcomers received from the Britons a grant of land in their midst on condition that they fought against their foes for the peace and safety of the country and for this the soldiers were also to receive pay. They came from three very powerful Germanic tribes, the Saxons, the Angles, and the Jutes.”

(: 26)

Los ingleses, pese a compartir un legado histórico y cultural con varios pueblos del norte de Europa, se relacionan sobre todo con tres razas provenientes de Europa occidental: los anglos, originarios del actual estado alemán de Schleswig-Holstein, los sajones y los jutos, ambos procedentes de la península de Jutlandia en Dinamarca. Los siglos VI y VII vieron llegar oleadas sucesivas de estos pueblos, que fueron subyugando distintas regiones de la isla y relegaron a los pueblos celtas a ocupar la franja occidental del territorio (Treharne: 1). Así, toda vez que se aluda al carácter o legado germánico de la nación inglesa, estaremos refiriéndonos al pueblo anglosajón con el fin de distinguirlo de otras razas afines (suecos, noruegos, daneses, islandeses, alemanes y frisios).¹

El panorama histórico mencionado anteriormente conforma el principal interés de los *romances* en Materia de Inglaterra, los cuales se sustentan en la reivindicación de un pasado mediante la remembranza de reyes, personas ancestrales y evocación de motivos o costumbres folclóricas.

¹ Resulta de especial importancia establecer estas distinciones, pues es muy probable que en *King Horn*, los tres ataques llevados a cabo por “sarracenos” se encuentren relacionados directamente con los grupos escandinavos que invadieron Inglaterra por segunda vez a principios del siglo IX. Se tiene noticia del repudio y la amenaza que representaban los pueblos vikingos en Inglaterra a lo largo de los siglos IX y X. En *romances* como *King Horn* este hecho constituye un motivo tópico. Sin embargo, existen textos como *Havelok the Dane* en donde el héroe es un personaje de origen escandinavo (danés), lo cual se explica gracias al contacto que surgió entre Inglaterra y Dinamarca a raíz del *Danelaw*.

El gran poema épico anglosajón, *Beowulf*, (compuesto ca. 700?, compilado ca. 900), jamás menciona el territorio de Inglaterra o a su pueblo. Es, ante todo, un texto formulado a partir de las tradiciones guerreras que compartían los anglosajones con el resto del mundo germánico. Si bien se escribió en anglosajón, el poema no celebra las hazañas de un héroe inglés, sino sueco, y la acción principal se lleva a cabo en Dinamarca, no en Inglaterra. En tiempos anglosajones sólo se compusieron, hacia el siglo X, dos poemas heroicos que relataban hazañas intrínsecas a su pueblo: *The Battle of Brunanburh* y *The Battle of Maldon*, si bien ninguno de éstos posee la dimensión épica del *Beowulf*.²

A diferencia de *La Chanson de Roland*, el *Cantar de Mío Cid* o la *Nibelungenlied*, *Beowulf* no es un texto que se centre en un grupo racial o pueblo en particular: en él conviven, en primer plano, geatas (clan del sur de Suecia) y daneses (que se dividen en varias ramas; *dene* en el poema) y asimismo se hace mención de los siguientes: suecos (*swēon*), jutos (pueblo de Jutlandia; *eotan* en el poema), heathoreamas (clan del sureste de Noruega; *heaðo-ræmas* en el poema), heathobardas (tribu del sur de Dinamarca o norte de Alemania; *heado-bardan* en el poema), frisios (*fresan*), francos (*francan*), wulfingos (tribu germánica que habitaba la región fronteriza entre Alemania y Polonia; *wylfingas* en el poema), así como de otros grupos como vándalos (tribu que habitaba regiones comprendidas entre el mar báltico y el río Vístula; *wendle* en el poema) y gépidos (que habitaban regiones del bajo Vístula; *gifðas* en el poema).³

Por tal motivo, más que constituir una gesta nacional inglesa, *Beowulf* resulta ser una obra donde confluye una visión pan-germánica del mundo, pues si alguna vez se compuso un poema épico inglés parecido a los cantares de gesta mencionados, hoy se ha perdido.

² *The Battle of Brunamburh* y *The Battle of Maldon* describen dos batallas acaecidas en distintos periodos del siglo X. El primero narra una de las campañas del rey Athelstan en Brunanburh contra pictos y noruegos, comandados por Constantino y Anlaf respectivamente, en el año 937; y el segundo relata lo sucedido en la legendaria batalla de Maldon, en el 991, cuando Byrhtnoth de Essex comandó un ataque contra los vikingos en la costa sur de Inglaterra.

³ Véanse mapa anexo y referencias en *Beowulf: An Edition*, eds. Mitchell y Robinson (: xiii).

No existe, por lo tanto, una gran gesta inglesa, al menos no en el corpus que sobrevivió la conquista normanda. Aunque se escribió una *Crónica Anglosajona* antes de la llegada de los normandos, y autores como Beda, Geoffrey de Monmouth, Guillermo de Malmesbury, Geoffrey Gaimar, Robert Wace y Layamon adaptaron o compilaron historias sobre los ingleses, estas obras se antojan sobre todo de factura histórica.⁴ En mi opinión, la Materia de Inglaterra compensó esta falta de gestas nacionales inglesas. Sus *romances* resultan de la concepción heroica de una época determinada a la luz de un nuevo estilo narrativo, y desde este punto de partida emprenderé las futuras discusiones.

Es cierto que esta materia descansa en historias populares que pervivieron quizá a lo largo del periodo anglosajón, pero ninguno de los *romances* en cuestión posee fuentes directas escritas de la época. Si existieron acaso poemas sobre los grandes héroes de esta tradición – Horn, Havelok, Bevis, Guy – en anglosajón, es muy probable que se hayan perdido a raíz de la invasión de 1066.⁵ En el capítulo anterior se enfatizó la importancia que supuso la relación cultural entre anglosajones y normandos para la literatura medieval inglesa. Tras la conquista, la principal lengua literaria pasó a ser el anglonormando y de esta manera, muchas historias tradicionales inglesas tuvieron que componerse primero en esta lengua antes de ser adaptadas en inglés medio (Taylor: 125). Para principios del siglo XIII, los anglosajones se habían integrado por completo a la esfera cultural anglonormanda, y a su vez, las nuevas generaciones de normandos nacidos en Inglaterra comenzaron a deslindarse

⁴ Beda el Venerable (673-735) escribió en latín hacia el año 731 su *Historia Eclesiástica Gentis Anglorum* en el monasterio de Jarrow. Conocido como “el padre de la historia inglesa”, en su obra registra sucesos que van desde la llegada de Julio César a la isla de Inglaterra hasta sus días. En la obra de Beda resalta el fervor por las costumbres inglesas, así como el énfasis en el proceso de cristianización de los ingleses a finales del siglo VI. Más de 400 años después, Guillermo de Malmesbury (c.1080-1143) monje e historiador, escribió dos obras de notable importancia: la *Gesta Regum Anglorum*, hacia 1120, (basada en parte en la *Historia* de Beda), donde relata hechos sobre los principales reyes ingleses; y la *Gesta Pontificum Anglorum*, hacia 1125, en la que escribe sobre obispos ingleses. Geoffrey de Monmouth, a quien ya se mencionó, escribió hacia 1136 su *Historia Regum Britanniae*, obra en la cual la imagen del Rey Arturo cobra un gran auge. Por último, Geoffrey Gaimar, un cronista anglonormando, realizó hacia 1140 una adaptación anglonormanda de la *Crónica Anglosajona* conocida como *Estoire des Engleis*. La *Crónica Anglosajona* fue escrita en anglosajón y se encuentra compilada en siete diferentes versiones, o manuscritos. Hoy se le considera un documento poco confiable.

⁵ *Athelston*, uno de los textos más representativos de la Materia de Inglaterra, se encuentra basado en un personaje histórico. Se trata del rey Athelstan (c.895-939), nieto de Alfredo el Grande quien fuera el primer rey de toda Inglaterra.

paulatinamente de sus orígenes franceses para mirar al pasado del territorio que los había visto nacer. A ello se debe que, después de décadas de virtual estancamiento, el inglés haya resurgido con tanta vitalidad como lengua literaria, y la prueba más irrefutable de ello lo constituye este grupo de *romances* tempranos, los cuales irradian luces germánicas de antaño en un género nuevo para Inglaterra. De esta manera, la Materia de Inglaterra se muestra como la rememoración del periodo anglosajón a partir de concepciones del siglo XIII: sus héroes se mueven en un pasado ficticio, pero se ajustan a los valores de la época en la que fueron compuestas las historias que relatan sus hazañas.

En resumen, esta materia enaltece un origen nacional al igual que lo hacen los cantares de gesta. Reconoce el valor histórico de una época que, sin embargo, se encuentra regida a cánones y fórmulas heredadas del Continente. Es un mundo textual en el que se percibe la nostalgia por un pasado que evoca una Inglaterra orgullosa de su origen, mismo que se expresa a través del *romance*. Puedo afirmar que, quizá de esta forma, los ingleses (re)conocieron su primer conjunto de gestas nacionales, gestas que no obstante reclaman otro género, aquél que vio nacer los primeros relatos de ficción en inglés medio.

3.2. El carácter de la materia

Al igual que las Materias de Roma y Francia, la Materia de Inglaterra conforma una tradición mixta que ubica en el mismo nivel el entretenimiento, el poder narrativo, y la autentificación de un origen nacional y político. Además, combina motivos históricos y folclóricos con aquellos presentes en el *romance*: amor, cortesía y aventura, sólo que el peso de estos últimos se sitúa en relación a los antes mencionados.

Son *romances* que nos remiten constantemente al mundo épico toda vez que inciden en la individualidad de un pueblo y rememoran linajes políticos, pero también dan muestra de ser dignos ejemplos del género en el que están compuestos: por ejemplo, en *King Horn*, el

protagonista se casa con una princesa de un país extranjero que enloquece de amor por él, pero lo hace con en el fin de reivindicar su posición como miembro de la nobleza para así poder regresar a su país de origen y reclamar el trono arrebatado ante el asesinato de su padre a manos de unos invasores sarracenos; Havelok, oriundo de Dinamarca, es casado por la fuerza con una princesa anglosajona, Goldeboru; Bevis, que da origen al texto más complejo y largo de esta materia, se casa con la princesa Josian, hija del rey de Armenia. A partir de ahí se suceden diversas aventuras hasta que Bevis regresa a Southampton para desterrar al monarca que le ha robado sus tierras. Así, la presencia de elementos cortesés se encuentra ligada a un elemento histórico o político, pues el asunto de estos textos es la política, no el amor. Refiriéndose a este grupo de *romances*, Barron asegura:

The codes such heroes seek to fulfil are not those of *roman courtois*; social aspirants [...] may know the conventions of chivalric deportment but share with their English compatriots an ideal of personal fulfillment and social service. [...] at their various social levels, the Matter or England romances offer resolution rather than conflict of values – love supports and rewards rather than rivals chivalry. [...] The result, thematically and expressively, is an amalgam less courtly and exclusive, more eclectic and broadly based than its Continental counterpart and, in the width of its appeal, a significant indicator of the future potential of the English narrative literature.

(: 85)

Por lo tanto, los héroes de estos relatos no se legitiman a sí mismos mediante de los códigos de la cortesía, sino gracias a la consumación de sus hazañas personales, realizadas siempre por el bien de una comunidad o un pueblo. Estos rasgos los convierten en narraciones especialmente originales en una época en que la tradición decretaba la calidad de un relato, fundando así la producción del *romance* en inglés medio. La mayoría de los *romances* clasificados dentro de esta tradición fueron compuestos entre 1225 y 1350. Todos ellos confieren gran poder a la figura del héroe: siempre de origen noble, el cual atraviesa por una serie ya sea de aventuras, ritos de iniciación o situaciones más complejas como el exilio que

le permitan asegurar su posición ya sea como *primus inter pares* o como digno heredero de un reino.

Los temas más recurrentes en estos *romances* podrían resumirse en cuatro: el exilio, que funge como una vía para que el héroe reconozca sus orígenes y entre en contacto con otro mundo bárbaro y antagónico; la otredad, que permite al héroe distinguirse a sí mismo y a su pueblo de las fuerzas anteriormente mencionadas con el fin de acabar con ellas o assimilarlas; el matrimonio, el medio para que el héroe adquiriera notoriedad política y fama (al igual que en toda la literatura cortés, las mujeres en estos *romances* son de más alto linaje que sus protagonistas); y finalmente, el reconocimiento de los orígenes del héroe, hecho que constituye el sustento de todas sus acciones. Estos cuatro temas conforman las pautas del análisis textual que estoy por emprender; pero el mismo resulta incompleto si no se menciona el resto de textos que componen a esta materia. Cualquier alusión o análisis de estos textos se ofrecerá con respecto a *King Horn*. Por último, es preciso señalar que a partir de estos textos, la producción de *romances* en inglés medio fue casi ininterrumpida hasta mediados del siglo XV, y no fue una tradición adaptada, sino una propia, la que consolidó y redefinió un género originario del Continente.

La Materia de Inglaterra se encuentra compuesta por cinco *romances* principales: *King Horn* (c.1225), *Havelok the Dane* (c.1290), *Guy of Warwick* (c.1300), *Bevis of Hampton* (c.1310) y *Athelston* (c.1350-1400). Existen otros textos compuestos a lo largo de los siglos XIV y XV que constituyen variantes o adaptaciones de estas historias, principalmente de Horn: *Horn Childe and the Maiden Rimenhild*, *King Ponthus and the Faire Sidone*, *Hind Horn*; y de Guy: *Guy and Phillis*, *Guy and Colebrande*, *Guy and Amarant*, *The Speculum Guy*. Asimismo, destacan las historias de *The Tale of Gamelyn* y *William of Palerne*, ambos escritos a mediados o finales del siglo XIV, aunque se encuentran menos apegados a los temas históricos y políticos presentes en *Horn*, *Havelok*, o *Athelston*. De alguna manera

pretenden imitar los modelos del *roman* francés, por lo que la cortesía y el amor quedan mejor parados que en sus antecesores.⁶

Horn, *Havelok*, *Bevis*, *Guy* y *Athelston* se consideran los más ilustrativos de esta tradición debido a su limitado énfasis en lo cortés-caballeresco y su preferencia por lo histórico y lo político. Algunos prestan más atención a lo folclórico, como *King Horn*, otros a los hechos históricos y personajes del pasado, como *Havelok* y *Athelston*; y otros privilegian lo exótico y la aventura, como *Bevis* y *Guy*. Al enfatizar los elementos vernáculos de una nación, el inglés utilizado en estos textos conserva vestigios léxicos y en menor medida morfológicos con el anglosajón, dependiendo del dialecto en cuestión.

Hacia la primera mitad del siglo XIV, ya se habían escrito en inglés medio *romances* con temas diversos: el Rey Arturo, Carlomagno, la Antigüedad Clásica, así como textos misceláneos de aventuras. El *romance* inglés ya se distinguía del francés por su naturaleza narrativa, su público lector y su autoría; ya era, por lo tanto, un género plenamente consolidado y que competía con otros presentes el terreno literario de Inglaterra en aquel entonces: poesía seglar y religiosa, canciones y baladas, *exempla* (textos didácticos y moralizantes, sumamente comunes en la Edad Media) *fabliaux*, *lais* (estos dos últimos importados de Francia), poesía de debate, historias y relatos de ficción en prosa, hagiografías, sumas, tratados y compendios, poesía alegórica e incluso autobiografías.

Para las siguientes menciones me he basado en las ediciones críticas de estos *romances* conocidas como “Middle English Texts Series”, realizadas en conjunto por el Instituto Medieval de la Western Michigan University, en Kalamazoo y la Universidad de Rochester, en Nueva York, así como en el *Manual of the Writings in Middle English*, de John Edwin Wells, edición de 1929.

3.3. Textos principales

⁶ Los orígenes y datación de *The Tale of Gamelyn* carecen de consenso general. Para enterarse del estado de la cuestión, véase la Introducción en: *Robin Hood and Other Outlaw Tales*. Eds. Thomas Ohlgren y Stephen Knight. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1997.

El *romance* llamado *Havelok the Dane* fue compuesto hacia 1275, unos cincuenta años después de *King Horn*.⁷ Las versiones más tempranas de esta historia se encuentran, una, en la *Estoire des Engleis*, de Geoffrei Gaimar y la otra en el *Lai d'Haveloc*, un *romance* anglonormando anónimo escrito hacia 1220.⁸ Centrado en un tema de exilio, *Havelok* nos remite a los siglos de dominación escandinava en las Islas Británicas. Aunque pueden trazarse diversos paralelismos entre las historias de Horn y Havelok (el exilio, la movilidad social, la recuperación de un país perdido), ambos textos legitiman un origen germánico distinto: mientras que el primer *romance* deja entrever un rechazo abierto por las invasiones escandinavas (probablemente danesas), el segundo enaltece la imagen de Dinamarca a través de su héroe. Sin embargo, también acentúa hechos y características del pasado anglosajón en Inglaterra, por lo que se considera representativo de esta Materia. *Havelok the Dane* fue compuesto en un dialecto de las Midlands del noreste, tanto en la variante del norte como en la del sur (Herzman, Drake, Salisbury: 79). Sobrevive hoy en dos manuscritos: Ox. BodL, MS Laud Misc. 108 (Biblioteca Bodleiana de Oxford), fechado entre 1300 y 1325 y Cambridge University Library Add. 4407 (únicamente fragmentos). Ha sido objeto de ocho ediciones modernas.⁹

Escrito hacia 1300, *Guy of Warwick* es con certeza el más popular de todos los héroes de la Materia de Inglaterra. La leyenda de este personaje todavía se conocía durante el siglo XIX en Inglaterra y Chaucer basa su *Tale of Sir Thopas* en una ridiculización de la misma. *Guy* es un *romance* que combina la presencia de personajes ancestrales con la hazaña y la aventura. La fuente directa del texto es un *romance* anglonormando compuesto hacia 1220, *Gui de Warewic*. Se compuso hacia 1325 en un dialecto de las Midlands orientales, aunque Alison Wiggins reconoce una notable influencia de variantes del sur (Wiggins: 5). Forma

⁷ Los editores de la Antología *Four Romances of England* rebaten esta fecha y lo sitúan hacia 1290 (:73).

⁸ Véase la traducción de este *lai* cortés en Weiss: 140-158.

⁹ Para referencias posteriores consultar la bibliografía crítica que ofrece dicha antología.

parte del Manuscrito Auchinleck, el más importante de la Biblioteca Nacional de Escocia, Ms. 19.2.1, f 146vb – 167rb. El texto cuenta con tres ediciones modernas

Bevis of Hampton es el *romance* más extenso de la Materia de Inglaterra. Versa sobre un caballero originario de Southampton cuya vida transcurre entre viajes de aventuras y entra en contacto con el mundo oriental. Es el único texto en Materia de Inglaterra que se encuentra compilado en más de tres manuscritos diferentes (seis), lo cual permite una gran gama de posibilidades interpretativas al respecto. Un buen número de críticos y medievalistas han dedicado diversos estudios que explican este hecho, pero todos concuerdan con que la fuente principal es un poema anglonormando *Boeuve de Hauntone*, que es bastante diferente del texto en inglés medio (Herzman, Drake y Salisbury: 187). Fechado alrededor de 1300 ó 1310, *Bevis* cuenta con versiones en los siguientes manuscritos: Auchinleck, f. 176-201; University Library, Cambridge Ff. 2.38; Caius College, Cambridge, Caius and Gonville 175; Biblioteca Real de Nápoles, XIII, B 29; Duke of Sutherland (Egerton 2862); Biblioteca Chetham, Manchester, 8009 y Douce no. 19. Se encuentra escrito en un dialecto del sur, y además de la edición del Instituto Medieval existe otra realizada por Eugen Kölbling en 1973.

Quizá el más histórico de todos los *romances* de Materia de Inglaterra, Athelston narra los hechos del rey homónimo, que vivió a mediados del siglo X y reforzó el sistema de leyes creado por su abuelo, Alfredo el Grande. Se encuentra entre los cinco textos principales de esta materia, y se caracteriza por ser el más tardío y el menos extenso (menos de 1,000 versos). Escrito entre 1355 y 1399, *Athelston* sobrevive en la actualidad en un único manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, Caius College Library, MS 175, f 120r-31r. Convive en el mismo manuscrito con otros importantes *romances* en inglés medio, como *Sir Isumbras*, *Richard Coeur de Lion* y el propio *Bevis of Hampton*. *Athelston* cuenta con ocho ediciones modernas.

Capítulo 4. *King Horn*: el primer *romance* en inglés medio

4.1. Localización del texto

King Horn sobrevive hoy en tres diferentes manuscritos: Gg. 4.27.2 de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge; el Harley 2253 de la Biblioteca Británica; y el Laud Misc. 108 de la Biblioteca Bodleiana de Oxford. Tanto el Gg. 4.27.2 de Cambridge (c. 1250-1360; 1530 versos), (Wells:8), como el Laud Misc. 108-2 de Oxford (c.1300-1230; 1569 versos) reúnen contenidos similares, entre los que se cuentan vidas de santos, homilías, narraciones didácticas, literatura de devoción y en el caso del Laud 108 también se encuentran escritos científicos y noticias de la época (Herzman, Drake, Salisbury: 13). Esta era una forma común de transmitir literatura laica en diversos países europeos. En el Harley 2253 (c.1310; 1546 versos), a *King Horn* se unen textos latinos y franceses en prosa, poemas religiosos, de debate, históricos; ejemplos de literatura onírica, cinco *fabliaux* anglonormandos y uno de los conjuntos más ricos de lírica seglar en Inglaterra, los “Harley Lyrics”.¹

John Edwin Wells afirma que no puede establecerse una relación clara entre estos tres manuscritos y en su *Manual* señala que existen algunos estudios que apoyan esta teoría y otros que la rebaten (Wells: 8). Sin embargo, casi todas las ediciones críticas, incluyendo las dos en las que he basado mi lectura de *King Horn* se remiten al manuscrito de Cambridge, el más antiguo y el mejor conservado de todos.

King Horn está fechado alrededor de 1225, lo que lo convierte en el primer *romance* escrito en inglés medio. Los editores de la antología *Four Romances of England* remiten a

¹ La diversidad del material compilado en este manuscrito ha sido objeto de varios estudios en las últimas décadas. Para un análisis detallado de la naturaleza y contenidos del mismo, véase Fein, Susana, ed. *Studies in the Harley Manuscript. The Scribes, Contents, and Social Contexts of British Library MS Harley 2253*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2000. Constituye uno de los estudios críticos más completos al respecto, pues no sólo se remite a la pertinencia del manuscrito para la literatura de la época, sino que también profundiza en aspectos sociales, lingüísticos, de escribas y autores. He consultado este tomo con el fin de revisar la lista de textos que conforman al manuscrito (en total 116), y puedo afirmar que *King Horn* es el único *romance*, si bien no el único texto de ficción.

varios estudios críticos que lo ubican hacia 1250 o incluso a principios del siglo XIV, pero en realidad no explican los pormenores de dicha datación. En mi opinión, el texto no pudo haberse escrito más allá de 1250 debido a la proximidad de la lengua con el anglosajón y por la visión del mundo en el texto, la cual resulta mucho más guerrera que en otros *romances* en Materia de Inglaterra.² La mayor parte de los estudiosos y autores de las distintas ediciones críticas concuerdan con que el texto fue compuesto antes de la segunda mitad del siglo XIII y así también lo sugieren las versiones encontradas en los tres manuscritos mencionados anteriormente.³ Por último, el escriba provenía posiblemente del sur de Inglaterra; así lo sugiere el dialecto del relato, que se ha relacionado con alguna región meridional o las Midlands del sur (Wells: 5).

King Horn ha sido objeto de siete siguientes ediciones modernas (consultar nota al pie).⁴ Mi lectura se ha basado fundamentalmente en la edición del Instituto Medieval, aunque también he consultado la de A.C. Gibbs. Ambos editores trabajaron el manuscrito de Cambridge.

² Gibbs, Wells, y los editores de la Antología de *Four Romances of England* sostienen que es el primer *romance* en inglés medio, mientras que la cronología que se ofrece en *The Cambridge Companion to Medieval Romance* no indica una fecha exacta al respecto, sino que lo ubica entre la primera mitad y finales del siglo XIII.

³ El hecho de que los manuscritos estén fechados con años posteriores no incide en esto: es distinta la fecha de composición de un texto que su compilación en un manuscrito.

⁴ El siguiente listado puede consultarse también en la edición del Instituto Medieval. Aquí aparecen en orden cronológico comenzando por la más reciente.

* Herzman, Ronald B., Graham Drake e Eve Salisbury, eds. *Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, (Middle English Texts Series), 1999.

* Allen, Rosamund S., ed. *King Horn*. New York: Garland Medieval Texts, 1984.

* Gibbs, A. C., ed. *King Horn, Havelok, Floriz & Blauncheflur, Orfeo, Amis & Amiloun*. Evanston: Northwestern University Press, 1966.

* Sands, Donald B., ed. *Middle English Verse Romances*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.

* McKnight, George H. ed. *King Horn, Floriz & Blauncheflur, The Assumption of Our Lady*. (Early English Text Society) # 14. London: Oxford University Press, 1901; reimpr. 1962.

* French, Walter Hoyt y Charles Brockway Hale, eds. *Middle English Metrical Romances*. New York: Prentice-Hall, 1930.

* Hall, Joseph, ed. *King Horn*. Oxford: Oxford University Press, 1901.

4.2. La lengua de King Horn: una breve aproximación formal

En ningún momento pueden atestigüarse transformaciones tan aceleradas en la lengua inglesa como a principios del siglo XIII. De 1066 a 1200 existen menos de 150 años de distancia y en ese corto margen, en el que se redefinió Inglaterra, surgió una entidad lingüística específica, misma en la que fue compuesta *King Horn*.

Las lenguas de Layamon y la del poeta de *Bevis* son casi distintas, y se escribieron tan sólo con unos 90 años de diferencia; entre la lengua del poeta de *Athelston* y el de *Sir Orfeo* podemos también contar algunas, y se tratan de textos prácticamente contemporáneos; para lectores contemporáneos resulta más fácil acercarse a Malory que al *romance* de *Lancelot of the Laik*, aún cuando se estaban escribiendo al mismo tiempo, sólo que en distintas regiones de Inglaterra; entre el idioma del propio Chaucer y el de su contemporáneo, el Gawain Poet, imperan también ciertas distancias. Ahora bien, aquí no olvido que el factor dominante en la mayoría de estos ejemplos responde a una diferencia de origen dialectal, ya que resulta distinto leer en un dialecto de Kent, que de Escocia, Londres las Midlands, o Gales. En ocasiones desatendiendo estas características, la historia literaria ha convertido a todos estos textos en representativos de un período en el que no podemos estar a la mira de fenómenos lingüísticos estáticos: la gran diversidad de dialectos y la falta de lo que hoy podríamos llamar normas ortográficas o “habla culta”, hacen del inglés medio una experiencia de realidades locales y heterogéneas. Si a ello sumamos que ya para el comienzo del siglo XIII, una parte de la población inglesa era bilingüe (inglés y anglormando) el panorama lingüístico se torna menos lineal y más difícil de uniformizar dentro de un contexto.

De aquí surge la insistencia de algunos estudiosos por concretar una clasificación específica que contemple la literatura producida en Inglaterra desde finales del siglo XII

hasta 1230 aproximadamente, debido a que se encuentra inserta en un contexto lingüístico particular. Así, el “Early Middle English” se define como el fenómeno que denota la transición entre el inglés antiguo e inglés medio. Ahora bien, este concepto tampoco es uniforme: hay autores que lo definen como el período entre 1100 y 1200; y otros que lo extienden incluso hasta mediados del S. XIV. Pero, si se ha especificado que esta lengua constituye una especie de eslabón entre el inglés antiguo y la lengua de Chaucer, *Horn* se encuentra compuesto definitivamente en este contexto evolutivo. *King Horn* no conserva tantos rasgos del anglosajón a nivel morfológico, pero sí en su léxico y en las formas poéticas. Además, el texto es notable por la combinación entre rima y alteración, así como por el uso repetitivo de fórmulas, característica distintiva de la poesía anglosajona. Por otra, al momento en que se comenzaron a difundir las historias anglonormandas en inglés medio, los descendientes de los conquistadores comenzaron a ver Inglaterra como su propia tierra, situación que encontró eco dentro la tradición que nos ocupa. De los cinco *romances* principales en Materia de Inglaterra, el único compuesto en Early Middle English es *King Horn*. Por lo tanto, la lengua de este relato es, hasta cierto punto, independiente de la utilizada en el resto del corpus de *romances* medievales ingleses, lo cual ubica al texto en el pasado que pretende evocar.

En *King Horn* es habitual que ciertos vocablos anglosajones se conserven tal cual, pero en muchos otros casos evolucionan para dar origen a nuevas palabras, si bien sus significados continúan siendo los mismos que tenían en la época remota que el relato evoca. Es particularmente interesante que *Horn* sea un *romance* en el que la lengua misma funciona como recurso para rememorar la época heroica en que supuestamente vivió el héroe: el poeta privilegia el idioma de sus antepasados y escribe en un género aportado por los conquistadores para formular una obra única. Desde luego, no pretendo afirmar aquí que la lengua de este *romance* sea una variante del anglosajón, pero sí creo que una de las características que lo distinguen, aún de obras insertas dentro de la misma tradición, es la

función tan notoria que ocupan ciertas voces que también fueron las utilizadas en Inglaterra durante el último siglo de dominio germánico.

Sobresale el uso de los pronombres personales en el poema. Salvo la segunda persona del plural, “you”, (único pronombre que aparece medianamente evolucionado con respecto a su antecesor 3ē) en *Horn* estas palabras no sufrieron cambio alguno en relación a las formas anglosajonas. Hasta donde sé, esto no sucede en ningún otro *romance* medieval inglés. Pese a que en *Bevis*, *Havelok*, *Guy* e incluso en *Sir Gawain and the Grene Knight* podemos encontrar algunos pronombres en su forma anglosajona, como “hit” (it) o “ich” (I), estos conviven con variantes ya evolucionadas de otros, como “they” o “she”, aun cuando “they” no proviene del anglosajón, sino del nórdico antiguo.

En *Horn*, casi todos los pronombres se encuentran en su forma original anglosajona. El siguiente recuadro muestra los usos más frecuentes de los pronombres personales en anglosajón, en *King Horn*, en *Havelok*, en *Sir Gawain and the Grene Knight*, así como sus formas en inglés moderno. Es importante mencionar que aquí no se contempla la persona dual del anglosajón, pues, según mi lectura, en *Horn* (e incluso ya desde finales de la época anglosajona), es un pronombre caído en desuso :⁵

PRONOMBRE	Anglosajón	<i>Horn</i> (c.1225)	<i>Havelok</i> (c.1280)	<i>SGGK</i> (c.1350)	Inglés moderno
1era. pers. sing.	ic	Ich	ich	I	I
2da. pers. sing.	þu	thu ⁶	thu, you	Thou	thou ⁷
3ras. pers. sing.	he, hēo, hit	he, heo, hit	he, she, it	he, she, it/hit ⁸	he, she, it
1era. pers. plural	wē	we	we	We	we
2da. pers. plural	3ē	ye, you	you, ye	you, ye	you
3ra. pers. plural	hī	hi	they	They	they

⁵ El recuadro no es de ninguna manera exhaustivo.

⁶ –tu aparece con un guión porque se trata de un pronombre añadido a un verbo: “shaltu” (thou shalt) “hastu” (thou hast) “wiltu” (thou wilt), pero en ningún caso aparece como independiente.

Havelok, escrito con 50 años de diferencia, ya modifica estos pronombres y desaparece el empleo de “hit”. Asimismo, ya utiliza el “you” para referirse, tanto a la segunda persona del singular como a la del plural. En *Horn*, el uso de “ye” y “you” para aludir a la tercera persona del plural es indistinto.

Horn tiene un total de 1545 versos, y existen más de 100 palabras que no sufrieron o sufrieron pocas alteraciones si las comparamos con sus equivalentes anglosajonas, una cifra única en el corpus de *romances* en inglés medio. Si bien un análisis de todos los términos del poema resulta exhaustivo y no contribuye al tema central de este trabajo, al final de esta tesis se encuentra un apéndice con un listado de los términos anglosajones más comunes hallados en el *romance* con el fin de sustentar las aseveraciones anteriores.

4.3. Las técnicas poéticas

Dos son los elementos esenciales que distinguen la forma de versificar en *King Horn*: la presencia de versos cortos con golpes prolongados, predominando los de seis y siete sílabas, así como el empleo habitual de aliteraciones. De manera que este *romance* no se ciñe al “four-stress couplet” mencionado en el segundo capítulo. Los editores de la Antología *Four Romances of England*, comentan al respecto:

“While *Horn's* meter may show some influence from the rhyming ballad meters of Anglo-Norman poetry, it is just as likely that the poem retains characteristics of Old English verse in a century when French-speaking Normans dominated English culture. Like Old English verse, its meter depends on several heavy stresses per line, though rhymed couplets have overshadowed the alliteration common to earlier English poems.”

(Herzman, Drake y Salisbury: 11)

⁷ Pronombre en desuso, salvo en la lengua literaria. En inglés moderno, “you” hace las veces de singular y plural de la segunda persona.

⁸ El uso de “hit” en *Sir Gawain* se debe al dialecto en el que está compuesto, una variante de inglés de las Midlands.

Si bien no puede establecerse con certeza que el esquema métrico de *Horn* se base exclusivamente en técnicas utilizadas durante la época anglosajona, este *romance* es quizá el único en inglés medio en el que se manifiesta un fenómeno parecido. G.T. Shepherd ha calificado este esquema como “curious but successful” (:87) lo cual, según mi lectura, radica en la unión entre la poesía nueva y la de la era pasada. Al parecer, este elemento no se percibe en ningún otro texto del período o *romance* de la materia en cuestión (*Havelok*, *Bevis*, *Guy*). Por ejemplo, en ellos predominan los versos octosílabos y decasílabos, el vocabulario no presenta tantos paralelismos con el anglosajón y sobre todo, la rima cobra más importancia sobre la aliteración. En Inglaterra no se conoció la rima hasta la llegada de los normandos; la aliteración era el recurso poético por excelencia de la poesía anglosajona.

Dado que la mayor parte de este corpus estuvo concebido para el canto —generalmente acompañado del arpa—, la aliteración enfatizaba el carácter oral de la poesía. Llamamos aliteración a una figura retórica que consiste en la repetición de sonidos internos en un verso determinado con el objeto de lograr armonía poética. Los poetas del periodo anglosajón destacaron en el empleo de este recurso, desde Caedmon hasta la poesía de principios del siglo XI. En la poesía anglosajona, consiste específicamente en la encadenación de las dos primeras sílabas de un hemistiquio con las dos primeras de otro, como se nota en: **Het** þa **hyssa hwone hors** forlætan, **feorr afysan** and **forþ** gangan (*The Battle of Maldon*, vv. 2-3).

La métrica de *King Horn* es, como la de varios *romances* medievales ingleses, bastante irregular. Puede verse claramente la labor de un poeta que titubea entre su herencia de versos con asonancia interna y golpes prolongados, y la impuesta por el género en el que escribe, que privilegia versos más extensos y rimados. La mayoría de los versos en este poema son de seis o siete sílabas con tres o cuatro golpes internos. También son frecuentes las apariciones de octosílabos, que pueden prolongarse o acortarse dependiendo de la pronunciación de las vocales finales. Es altamente probable que la pronunciación del Early

Middle English guardara similitudes con la del anglosajón. Por ejemplo, si lo que pretendemos es recitar *King Horn* en voz alta, a mi parecer resulta útil seguir los siguientes patrones:

- 1) prolongar todas las uniones vocálicas, de manera que si estamos ante el diptongo “eo”, éste tendrá que pronunciarse “eio”, si tenemos “ei”, éste tendrá que pronunciarse “eyi”, y así sucesivamente, intentando pronunciar de manera más acentuada la primera vocal que la segunda.
- 2) pronunciar completamente todas las letras, incluyendo vocales: “more” se pronuncia [mórə] y no [máwr] o [mohr] como en inglés moderno; “place” se pronuncia [plásə] y no [plēys] como en inglés moderno; y así sucesivamente.
- 3) acentuar los sonidos guturales. Aquellas palabras que empiecen con k, g, ó h deben de ser pronunciadas con más énfasis. Las erres después de consonantes fricativas y plosivas pueden o no pronunciarse de forma gutural.

Desde el inicio del *romance*, el poeta de *Horn* califica su obra como una canción, lo cual indica que es un relato hecho para recitarse y no para leerse. Las primeras líneas abren con algunos versos aliterados y siempre con rimas exactas al final. A continuación se muestran dos ejemplos que aluden a la irregularidad métrica del texto:

EJEMPLO 1:

Alle beon he blithe	(7 sílabas)
That to my song lythe!	(6 sílabas)
A sang ich schal you singe	(7 sílabas)
Of Murry the Kinge.	(6 sílabas)
King he was biweste	(6 sílabas)
So longe so hit laste.	(7 sílabas)
Godhild het his quen;	(5 sílabas)
Faire ne mighte non ben.	(7 sílabas)
He hadde a sone that het Horn;	(9 sílabas)
Fairer ne mighte non beo born,	(9 sílabas)
Ne no rein upon birine,	(8 sílabas)
Ne sunne upon bischine.	(8 sílabas)

(Horn, vv. 1-12)

EJEMPLO 2:

Horn sadelede his stede	(8 sílabas)
And his armes he gan sprede.	(8 sílabas)
His brunie he gan lace	(7 sílabas)
So he scholde in to place.	(7 sílabas)
His swerd he gan fonge:	(6 sílabas)
Nabod he noght to longe.	(7 sílabas)
He yede forth blive	(6 sílabas)
To Rymenhild his wive.	(6 sílabas)
He sede, "Lemman derling,	(7 sílabas)
Nu havestu thi swevening.	(8 sílabas)
The fissa that thi net rente,	(7 sílabas)
Fram thee he me sente.	(7 sílabas)

(Horn, vv. 719-730)

Ejemplo 1

Versos: 12
Versos pentasílabos: 1
Versos hexasílabos: 3
Versos septisílabos: 4
Versos octosílabos: 2
Versos eneasílabos: 2

Ejemplo 2

Versos: 12
Hexasílabos: 3
Septisílabos: 6
Octosílabos: 3

Este grupo de versos seleccionados al azar confirma dos hechos: que predominan en el poema los de seis y siete sílabas y que el esquema de rimas es constante y regular siempre: no hay un solo verso en el texto que no aparezca rimado. Sin embargo, hay que prestar también suma atención a los golpes internos que recibe cada palabra. En inglés medio, la métrica se estudia más por los golpes internos en un verso que por el esquema de rimas, como se nota en el "four-stress couplet" y también en ciertos versos de *King Horn*:

Hé was bríght só the glás. (4 golpes, aliterados)
Hé was whít só the flúr (4 golpes, aliterados)

(Horn, 14-15)

So lónge só hit láste. (3 golpes, aliterados)
Gódhild hét his quén. (3 golpes, aliterados)

(Horn, 6-7)

Ahora bien, si tomamos al azar un grupo de 30 ó 40 versos en *Horn*, habrá algunos que tengan tres, cinco, o seis golpes, y quizá no todos resulten aliterados. Esto se debe a la

combinación entre estas formas y las heredadas de la poesía anglonormanda del momento, que preciaba los versos más prolongados y que no se medía de acuerdo al número de golpes, sino a la asonancia de las rimas al final. Por lo anterior, en *Horn* no podemos hablar de un sistema métrico regular, tan sólo podemos puntualizar algunas particularidades que sobresalen, como lo son las que hemos mencionado aquí.

En este caso es relevante recordar que estas formas, tango lingüísticas como métricas, perfilaron la poesía durante el periodo anglosajón, y el poeta de *Horn* las recupera a su vez para convertirlas en características del *romance* en cuestión, sólo que añade un elemento importado de las baladas y poemas anglonormandos: el verso rimado. No existe otro *romance*, ni siquiera el resto sobre Materia de Inglaterra, en los que se manifieste de manera tan clara esta fusión entre dos tradiciones poéticas. Sin embargo, la que sobresale es claramente aquella que revive un pasado. Es cierto que en *Guy* también hay vestigios de aliteraciones; que en *Athelston* se intenta reescribir el pasado mediante la evocación de un personaje histórico; o que *Havelok* ejemplifica de manera notable el origen germánico de Inglaterra al ligar esta tierra con un héroe danés; pero ninguno de ellos mantiene un nexo tan evidente con la época que pretenden glorificar como *Horn*, y la primera huella de esto se hace visible en la lengua del poeta, lengua que no obstante seguiría atravesando numerosos cambios hasta dejar de ser “temprana”, como lo fue la de Layamon y la del poeta de nuestro *romance*. Existe, sin embargo, otra forma más directa de aludir a ese pasado, y eso se revela en la trama, los temas y el héroe que detenta ese honor y esa gloria.

4.4. *King Horn: el personaje y la ubicación de la leyenda*

Todos los *romances* de Materia de Inglaterra encuentran sustento en fuentes lo mismo históricas que literarias. Se trata de un corpus textual conformado por historias que perduraron en el imaginario de los ingleses tras la conquista normanda y que fueron

rescatadas por los descendientes de éstos una vez que adoptaron la cultura inglesa como la propia. Indudablemente, sin la difusión anglonormanda estas narraciones habrían muerto con el transcurso del tiempo.

La Materia de Inglaterra no puede estudiarse como Historia. Aún así, es posible encontrar un fuerte componente histórico en todos sus *romances*: *Horn* y *Havelok* nos recuerdan las invasiones escandinavas en Inglaterra, *Athelston* es un relato basado en un importante personaje político anglosajón antes de la conquista, *Guy of Warwick* parece centrarse en un guerrero de la época del rey Athelstan (Rouse: 56). Por otra parte, en los casos de *Havelok* y *Bevis* se suman evidencias que sostienen la existencia de estos personajes en una época y contexto específicos.⁹ De esta forma, siempre que se haga referencia al fundamento histórico de estos *romances*, significa que es posible que el protagonista haya vivido en Inglaterra durante los últimos siglos de dominio anglosajón. Sin embargo, no debe perderse de vista que, lejos de la Historia, todas estas historias conforman sólidos relatos de ficción. Entre estos *romances*, quizá sólo *Athelston*, compuesto durante la segunda mitad del s. XIV, alude directamente a un pasado tangible al ficcionalizar los hechos de un poderoso rey anglosajón.

Incierto en origen, *King Horn* no parece ser un *romance* muy histórico en tanto que no está basado en un suceso fácilmente identificable, y el personaje no parece haber tenido resonancia lejos de la tradición oral en la cual se inscribe. A diferencia de los personajes de *Havelok*, *Bevis*, o *Athelston*, el paso de *Horn* por la historia no resulta tan evidente: no hay ninguna estatua ni emblema de una ciudad que lo dejen en claro, no existió un rey o algún personaje que desempeñara un cargo político que llevara su nombre.¹⁰ Es un pasaje del propio texto lo que nos lleva a pensar en qué época posiblemente se ubica: el desembarque

⁹ Véase la introducción a *Havelok the Dane* en *Four Romances of England*, donde se menciona la función paralela de este *romance* como historia y como mito (: 73). Las fuentes y/o evidencias que sostienen este hecho se refieren también en el tercer capítulo en el apartado sobre *Havelok*.

¹⁰ El emblema de la ciudad de Grimsby consiste en un sello donde aparece grabada la imagen de *Havelok* junto a *Grim*, (el fundador de la ciudad y padrastro de *Havelok* en el *romance*) y *Goldeboru*, su mujer. Por otra parte, en Southampton se erigió una estatua de *Bevis*; ambos hechos que permiten ubicar más fácilmente a estos personajes.

de un grupo de vikingos (llamados ‘sarracenos’ en el poema, vv. 40-43) en la costa sur de Inglaterra. La breve interacción entre tres personajes de alto rango que habitan el lugar: el Rey Murry (vv. 44-62), Godhild su reina (vv. 71-80) y Horn, el futuro heredero al trono (vv. 95-110); y esta banda de sarracenos, denota dos implicaciones históricas bien identificadas, que sin embargo nunca quedan explícitas en el texto. Una es el eco de la segunda oleada de grupos vikingos (en especial daneses) que fueron asentándose en la costa oriental de la isla a partir de finales del siglo VIII. La segunda es el temor y aborrecimiento que estos invasores representaban para los anglosajones.

En el acervo de literatura en anglosajón conservado hasta nuestros días y en el vasto corpus heredado de las distintas literaturas germánicas medievales, el nombre de *Horn* como tal nunca aparece mencionado, cuando menos no con referencias exactas. Diversos autores han comentado al respecto y hasta ahora la crítica especializada no ha logrado establecer con precisión la procedencia del personaje, lo que resulta en un gran conjunto de posibles respuestas. En la extensa tradición escandinava de literatura heroica no existe ninguna referencia clara al personaje, aunque Wells, quien afirma que la historia es de origen danés, ofrece una tesis que resulta de interés para atribuirle un origen probable:

Strong argument has been offered by Deutschbein for association of the store with Horn the Dane, who, having been expelled by Norwegians, landed in Ireland in 851, was aided by Cearball, King of Ossory, and in succeeding enterprises fought with Cearball against their common enemies the Norwegians, the Saracens of the tale.

(: 7)

Asimismo, en el Libro VIII de la *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus (siglo XII), se mencionan dos nombres que se asemejan al de nuestro héroe, Orm (Libro 8, cap. 2), y Gorm (Libro 9, cap. 9).¹¹ Del primero sólo se menciona: “In the same throng came Orm of

¹¹ Se puede consultar la *Gesta Danorum* en línea (Det Kongelige Bibliotek), donde se encuentra la *Gesta Danorum* tanto en latín como en danés: <http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/saxo/lat/or.dsr/> (mayo 2007),

England, Ubbe the Frisian, Ari the One-eyed, and Alf Gotar”, que corresponde a un supuesto rey inglés a quien califica de poderoso guerrero. El segundo nombre corresponde a Gorm el Viejo (Gorm den Gamle), legendario rey danés cuyos ancestros pueden relacionarse con señores germánicos en el este de Inglaterra.¹² Gorm murió aproximadamente en el año 958, por lo que existe un desfase en relación a la fecha establecida por Deutschbein, y pese a que sería difícil que el personaje de nuestro *romance* perteneciera específicamente a esta figura, la similitud en el nombre y el hecho de ser danés se suman a la lista de orígenes viables en torno a la leyenda. El héroe que Deutschbein refiere en su postulado se encuentra más bien inserto en la historia de Irlanda. Justamente en el año 851, los vikingos de Dublín celebraron uno de sus mayores éxitos al derrocar a una banda de daneses en Snaim Aignech comandados por su líder Horm (o Gorm), quien se alió con Cerball, rey de Ossory. Finalmente, podríamos asociar a este Horm con otro hecho.

Se tiene noticia de que a mediados del siglo IX, un rey galés de nombre Rhodri Mawr venció a las fuerzas danesas comandadas por un rey Horm (Gorm) que amenazaban con atacar su reino en el año 856, refriega donde resultó muerto. No obstante, al carecer de fuentes escritas que sustenten que el protagonista de *King Horn* corresponde específicamente a alguno de los reyes anteriormente mencionados, ninguna de estas especulaciones puede ser tomada por definitiva. Si el personaje es de origen danés como Wells asegura, entonces el público anglosajón debió haber recibido con agrado la historia para después volverla parte de su folclor, pues en *King Horn* lo que reclama el héroe es esencialmente un origen nacional, el cual dista de ser danés, o al menos escandinavo.

Por otra parte, aunque el argumento de Deutschbein presenta fuertes vínculos con lo que de hecho sucede en el *romance* (Horn es expulsado de su tierra por criminales vikingos y tras

igualmente, en la entrada de Saxo Grammaticus, en la Online Classical and Medieval Library *Gesta Danorum*, trad. Oliver Elton. <http://omacl.org/DanishHistory/> (abril 2007).

¹² Ubbe es un personaje que se menciona en *Havelok*, adquiriendo así un carácter mucho más histórico que *Horn*. En el *romance*, aparece como un señor danés que brinda alojamiento a Havelok tras esconder su identidad como comerciante.

un segundo también llega a Irlanda, donde pronto se destaca por sus habilidades guerreras), yo creo que no hay ninguna evidencia conclusiva que nos lleve a pensar, como Deutschbein lo hizo, que los sarracenos del poema son específicamente de noruegos. En todo caso, se encontrarían más asociados con daneses a juzgar por lo que se ha dicho sobre el origen de esta leyenda, así como por las escuetas relaciones históricas que hemos podido trazar al respecto.

En Inglaterra el grupo germánico dominante siempre fueron los daneses, pero para mediados del siglo VIII, la mayoría de los pueblos que se establecieron en la isla ya se identificaban como ingleses (anglosajones). De manera que, pese a compartir un origen común, surgieron varias pugnas entre los daneses que llegaron a Inglaterra en esta época y los descendientes de sus ancestros homónimos, que llevaban ya más de tres siglos asentados en la isla. Estos conflictos entre ingleses y daneses, intensificados a lo largo de los siglos IX y X, sirven como referente en *King Horn*, al grado que fundan la trama relato. Si *Horn* se ubica en algún punto de la historia de Inglaterra, es con certeza en éste, mismo que la narración identifica como pasado heroico. En mi opinión, el héroe no es de origen escandinavo, sino anglosajón, pues éste es el origen exaltado en el texto.

Por último, es factible establecer que los vikingos que capturan a Horn se traten de daneses debido a una vaga referencia geográfica en el poema, el lugar de origen de nuestro héroe: Suddene (vv.141-42), que se ha relacionado con diversos lugares de la costa del sur de Inglaterra, uno de los lugares predilectos de los vikingos daneses para realizar sus temidos saqueos. Algunas hipótesis académicas a lo largo del siglo XX que hablan sobre el origen de la historia, son, la de John Edwin Wells en 1929: “Apparently the story is primarily of Danish origin, reaching back to the Danish invasions in England and dominance in Dublin” (: 7); la de A.C. Gibbs en 1966: “[*King Horn*] derives almost certainly from a poem in French. This is typical of English romance: there are very few English examples which can be shown to be of purely English genesis” (: 20); la formulada

por Lee C. Ramsey en 1983: “[*King Horn*] was composed about 1225, during the early years of Henry III’s reign, but it derives from a different and probably earlier tradition than that on which its Anglo-Norman predecessor is based” (: 27)” y la que postula el estudio de Barron: “The Anglo-Norman version, which predates it by half a century, seems independently derived from a common original, perhaps a folk-tale by people of Norwegian descent in the west of England” (: 65). Finalmente, los editores de *Four Romances of England*, sostienen, en la edición de 1999: “Even though an Anglo-Norman poem, *Horn et Rimenhild*, contains roughly the same plot, some scholars believe that the poem derives from an earlier source.” (Herzman, Drake, y Salisbury: 11). Como hemos visto, entre los críticos mencionados hay quienes especulan que posiblemente el *romance* sea producto de un poema en francés hoy perdido. Por mi parte, prefiero seguir los postulados de Wells y de Barron, puesto que sitúan la leyenda en un evidente contexto germánico.

4.5. Versiones y adaptaciones literarias

La primera mención literaria del héroe al que se ha aludido se encuentra en un *romance* anglonormando, *Le Roman de Horn*, compuesto en Inglaterra alrededor de 1170 por un clérigo de nombre Thomas en forma de alejandrinos rimados (Stanescu y Zink: 91). *Le Roman de Horn* es un *romance* cortés producto de un autor educado cuya familia era probablemente de origen francés. Sobre esto, Judith Weiss asevera: “We know nothing about where Thomas found this story of an exiled prince who finally regains his lands, except that it is probably one native to Britain.” (: x). De esta manera, puede pensarse que la historia de *Horn* existía probablemente en Inglaterra desde antes de la llegada de los normandos (para ser exactos en el contexto de la segunda invasión vikinga) y así se concluye que los *romances* sobre Materia de Inglaterra tuvieron que haber pasado por manos anglonormandas antes de verse en inglés medio.

Hacia 1330 se compuso en la región de las Midlands del Norte *Horn Childe and Maiden Rinnild*, un *romance* de carácter notablemente popular alejado de las alusiones al mundo escandinavo, mismo que parodiaría Chaucer en su *Tale of Sir Thopas*. Wells ha calificado esta versión como “the decadence of the story” (: 12). Todas estas versiones rescatan más o menos la misma historia, por lo que en muchas ocasiones ha sido llamado un *romance* llamado de “exilio y retorno”: un príncipe inglés es arrebatado de su tierra natal tras el asesinato de su padre a manos de un ejército pagano, su vida le es perdonada a causa de su belleza y es enviado en un exilio forzado a una tierra extranjera donde conoce a su futura esposa y recibe formación cortés y guerrera; debido a una traición en su contra es exiliado por segunda vez en otra tierra lejana. Posteriormente, ya en edad de pelear contra las fuerzas invasoras, regresa a su tierra natal para acabar con los paganos, reivindica el trono de su padre y lleva a su princesa a vivir con él. Las distintas compilaciones e historias sobre *Horn* concuerdan con este patrón, y tienen lo que podríamos llamar un final feliz.

El *romance* anglonormando de Thomas y *King Horn* son los textos que presentan una mayor complejidad narrativa, y los que constituyen los dos paradigmas representativos de esta popular historia inglesa. En el poema anglonormando, el énfasis subyace en la historia amorosa entre Horn y Rimenhild, y la educación cortés del héroe recibe más importancia que los fines políticos que dan origen a la historia; en tanto que en *King Horn*, como en *Havelok*, el amor aparece como el medio por el cual Horn se reconcilia con su pasado y sus orígenes nobles, reivindicando su posición como guerrero primero y después como rey, el mejor de todos.

Por último, Wells admite que era una historia popular en otras lenguas y contextos también, entre las cuales podemos contar *Hind Horn*, título que reciben diversas baladas escocesas que recrean episodios de *Horn Childe*; *Ponthus et Sidoine*, *roman* francés del siglo XV que enfatiza la instrucción caballeresca del personaje; la traducción de este relato al inglés medio *King Ponthus and the Fair Sidone*, también escrito alrededor del siglo XV;

así como de un ciclo de *romances* islandeses muy tardío (1531), los *Pontus-Rímur* y otras baladas escandinavas.¹³

4.6. Estructura del texto

Con *Horn* estamos ante una obra que rebasa las fronteras de la gesta para convertirse en *romance*. Analizado bajo la perspectiva de este género, *Horn* es un texto que lo tiene todo: damas, caballeros, y se encuentra regido por un esquema conjunto de acción y aventura. Asimismo, cumple con un patrón conformado por tres puntos típicos del *romance*: 1) un rompimiento en el orden del mundo conocido por la acción de una fuerza proveniente de un mundo desconocido – lo que resulta en la pérdida de algún elemento transcendental –, 2) la lucha de un héroe por recuperar el elemento perdido – lo que constituye una especie de proceso o rito mediante el cual el personaje se (re)conoce y se prueba a sí mismo –, y 3) el restablecimiento del orden mediante el rescate de lo perdido.¹⁴ Así, *Sir Gawain* y *Horn* son héroes prototípicos de *romance*: ambos sufren directamente el poder de una fuerza ajena a

¹³ Véase el cuadro de traducciones de baladas medievales danesas al inglés en Larry E. Syndergaard, *English Translations of the Medieval Scandinavian Ballads An Analytical Guide and Bibliography*. En él se mencionan cuatro baladas cuyos temas podrían relacionarse con la leyenda dada su semejanza con el nombre del protagonista: “Berner the Giant and Orm Ungerswend”, “Giant of Bern and Orm Ungerswayne”, “Young Horn and the Bemer Giant”, “Childe Orm”. Hasta ahora no he encontrado estudios al respecto, pero quizá estos textos se hallan ecos de la historia de Horn, como el episodio con el gigante.

¹⁴ En *Sir Gawain and the Green Knight*, se celebra un banquete en Año Nuevo hasta que llega una fuerza ajena (el caballero verde) a irrumpir con la paz. Al final del *romance*, el héroe recupera su honor. En *Horn*, su padre cabalga a la orilla del mar con uno de sus acompañantes hasta llegar un grupo de guerreros que lo asesinan. Al final del relato, recupera el trono de su padre y vuelve a sus orígenes.

este mundo y pierden algo, ambos emprenden una búsqueda, y ambos recobran algo al final reconociendo la importancia de este hecho.

Pero visto como gesta, *Horn* también resulta un texto representativo: el valor de un héroe se juzga en función de sus habilidades guerreras, el amor y el matrimonio aparecen sólo como medios para alcanzar objetivos políticos, y sobre todo, expresa una marcada añoranza por una época que considera heroica y legendaria, espacio en el que el héroe tiene que reestablecer la continuidad de un linaje político. Esta fusión entre dos mundos literarios supuso la creación de un terreno narrativo abierto y fértil, donde un héroe aprende lo mismo a tocar el arpa y a respetar a las damas que a matar a guerreros paganos; un terreno donde un héroe puede fungir a la vez como caballero que ha aprendido las reglas de la cortesía y como líder de un grupo, y que a diferencia de héroes como el Rey Arturo de los *romans courtois*, sí participa activamente en batallas, sobresaliendo siempre por sus cualidades guerreras. En mi opinión, es esta dicotomía entre *romance* y cantar de gesta la que funda la estructura de *King Horn*.

La Materia de Inglaterra necesita retomar elementos del cantar de gesta para reformular la noción de pasado que ejemplifica. No hay que perder de vista, sin embargo, que éstos se encuentran siempre situados a la luz de otro género, mismo en el que encuentran eco las voces épicas de estos personajes. Por este motivo, la estructura de *King Horn* puede parecer pedestre al principio: la manera de relatar es relativamente simple, registrando los hechos uno tras otro. El poeta evita emprender descripciones detalladas de ciertos asuntos, pero ahonda en aquellos que le resultan útiles para cimentar sus propósitos. Por ejemplo, cualquier enfrentamiento entre Horn y los sarracenos cobra más importancia en el texto que los episodios en los que Rimenhild se vuelve loca de amor por Horn; los motivos folclóricos merecen una valoración por encima de los cortesés; podemos notar un interés fundado en el cantar de gesta al momento en que el texto asegura que Horn siempre es el mejor y más fuerte de todos los caballeros; al poeta parece no importarle la precisión de los lugares

geográficos que menciona: no se sabe a ciencia cierta si las ubicaciones que refiere: Suddene (vv.142, 147, 514, 874, 1290, 1379), Westernesse (vv. 161, 218, 929, 954, 1022, 1194, 1219, 1509), Sture (vv. 689),¹⁵ y Reynes (vv. 959) corresponden en efecto a sitios identificables en Inglaterra. Ciertamente, en el corpus de *romances* medievales ingleses existen ejemplos de obras más precisas y pulidas, con impecables técnicas narrativas, complejidad episódica y una profundización en la psicología del personaje, mismas que tienen poca cabida en un *romance* como *Horn*.

Sin embargo, no debemos dejarnos llevar por estas “ambigüedades” o “carencias”. La consistencia narrativa del poema se logra a través de otros medios: mediante el empleo de la repetición de fórmulas, el manejo cronológico y estático de episodios, la manera de narrar decididamente directa, y la mirada hacia las formas poéticas del pasado. En este conjunto de elementos, y curiosamente, la voz del autor resulta prácticamente desconocida para los lectores, pero incide en la división tajante que el texto establece entre el mundo de los guerreros heroicos y el mundo del otro usurpador; es una yuxtaposición entre un mundo de la justicia y un mundo de fuerzas oscuras, que traicionan y despojan.¹⁶ Por ejemplo, Horn a menudo es presentado con un grupo de doce amigos, de quienes sólo conocemos el nombre de dos: Athulf y Fikenild:¹⁷

And mest he luved tweie;
That on him het Hathulf child,
And that other Fikenhild.
Athulf was the beste,
And Fikenylde the werste.

(*Horn*, vv. 26-30)

¹⁵ Los editores de *Four Romances of England* suponen que esta es una referencia al río Mersey, cerca de la actual ciudad de Liverpool. (: 65).

¹⁶ Los autores de *Four Romances of England* también han comentado al respecto y afirman que el texto se sostiene gracias a un esquema antagónico al reconocer que uno de los temas del poema es el evidente contraste que marca entre el bien y el mal (Herzman, Drake, Salisbury: 12).

¹⁷ Otra de las circunstancias que denota el carácter vernáculo de la *Materia de Inglaterra*, son los nombres de los personajes del poema, los cuales son todos de origen germánico. Como ejemplo, el nombre de Fikenhild proviene de un término en anglosajón: “ficol”, que quiere decir “engañoso”, por otra, afirman que el *romance* a menudo, “los buenos” se mencionan en oposición a “los malos”, razón por la cual Athulf se menciona primero que Fikenhild. (Herzman, Drake, Salisbury: 58).

Las codificaciones de ambos personajes bajo “beste” y “werste” corresponden a la visión del mundo ofrecida por el texto, y estas escuetas menciones con valor moral constituyen el marco de referencia a partir del cual se mueve nuestro personaje. El camino de Horn siempre es el correcto, el incorrecto es el de las fuerzas antagónicas, a las que es preciso combatir.

Horn es un *romance* de acción (Hynes-Berry: 652). En efecto, es un texto que se interesa más porque sucedan hechos, que por las implicaciones que puedan desprenderse de ellos o por el mundo interior de los personajes, y en este sentido es muy parecido a un cantar de gesta. La trama es esencialmente lineal al seguir un orden cronológico y causal, cuyo sustento reside en las hazañas de King Horn. Funciona con episodios bien delimitados que podrían resumirse como sigue:¹⁸ a) asesinato del rey Murry a principios de la historia, destrucción y saqueo de Suddene a manos de los sarracenos, quienes se encuentran con Horn, perdonan su vida a causa de su extraordinaria belleza y lo exilian con doce compañeros asegurándole que está en su derecho de volver, si es que sobrevive al exilio, en un plazo de siete años para acabar con ellos y reivindicar el trono de su padre. b) Viaje a Westernesse y bienvenida del Rey Almar, quien los acoge en su corte volviéndolos siervos a todos, salvo a Horn, a quien convierte en su protegido. Aquí, Horn conoce a Rimenhild, quien se enamora de él. A lo largo de siete años, Horn recibe una esmerada educación cortés a cargo del senescal Athelbrus, y se casa con Rimenhild, quien regala un anillo mágico a él y a Athulf, su fiel amigo. c) Segundo combate con los sarracenos; Horn recuerda a su padre y acaba con ellos por completo ante la amenaza de una incursión en Westernesse. Sueño profético de Rimenhild: anticipa la traición que Horn estará por sufrir. d) Fikenhild traiciona a Horn diciéndole al rey Aylmar que quiere usurpar su trono, por lo que lo destierra. Horn pide a Athulf que cuide de Rimenhild, y asegura que regresará para vengar esa traición. e) Segundo exilio de Horn y llegada a Irlanda, donde es recibido por el

¹⁸ Parte de este listado cronológico de hechos fue ideado a partir de www.wsu.edu/~delahoyd/medieval/king_horn.html, donde también se ofrece una especie de resumen de la historia.

rey Thurston y sus hijos, Berild y Harild, ocultando su identidad con el nombre de Cutberd, quien lo recibe en su corte a cambio de que le ofrezca sus servicios. Aparición de un gigante en la fiesta de Navidad, quien advierte que seres provenientes de tierras paganas atacarán Irlanda. e) Tercer ataque sarraceno, Horn enardece al escuchar que un sarraceno le recuerda a su padre, combate con éxito ayudado por el anillo de Rimenhild, pero los hijos del rey resultan muertos, ofrecimiento al trono y concesión de su hija por parte del rey. Horn rechaza la oferta, pero permanece siete años al servicio del rey. f) En Suddene, un enemigo de Horn, el rey Modi de Reynes, amenaza con casarse con Rimenhild, quien envía un mensajero para que busque a Horn. Muerte del mensajero y regreso de Horn a Suddene. Boda de Rimenhild y Modi. g) Encuentro con el peregrino, con quien Horn intercambia vestimenta. Momento climático: Horn se reencuentra con Rimenhild pero ésta no lo reconoce porque está vestido como peregrino; Horn se hace pasar por pescador y recuerda a Rimenhild su sueño profético, y le miente al asegurar que Horn está muerto. h) Horn revela su verdadera identidad ante Rimenhild, y asesina a todos los presentes en la boda con la ayuda de Athulf, promete casarse con Rimenhild una vez que regrese de Suddene para cumplir su cometido inicial de rescatar su tierra i) Llegada a Suddene, donde Horn acaba con todo rastro de sarracenos, rescata a su madre de la roca donde había vivido como anacoreta y restablece el orden ancestral en Suddene. j) Segundo sueño profético, ahora de Horn, y segunda traición de Fikenhild, quien planea casarse con Rimenhild. Regreso a Westernesse. k) De vuelta en Westernesse, vuelve a ocultar su identidad, mata cruelmente a Fikenhild y se reestablece todo orden conocido: Athulf se casa con Reynild, hija del rey de Irlanda, Athelbrus. Horn vuelve a Suddene con Rimenhild, cerrando con un final feliz.

King Horn se caracteriza por su repetición episódica y fluidez narrativa. Todos los sucesos importantes en la trama se repiten hasta conformar un círculo al final del relato: dos exilios, cuatro episodios sarracenos, dos sueños proféticos, dos momentos climáticos y dos traiciones, pero todas estas convergen en un mismo punto. Además, todo parece suceder

con el fin de que el personaje logre su cometido al concluir el relato: su matrimonio con Rimenhild, la acumulación paulatina de proezas, sus servicios a dos reyes y la eliminación de una otredad incómoda ayudan al héroe a desempeñar un papel político. A diferencia de *Bevis* o *Guy* - textos que imitan los complicados esquemas de aventuras propios de los *romances* en Materia Miscelánea de los siglos XIV y XV – donde el héroe conoce un sinfín de aventuras y parece ganar notoriedad a medida en que las acumula – los episodios de *Horn* no cuentan con amplificaciones ya que resulta un texto con una trama estable y bien definida, y simétrica en tanto que los elementos que se repiten siempre encuentran una razón de ser al final; y esto también lo asemeja a una gesta. Mientras que un *romance* puede contar con varias líneas de acción, *Horn*, al igual que un cantar de gesta, tiene una, y es la que va surcando el personaje a lo largo del texto.

El registro de los hechos es directo y en ocasiones atropellado. Tomemos como ejemplo el inicio del poema. *Horn* abre con la presentación del Rey Murri como soberano de Suddene. En tan sólo 60 versos, el lector conoce a los personajes principales del texto y acontece uno de los sucesos claves de la trama: la invasión sarracena de Suddene. Esta sucesión tan corta puede explicarse por medio del número de versos que requiere el poeta para contar diversas acciones. Como ejemplo, en el *romance* se pasa rápidamente de un exilio a un niño transformado en caballero cortés, y de ahí a un segundo episodio de exilio. Todo esto sucede en unos 150 versos aproximadamente.

A esto hay que sumar la tan llamada ambigüedad, que durante décadas fue considerada casi un paradigma del *romance* inglés. A lo largo del texto, surgen situaciones que parecen no tener función clara con respecto a lo que se ha venido leyendo desde el principio: nunca sabemos por qué Athelbrus decide enviar a Athulf para que se haga pasar por Horn, nunca sabemos el por qué Horn oculta su identidad cuando llega a Irlanda; o por qué súbitamente le llaman Horn si lo conocían con el nombre de Cutberd; o por qué decide Horn mentirle a Rimenhild cuando se reencuentran para después confirmarle la verdad segundos después.

Horn no es un texto ambiguo, pero sí abunda en situaciones que no están explicadas por el poeta y cuya presencia sólo se puede develar vía el posible vínculo que estas encuentran con motivos folclóricos.

No obstante, la complejidad de un texto como *Horn* no reside necesariamente en las estructuras narrativas, sino en la caracterización del héroe y la manera en que éste construye su destino y sustenta sus objetivos. Así como este *romance* ejemplifica una yuxtaposición de géneros literarios, lenguas y contextos históricos, también el héroe opera a partir de un mundo en el que se debate entre los valores de dos culturas distintas. A continuación emprenderé un análisis del héroe tomando en cuenta las fusiones a las ya se ha aludido.

Capítulo 5. Del héroe: el personaje de Horn

La Materia de Inglaterra se encuentra fundada en la noción de una edad heroica gloriosa que celebra los orígenes germánicos de los ingleses. Dicho pasado se recrea mediante un mundo de héroes codificado a partir de un esquema mixto en donde los protagonistas fluctúan entre los valores de una sociedad guerrera (anglo)sajona de antaño y los modelos de vida adquiridos por vía de los conquistadores normandos. Ciertos personajes de los textos representativos de esta tradición satisfacen un paradigma de héroe de cantar de gesta. Horn, por ejemplo, combate valientemente en contra de paganos y traidores; Havelok es un rey justo que vela por los intereses de dos pueblos, Athelston es el primer gran rey de toda Inglaterra. Aquí se intentarán establecer los rasgos que hacen de Horn una combinación entre un héroe épico y uno de *romance*, con el fin de establecer la presencia de dos géneros literarios en una sola obra. Aún así, en *King Horn* las instancias de la gesta y el *romance* no siempre resultan equilibradas dado que el héroe opera más a partir de un universo guerrero en el que importan la movilidad social, las lealtades políticas y la defensa de territorios y no el crecimiento moral o sentimental de los personajes.

King Horn abre con una fórmula común en los cantares de gesta y en general en todos los poemas épicos al trazar el poeta un vínculo entre un héroe y sus antepasados. En realidad, el primer modelo heroico que se presenta en este *romance* lo constituye Murry, soberano de Suddene, de quien el poeta afirma que está por emprender un relato. Si bien podemos admitirlo como el primer personaje relevante del texto, jamás se profundiza sobre su vida o hechos. Por el contrario, sabemos que su reinado duró poco:

A sang ich schal you singe
Of Murry the Kinge.

King he was biweste
So longe so hit laste.¹

(*Horn*, vv. 1-6)

Su mención es, no obstante, esencial, pues cumple con el propósito de ubicar a Horn en una línea dinástica de reyes poderosos y resalta su importancia en un mundo de héroes a la vez que sustenta el motivo principal de su búsqueda. Ya desde esta primera referencia se puede dar fe del doble universo en el que operan los personajes del texto: Murry sale a cabalgar a la orilla del mar en búsqueda de aventuras con dos de sus senescales, lo cual implica que el personaje ya toma parte en actividades propiamente cortesas, y poco después libra una singular batalla en contra de los criminales paganos que han invadido su tierra con el fin de subyugarla. Este breve, pero significativo enfrentamiento bélico cuesta la vida a Murry y a sus senescales.

El encuentro adquiere una dimensión casi épica – algo que dejó de ser común a medida que evolucionó el *romance* en inglés medio – donde queda perfectamente tipificada la naturaleza de cada bando y se presenta claramente a Murry y a sus acompañantes como el grupo desfavorecido, ya que el texto refiere que los tres personajes se encontraban en desventaja ante los invasores: “Alle to fewe ware to” (v.54) al haber éstos llegado con una flota de quince navíos atestados (vv.41-42), de manera que les resulta imposible acabar con ellos. Al momento del ataque, Horn tiene sólo quince años, por lo que no cuenta con la suficiente formación guerrera como para tomar parte en la batalla. Los sarracenos se comportan de manera cruel e inhumana y no sólo destrozan todo lo que encuentran a su

¹ Este verso contiene quizá la primera referencia ambigua en el *romance*. En él se afirma: “King he was biweste”, lo que significa que Murry reinaba en algún lugar del oeste de Inglaterra. Sin embargo, el poeta llama Suddene a la tierra natal de Horn (v. 143), que en ocasiones ha sido identificada con algún lugar del sur de la isla, en particular con Sussex. En las notas a la edición crítica del texto, los autores aseguran que nunca ha existido consenso con respecto a la ubicación de Suddene (: 60). Incluso se ha relacionado con el clan de los daneses del sur que aparece en *Beowulf* (Suddene; *Beo*, v. 1996). Por otro lado, Horn realiza un viaje a “Westernesse” (v. 161) como resultado de su exilio. Necesariamente el sitio tiene que corresponder a alguna región occidental de la isla (se ha sugerido que podría tratarse de la península de Wirral, cerca de la actual ciudad de Liverpool [Herzman, Drake, Salisbury: 11]), hecho que confirma la poca precisión en el manejo de los lugares geográficos en el texto. Finalmente, la frase “so longe so hit laste” indica que Murry reinó hasta que le fue posible hacerlo, para después referir la toma de Suddene. Otros autores también han relacionado a Suddene con el noroeste de Inglaterra.

paso, sino que acaban con todo rastro de poder político en Suddene: asesinan a Murry, Godhild se ve obligada a esconderse debajo de una roca, y es posible que también hubiesen eliminado o sometido al resto de la nobleza del lugar, pues el joven Horn es capturado en compañía de doce amigos de origen aristocrático. Una vez consumado el asalto, el antiguo reino de Murry pasa a manos de estos usurpadores extranjeros, y transcurrirán catorce años para que Suddene vuelva a conocer un gobierno legítimo y justo. Así, el papel que desempeña este primer héroe es el de legar, aunque de forma indirecta, un poder dinástico a su sucesor; poder que conforma un *leitmotiv* en el relato y que nuestro héroe habrá de defender y conservar.

Horn aparece desde el inicio del poema – unos cuantos versos después de la presentación de Murry– descrito con un atributo que se convierte en recurrente a lo largo del *romance*: su gran belleza física. Un buen número de situaciones relacionadas con Horn tienen que ver directamente con su cuerpo y hermosura (Herzman, Drake y Salisbury: 74), a tal grado que representan uno de los tópicos sobre los cuales descansa el texto. En cierta medida, *King Horn* se aleja de ciertas categorizaciones establecidas en el *roman* francés, sobre todo en los llamados *romans courtois*, en lo que respecta a la belleza femenina, tema que conoció un notable desarrollo en esta literatura.² Se ha sugerido que *Horn* es un texto que opera mediante un patrón de roles invertidos, y prueba de ello pueden ser las referencias a la belleza física en este *romance*, las cuales recaen sobre Horn, y no sobre Rimenhild. Asimismo, el enloquecimiento de amor, que en un *romance* suele tener cabida en el corazón de un caballero, acontece en este caso en el personaje de la dama (Herzman, Drake y

² Para la Edad Media, la belleza exterior se encuentra ligada a la interior, así como al estrato social de un individuo. Esto relaciona invariablemente la belleza de un personaje de *romance* con el origen aristocrático del mismo. Los antagonistas, por el contrario, están tipificados bajo esquemas distintos: suelen ser feos, y por lo tanto, malvados y en ocasiones pertenecen a estratos sociales bajos. Esta fue una noción que perduró en una gran diversidad de textos medievales. Por ejemplo, en *The Marriage of Sir Gawain and Dame Ragnelle*, se lleva a cabo toda una elaboración en torno a este motivo. Ragnelle, la mujer más fea del mundo, es mostrada como un ser físicamente repugnante, de baja clase y carente de modales. Sin embargo, no son pocos los textos, en especial *romances*, que reparan en la belleza física de un caballero, como asevera Ana María Morales en “‘El Caballero más hermoso del mundo’: un acercamiento al héroe artúrico”. La autora establece un vínculo entre las cualidades que sobresalen en los héroes de ciertos *romances* artúricos y su hermosura.

Salisbury: 5). De tal manera que, la primera descripción que se ofrece sobre Horn se lleva a cabo en términos que podríamos considerar aptos en una princesa o reina cortés, sólo que aquí corresponden claramente a la figura de un varón:

He hadde a sone that het Horn;
Fairer ne mighte non beo born,
Ne no rein upon birine,
Ne sunne upon bischine.
Fairer nis non thane he was:
He was bright so the glas;
He was whit so the flur;
Rose red was his colur.
He was fayr and eke bold,
And of fiftene winter hold.
In none kinge riche
Nas non his iliche.

(Horn vv. 9-20)

Resalta el hecho de que el príncipe sea el muchacho más hermoso de todos los reinos conocidos, en especial porque es blanco, delgado y su piel es del color de las rosas. Tales características, amén de enfatizar su posición como ser único, convierten a Horn en un niño especialmente vulnerable, sin poder alguno que le permita defender en ese momento el trono de su padre, circunstancia de la cual se valen los sarracenos para devastar el país. Pero, si su fragilidad y juventud le impiden reclamar sus derechos, también suponen su salvación y la posibilidad de labrarse un destino como héroe.

Poco después, Godhild huye de aquella atmósfera de devastación y Horn, quien conoce el peso del relato en lo sucesivo, es capturado junto con sus doce amigos por un “emir” (llamado ‘admirad’ en el poema; v. 93) y nuevamente se alude a su belleza:

Horn was in paynes honde
With his feren of the londe.
Muchel was his fairhede,
For Jhesu Crist him makede.

(Horn vv. 85-88)

Además de ejemplificar el patrón formulaico y repetitivo que mencionamos en el apartado anterior, la redundancia con respecto a la hermosura de este futuro caballero queda vinculada aquí a otro motivo: Jesucristo. El autor del *romance* asevera que sólo es posible que Horn sea poseedor de tal belleza en tanto que es una creación inmediata de Cristo, lo que fortalece la imagen de salvador de nuestro héroe y lo coloca en el “camino correcto”, distinto al de los infieles saqueadores.

Lejos de matar a Horn y a sus amigos, los sarracenos se compadecen de ellos y los envían a un país extranjero, confiando en que morirán en el camino. Antes de profundizar en esto, conviene mencionar que incluso el líder de los sarracenos manifiesta su admiración ante la hermosura de Horn, y es por ello que decide perdonarles la vida a él y a sus compañeros. Entre los integrantes de este grupo de niños, Horn se distingue gracias a su físico, así como por ser el único personaje capaz de devolver la paz a Suddene:

Payns him wolde slen,
Other al quic flen,
Yef his fairnesse nere:
The children alle aslaye were.
Thanne spak on admirad -
Of wordes he was bald, -
"Horn, thu art well kene,
And that is wel isene.
Thu art gret and strong,
Fair and evene long.

(*Horn* vv. 89-97)

Aquí se asegura, que, de no ser por Horn, los sarracenos hubiesen acabado con los jóvenes. También representan estos versos una oportunidad para describir a nuestro héroe con cualidades propias de un guerrero: alto, robusto, bello y de fuerte complexión.

Posteriormente se revela el hecho que confirma la misión de Horn en el mundo, que consiste en destronar al emir que injustamente ha tomado el lugar de su padre. En este sentido, las instrucciones del sarraceno son precisas; indica que se perderán en el mar y que es muy probable que se ahoguen, no resistan el viaje, o mueran antes de llegar a algún destino conocido. No obstante, también precisa que, de salvarse, han de hundir el barco al

llegar a tierra firme, pero sobre todo expresa a Horn que su vida tiene por único objetivo vengar la muerte de su padre: “And thi father deth abeie” (vv. 114). El joven príncipe reacciona con miedo; son grandes la tristeza y desolación que siente: ha perdido a sus padres, su tierra y todo indicio de vida por él conocida. La manera en la que son conducidos al barco denota uno de los episodios mejor logrados del texto, pues se percibe una genuina ternura y compasión por parte de la voz poética, misma que permea en el lector de forma propicia y le permite, al igual que a Horn, participar con emoción en la aventura de su vida.

Es poco lo que sabemos del trayecto por barco que realizan Horn y sus acompañantes. Al no detenerse el poeta en este asunto, en realidad pudieron haber transcurrido varias noches en alta mar hasta que los muchachos llegasen a puerto seguro. Al cabo de un tiempo, y llenos de incertidumbre, arriban una mañana al país de Westernesse. Ya a partir de este incidente, Horn sobresale por su valentía y por sus cualidades de liderazgo, pues es él quien insta a sus compañeros a abandonar el barco una vez que perciben señales de vida en la costa: el canto de las aves, el verdor del lugar, y la presencia de algunos hombres a lo lejos.

La conducta osada de Horn le permite tomar la decisión de no hundir el barco como le fue ordenado en un principio por el jefe pagano. Por el contrario, y de manera un tanto extraña, pero de acuerdo con los paradigmas de un *romance*, se dirige verbalmente al navío, agradeciéndole haberles conducido con vida hasta otra tierra. Además de la posibilidad de adquirir fama y renombre en un país extranjero, el viaje a Westernesse funge como medio para que Horn asimile por completo su razón de existir. En el transcurso de Suddene a Westernesse, el héroe se transforma; y pasa, del completo desconocimiento de sí mismo a experimentar una incipiente madurez, misma que adquiere forma y se consume a lo largo de los siete años que vive en dicha tierra. Dos son las situaciones que me conducen a percibir este cambio en el héroe. Por una parte, Horn desafía férreamente las instrucciones del emir al no hundir el barco. Por otra, las acciones emprendidas por sus compañeros son un fiel

reflejo de las suyas, y en un arranque de completa determinación, Horn reta al tirano desde Westernesse, advirtiendo al barco lo siguiente:

Schup bi the se flode,
Daies have thu gode.
Bi the se brinke,
No water the nadrinke.
Yef thu cume to Suddene,
Gret thu wel of myne kenne,
Gret thu wel my moder,
Godhild, Quen the gode,
And seie the paene king,
Jesu Cristes withering,
That ich am hol and fer
On this lond arived her;
And seie that hei schal fonde
The dent of myne honde."

Horn (vv. 143-156)

La sorpresa que se genera en el lector al momento de que Horn habla con el barco puede explicarse por medio del uso de la ironía, ya que pide al navío que le mande saludos a su madre y que además le diga que al “paene king” que ha llegado sano y salvo a una tierra extranjera y es así como advertimos que el héroe conoce la naturaleza de su cometido: Horn expresa que cuando llegue la ocasión, en Suddene habrán de conocer la fuerza de su brazo, estableciendo así, la imagen heroica que imperará a lo largo del *romance*.

Al llegar a Westernesse, Horn y sus amigos comienzan a explorar aquel país desconocido, y pronto encuentran al Rey Aylmar, quien les da la bienvenida a su tierra. De nuevo, la belleza de Horn es el elemento que lo sitúa por encima de sus compañeros. Al ser extranjeros, los muchachos causan admiración y sorpresa por parte del rey, quien se interesa en su procedencia y el motivo de su viaje. Como es de esperarse, Horn habla por todo el grupo. El texto sugiere que en Westernesse no era común encontrar personas tan atractivas, de manera que este grupo de jóvenes exiliados constituye de manera cumplida el estereotipo de un extranjero.

Al igual que en un cantar de gesta, Horn empieza por narrar su origen, aseverando que tanto él como sus amigos provienen de familias nobles, rememora el ataque de los

sarracenos – destacando el carácter maligno de este pueblo– y posteriormente refiere el traslado a Westernesse, ya en condición de exiliado. Sin embargo, nunca revela su identidad hasta que el rey se lo demanda; y aunque ha atravesado la barrera de la inocencia, Horn aún habrá de experimentar tres etapas formativas yuxtapuestas antes de ostentar la gloria y el honor que dejó atrás en Suddene: el papel de vasallo, el papel de caballero y por lo tanto, de guerrero. Dicho proceso acontece durante su estadía en Westernesse.

A menudo, los pueblos germánicos solían mantener siervos a los que hubiesen brindado una educación especial con el fin de integrarlos por completo a su núcleo sociocultural. De esta manera aseguraban el sometimiento y la obediencia por parte de los siervos asimilados, lo cual conforma el propósito inicial del rey Aylmar. Sin embargo, el personaje conoció una suerte un tanto distinta a la de sus compañeros, pues a él se le educó en un ambiente específico y se convirtió en protegido del rey. La preferencia de Horn sobre el resto de los niños por parte de Aylmar se manifiesta claramente en los siguientes versos, en los cuales resalta una vez más la singularidad de nuestro héroe debido a su condición física:

Well bruc thu thin evening.
Horn, thu go wel schulle
Bi dales and bi hulle;
Horn, thu lude sune,
Bi dales and bi dune;
So schal thi name springe
Fram kyng to kyng,
And thi fairnesse
Abute Westernesse,
The strengthe of thine honde
Into evrech londe.
Horn, thu art so swete,
Ne may ich the forlete."

Horn (vv. 210-222)

Como se trata en estricto sentido de una nueva “adquisición” para su reino, Aylmar debe pregonar la llegada de una criatura tan excepcional a su corte, y por tal motivo, el nombre de Horn resonará en comarcas y entre diversos reyes, y empieza así, a conocer paulatinamente una vida de héroe. El compromiso que adquieren ambos es mutuo, no

obstante. Por un lado, Aylmar asume la responsabilidad de (re)educar a Horn, y éste habrá de pagarle a lo largo de su estancia mediante empresas, y de manera especial, casándose con su hija Rimenhild; imperando no tanto el amor, sino una alianza política, alianza que constituye el primer peldaño hacia la recuperación de un origen perdido.

5.1. *Entre la corte y el campo de batalla: marco de acción del héroe*

El *romance* fue uno de los primeros géneros literarios europeos ocupados en reflejar aspiraciones personales. Sus protagonistas son testigos de una compleja estructura psicológica donde se manifiestan las más diversas conductas humanas: celos, traición, odio, duda, venganza, lealtad, miedo, amor, generosidad, locura; muchas de las cuales encuentran cabida en la Materia de Inglaterra y en particular en *King Horn*. Aún así, el tratamiento de los personajes aquí no resulta tan profundo o minucioso como en otros *romances* ingleses al ser éste un texto que privilegia la acción y la aventura sobre la dimensión psicológica de los individuos. De ahí que, del desarrollo de los distintos personajes en el relato se desprende un hecho de especial interés: todos – o al menos aquellos que suscitan alguna relevancia para la trama, como Murry, Horn, Rimenhild, Athulf, Fikenhild, o los propios sarracenos – permanecen inequívocamente ligados a algún fin político.

En décadas recientes, una creciente área de investigación dentro de los estudios medievales se ha dedicado a analizar los diferentes matices de la vida privada y cotidiana en el *romance*, revelando la importancia de las relaciones interpersonales en la construcción narrativa de estos textos. Nos encontramos pues ante un género que no solamente se ocupó de explorar las relaciones y distancias que existían entre hombres y mujeres en calidad de amantes, sino también entre padres, hijos y hermanos en virtud de ser integrantes de una familia (que con los siglos se convertiría en el núcleo de una sociedad), como asiente Felicity Riddy en su ensayo “Middle English romance: family, marriage, intimacy”:

Romances are not only read within the family, but also frequently take the family as their subject. They explore courtship and marriage, as in *King Horn*, *Horn Childe and the Maiden Rimenhild* and *King Ponthus and the Faire Sidone*; married love, as in *Sir Orfeo* and *Sir Amadace*; childbirth, infants and children, as in *Floris and Blancheflor*, *William of Palerne* and *Chevalere Assigne*; separated and reunited families, as in *Octavian*, *Torrent of Portyngale* and *Sir Isumbras*; sons and foster-sons, as in *Sir Percyvell of Gales*, *Sir Degaré* and *Havelok*; brotherhood or sworn brotherhood, as in *Gamelyn*, *Amis and Amiloun*, and *Athelston*; sisterhood as in *Lai le Freine*, and motherhood as in *Emaré*.

(: 235)

El análisis de Riddy puede resultar interesante al momento de examinar ciertas alusiones a personajes o protagonistas de *romances* en inglés medio (incluso alude a casi todos los textos de Materia de Inglaterra) como seres que, aunque desempeñan papeles específicos dentro de una sociedad, fungen también como individuos que participan en la constitución de espacios privados –cortes, cámaras, salones– donde logran desarrollarse en la intimidad. No obstante, al referirse a *King Horn*, la autora parece asegurar que el poema aborda sobre todo la exploración de la cortesía y el matrimonio a la luz de las relaciones familiares. En efecto, es un texto que precisa de dichos elementos para trascender como *romance*, pero no creo que se centre en el matrimonio, ni mucho menos en la cortesía. Al no provenir de una cultura literaria aristocrática y en su preferencia abierta por lo sociopolítico, la Materia de Inglaterra tiende a minimizar ciertos componentes que imperan en el *roman courtois*, o al menos, se muestran con funciones muy específicas: el matrimonio legitima al héroe en el terreno político y estamental, más no de manera personal ni moral; la corte de la Materia de Inglaterra no es símbolo de fastuosidad, elegancia o refinamiento, existe únicamente como el espacio físico-narrativo en el que viven reyes, reinas y héroes en el desempeño de sus tareas políticas y empresas guerreras.

Siguiendo a Riddy, creo que resulta más pertinente analizar *King Horn* bajo la perspectiva de las relaciones familiares, puesto que el lazo afectivo más importante de este *romance* no se establece mediante la relación Horn - Rimenhild como podría parecer en principio, sino que queda representado por un vínculo menos evidente, que es el que prevalece entre Horn y su padre. El nombre de Murry aparece cinco veces en el texto,

siempre con fines específicos: para presentarlo (v. 4); para narrar cuando pasea en busca de aventuras con dos sensecales (v.33); para indicar que Godhild, su reina, llora amargamente por su muerte (v.70); para que un villano haga mención de la destreza de Horn como guerrero (v. 870) y en una evocación directa al momento de la reconquista de Suddene al término del *romance* (v.1349). Parecería entonces que Murry cuenta con poca participación en el texto puesto que resulta muerto cincuenta versos después de haber sido presentado por el poeta. Sin embargo, lo que pervive del rey a lo largo del relato y conoce un innegable peso en el mismo, es su memoria.

Horn guarda tan celosamente el recuerdo de su padre, que dedica su vida en el exilio a prepararse para combatir a las fuerzas opresoras que acabaron con él y su legado. Así, Murry se convierte en la instancia más importante que permite al personaje explorar su talento guerrero y traza al mismo tiempo el camino de vuelta hacia lo perdido. Existe así un estrecho paralelismo entre la imagen del entonces rey de Suddene y el destino caballeresco de Horn como héroe. De hecho, la figura de Murry y la promesa del retorno aparecen como motivos encadenados en el texto: sin el recuerdo, no hay posibilidad de reivindicación. Este hecho cobra aún más relevancia si se piensa que la interacción real entre padre e hijo en este texto es inexistente (de hecho sucede lo mismo con Godhild, su madre); nunca se lleva a cabo un intercambio de diálogos e incluso, los personajes no comparten en ningún momento un mismo espacio físico. Sabemos de la relación que impera entre ambos gracias a las evocaciones mencionadas anteriormente y en especial por la manera en que el personaje desarrolla su potencial como guerrero, pues Horn se convierte en un combatiente destacado, entre otras cosas, porque proviene del linaje de Murry. Se sugiere incluso una relación directa entre las habilidades de Horn en el campo de batalla y su pertenencia a una estirpe en particular durante el segundo exilio del héroe en Irlanda, cuando se encuentra al servicio del rey Thurston:

His dent he gan withdraghe,
For hi were negh aslaghe;
And sede, "Knights, nu ye reste
One while ef you leste."
Hi sede hi nevre nadde
Of knighte dentes so harde,
Bote of the King Murry,
That wes swithe sturdy.
He was of Hornes kunne,
Iborn in Suddene.

(*Horn* vv. 865-874)

Al indicar los caballeros presentes en esta revuelta que nunca han conocido a nadie que pelee tan audazmente como Horn, se evoca de manera inevitable al rey Murry, equiparando así el carácter guerrero con la reminiscencia de un pasado heroico célebre, tal como sucede en un cantar de gesta. Por lo tanto, el rey, además de convertirse en un personaje clave, figura también como símbolo y motivo en el relato al encarnar todo aquello en lo que Horn debe convertirse, depositando en el héroe una misión que no puede evadir.

A través del rey también se legitima el origen sajón al que ya se ha aludido. *King Horn* es un texto consciente de la importancia de los linajes en la épica germánica, y en especial, del poder de la figura paternal y las relaciones feudales en la Edad Media, lo cual lo sitúa en el contexto de un cantar de gesta. Finalmente, mientras tiene lugar la liberación de Suddene en uno de los últimos episodios del texto, se refiere con claridad que Horn pelea con valor y virtud porque recuerda el injusto asesinato de su padre:

God sende him the righte,
And wind him hider drive
To bringe hem of live.
He sloghen Kyng Murry,
Hornes fader, king hendy.

(*Horn* 1346-1350)

Sin el antecedente de Murry, la vida y hazañas del protagonista de este *romance*-gesta carecerían de fundamento alguno. En resumen, el símbolo que se desprende del rey de Suddene funge en la construcción de una memoria que deviene en un objetivo individual, sin el cual Horn no podría ser calificado de héroe con justicia.

El proceso mediante el cual un hombre se transforma en héroe constituyó una temática fértil en diversas lenguas y distintos períodos literarios a lo largo de la Edad Media. Por ejemplo, Tristán necesita llevar una vida de (trans)formación caballeresca que le permite conocer su destino en el mundo. La historia de *Horn* también resulta en una metamorfosis, pues en el espacio comprendido entre un niño capturado y un osado guerrero, se gesta el nacimiento de un hombre consciente de cumplir con un cometido específico.

Al haberse establecido el “pacto” entre Horn y Aylmar, el rey expresa que cuidará y protegerá del muchacho (vv. 215), y nuevamente se menciona un hecho que revela la doble función de ciertos personajes en este texto. Cuando reitera al recién llegado príncipe que adquirirá popularidad a causa de su belleza, el rey no se olvida de mencionar otro elemento: el peso de su brazo (vv. 219-220). Amén de constatar, una vez más, la forma de relatar repetitiva que caracteriza a este *romance* (cabe señalar que la fórmula “the dent of thine honde” ya había aparecido en el verso 156), el personaje también reconoce el papel que Horn tendrá que desempeñar en su corte. Pero si nuestro protagonista resalta en el texto por su valentía, por su situación como mejor entre todos los hombres, así como por la imagen de salvación que simboliza – rasgos todos que lo ubican indiscutiblemente en un terreno épico –, también se distingue por su aprendizaje en los estilos de vida aristocráticos imperantes en Westernesse. De manera que, en *King Horn*, lo cortés y lo guerrero van a menudo de la mano, creando así el poeta un mundo en el cual lo épico se filtra a través del *romance*, pero donde también es posible emprender el camino inverso.

La cortesía fue un ideal introducido en el *roman* francés a mediados del siglo XII. Mientras estuvo gobernada por la casa de Plantagenêt, Inglaterra participó de un activo intercambio cultural con Francia. En el primer capítulo hemos establecido la manera en que se transmitieron los ideales aristocráticos en esta literatura, lo cual cobra relevancia al momento de apuntar la presencia de elementos cortesés en el *romance* que nos ocupa. Si existen rasgos que en ocasiones ubiquen al texto en un ambiente específicamente cortés,

esto se encuentra sin duda ligado a dos hechos: el género al que se suscribe el relato y posiblemente, la adaptación del poema anglonormando que le precede, que sobresale por su naturaleza aristocratizante. En mi opinión, los rasgos de este mundo en *Horn* constituyen un mero pastiche, una presencia obligatoria que se explica debido al género que el poeta ha elegido para relatar su historia, pues no corresponden del todo con el carácter heroico o legendario del texto. Lo que se busca aquí es replantear la idea de un pasado glorioso, que es terreno propicio de lo épico; y en un contexto tal, nociones como la cortesía o el amor entre un hombre y una mujer desempeñan únicamente papeles concretos. Por lo tanto, y como texto representativo de la Materia de Inglaterra, en *Horn* destaca el afianzamiento y continuidad de una estirpe política, de manera que la existencia de elementos cortesés en el texto sólo se explica en función de lo anterior. Con esto no pretendo aseverar que el texto sea totalmente ajeno al ideal cortés, sólo que éste no conforma, como en muchos otros *romances*, una directriz que gobierne a la obra.

A su arribo a Westernesse, Horn recibe un trato especial por parte del Rey Aylmar, e inmediatamente pide a su señor Athelbrus que instruya a Horn en artes y conductas propias de la aristocracia de aquel lugar:

Forth he clupede Athelbrus,
That was stiward of his hus.
“Stiward, tak nu here
My fundlying for to lere
Of thine mestere,
Of wude and of rivere,
And tech him to harpe
With his nayles scarpe,
Bivore me to kerve,
And of the cupe serve.
Thu tech him of alle the liste
That thu evre of wiste,
And his feiren thou wise
In to othere servise.
Horn thu undervonge
And tech him of harpe and songe.”

Horn (vv. 231-244)

El pasaje anterior menciona el conjunto de actividades cortesas que nuestro héroe deberá conocer y que representan parte de su proceso formativo en la corte de Aylmar: la caza, la cetrería, la ejecución del arpa con delicadeza, trincar (carne) y servir la mesa con propiedad.³ En este sentido se encuentran paralelismos entre *King Horn* y la historia de Tristán, pues a ambos héroes se les procura una educación esmerada que contempla todos los ámbitos que un varón de estirpe noble debe conocer:

He [Tristan] was learning the whole time, today one thing, tomorrow another, this year well, next year better. In addition to all this he learned to ride nimbly with shield and lance, to spur his mount skillfully on either flank, to put it to the gallop with dash, wheel and give it free rein and urge it on with his knees, in strict accordance with the chivalric art. He often sought recreation in fencing, wrestling, running, jumping, and throwing the javelin, and he did it to the utmost of his strength and skill. And we hear from this narrative that none (whoever he might be) ever learned to track or hunt as well as he. He excelled at all manner of courtly pastimes and had many at his command.

[...]

Tristan, gifted, well-bred youth, sat and played on so elegantly and politely that the strangers kept looking at him as one man and confessed in their hearts that they had never set eyes on any young person adorned with so many excellences. But whatever address he showed in his deportment or at the game, it was in their eyes nothing to what follows. They were amazed that a child could speak so many languages, which flowed to his lips in a way they had never heard in any port they called at. Every now and then this polished young courtier interposed with fashionable small-talk and exotic terms of chess. These he pronounced well – he knew a great many of them – and with them he adorned his game. Then he also sang most excellently subtle airs, ‘chansons, ‘refloits’, and ‘estampies’. He persevered with these and other polite acquirements to such a point that the traders resolved that if, by some ruse, they could get him away they would reap great profit and honour from him.

(Gottfried von Strassburg, *Tristan*: 66-67)

En el *Tristán* de Gottfried von Strassburg (c.1210), se presta especial atención a la educación cortés del personaje principal, sobresaliendo su habilidad para el canto, la poesía, la ejecución de instrumentos musicales, las lenguas extranjeras, la caza y los deportes. Asimismo, se asemeja a Horn por ser poseedor de una gran belleza física. Ana María Morales cita en “El más hermoso caballero del mundo” un pasaje del *Tristán de Leonís* (1501), en el cual tiene lugar una lucha verbal entre Ginebra e Iseo para establecer quién es

³ El arte cisorio (carving) conformaba una de las actividades cortesas favoritas del *romance* en inglés medio. En el Prólogo a sus *Tales*, Chaucer ridiculiza esta costumbre al hablar del escudero, quien está instruido para atender a su padre en la mesa (*Pról.* 98-100).

el más hermoso entre sus respectivos amantes, Lanzarote y Tristán. Es notable ahí la descripción de Tristán realizada por Iseo:

“Dezid lo que quisedes, que en el mundo no ay cosa que le desproporcione de su fermesura, e si algo tiene, ruegoos que me lo digays, porque vea yo si es assí lo que dezís”. E la reyna Ginebra dixo: “Señora, la cosa es que él es menguado para ser bien complido en hermosura es que tiene los pechos grandes y vn poco altos.” E la reyna Yseo quando lo oyó, dixo: “Señora, lo que dezís que le pone fealdad, antes es al contrario, que por esso es más apuesto para cauallero; que es tan grande su coraçón que le faze pujar los pechos, y tan grande es su ardimiento y esfuerço de coraçón, que soy maravillada como non quiebra por medio”.

Tristán de Leonís (414) ⁴

Así se constata de nueva cuenta la manera en que la belleza quedaba invariablemente vinculada al estrato social de un personaje, ubicando a Tristán, al igual que a Horn, en la posición de elegido para afianzar un paradigma heroico. Pero no sólo la belleza y la adquisición de hábitos de alcurnia unen a estos dos héroes: también podemos hallar ciertas correspondencias en lo que respecta a las historias. Al igual que el Rey Murry, el padre de Tristán, Rivalen, muere cuando éste cuenta únicamente con quince años. De igual manera, también se traslada una corte extranjera (Cornualles, presidida por su tío, el rey Marc), donde destacan sus proezas guerreras y su conocimiento de las habilidades anteriormente enlistadas. No obstante, la visión general de *King Horn* difiere de las distintas versiones de la leyenda tristaniana, pues éstas toman como base las relaciones afectivas hombre-mujer, y no tanto la política ni un contexto guerrero legendario, soporte temático de la Materia de Inglaterra y en especial de textos como *Horn*, *Havelok* y *Athelston*.

El aprovechamiento de la instrucción (cortés) de Athelbrus genera una faceta particular e interesante del héroe: así como es posible deleitarse con un Horn que asesina a tiranos opresores, también pueden atestigüarse, aunque en contadas ocasiones, ejemplos genuinos de cortesía y gentileza (aunque no de amor pasional) por parte del héroe: la manera en la

⁴ Citado en Morales, “El más hermoso caballero del mundo: un acercamiento al héroe artúrico.” (:416).

que consuela a su mujer luego de haber tenido pesadillas (vv. 720-730), o su conducta respetuosa hacia ella a lo largo del relato. Sin duda Rimenhild, único personaje femenino de peso en el texto, sirve como vehículo de cortesía en el *romance*, pero debe tenerse en cuenta que para Horn, su dama no ocupa ni remotamente la misma importancia que la memoria de su padre o su cometido de volver a su país de origen. El hecho de que el tema de la mujer no se desarrolle con importancia en el texto, y que ésta aparezca siempre como medio por el cual el héroe alcanza notoriedad política aproxima a *King Horn* a un cantar de gesta. Incluso los aspectos corteses en este *romance* suelen estar más enfatizados en Horn que en el propio personaje de Rimenhild y ahí radica una trasgresión importante del relato, pues el autor intenta ajustar un héroe con atributos correspondientes a la gesta a categorizaciones propias del *romance*. Puede mencionarse como ejemplo el episodio en el que Rimenhild solicita a Athelbrus que Horn vaya a visitarle a su cámara (v.270-275), de lo cual se desprenden situaciones de sumo interés para el posterior desarrollo de los personajes.

En primer lugar, Horn es protegido del rey y como tal, casi no mantiene contacto con otros miembros de la corte. Aunque el *romance* no es específico al respecto, es posible que Horn se encontrara ocupado en el desempeño de actividades en la corte y que por eso no le fuera permitido abandonar ese ambiente. Ante esto, Athelbrus decide enviar a Athulf, el mejor amigo de Horn, disfrazado a la cámara de Rimenhild. Notamos aquí la importancia de nuestro héroe en la corte de Aylmar como ser insuperable, pues Athulf asegura que por ningún motivo podría hacerse pasar por Horn a su encuentro con Rimenhild al no compartir las mismas cualidades, especialmente la belleza, y porque no existe en el mundo ser alguno capaz de equiparar al personaje:

Ne beo we noght iliche:
Horn is fairer and riche,
Fairer bi one ribbe
Thane eni man that libbe:
Thegh Horn were under molde
Other elles wher he wolde

Other henne a thusend mile,
Ich nolde him ne thee bigile."

(*Horn* vv. 318-325)

Como Athulf sabe que nunca podrá ocupar el lugar de Horn, prefiere confesarle a Rimenhild que no es su mejor amigo quien ha atravesado el umbral de su cámara. Algo natural a lo largo de la obra, Rimenhild se comporta de manera nerviosa y ordena a Athulf de manera tajante que se retire de su vista, pues es al verdadero Horn a quien desea ver para pedir su mano en matrimonio y aquí radica otra trasgresión notable del relato, pues los caballeros a menudo solicitan casarse con las damas y no viceversa.

En el discurso de Athulf, cabe resaltar cuando se afirma que Horn tiene una mejor posición social que él, que un ser poseedor de tal belleza no podría pasar desapercibido “ni a mil millas de ahí”, que no hay vivo ningún ser como Horn, y en particular, que éste es más bello que Athulf “por una costilla”.⁵ Esta mención representa a Rimenhild, pues sugiere a un hombre que es mejor porque ha ganado a una mujer en el aspecto político, mas no en el sentimental. Por lo tanto, esta comparación sirve al propósito de enfatizar la masculinidad del héroe, pues es más hombre que Athulf no sólo debido a su carácter de elegido, sino porque ha adquirido a una mujer que lo ayudará al cumplimiento de sus aspiraciones guerreras y políticas. En los cantares de gesta acontecen circunstancias similares.

También llama la atención el hecho de que la cámara donde se encuentra Rimenhild se ilumine cuando Horn entra por primera vez en ella (vv. 389-392), algo que sucede de manera repetida en el *roman courtois* siempre y cuando se trate de una dama, mas no de un caballero que conquista reinos y acaba con sarracenos. Dichas situaciones se suman al conjunto de elementos que ubican a Horn como héroe, el mejor de todos los hombres, pero en particular invitan a lector a percibir los mundos paralelos propios de este relato.

⁵ Los editores de *Four Romances of England* ofrecen en las notas críticas al texto una explicación a esta fórmula, argumentando una posible lectura bíblica. Al decir Athulf que Horn es más bello “por una costilla”, puede establecerse un nexo entre el Génesis y este *romance*, pues lo que convierte a Horn en un ser bello es tener una costilla más que Athulf, al igual que Adán con respecto a Eva, según lo asienta Susan Dannebaum (: 61).

Una buena parte del comportamiento de Horn hacia Rimenhild descansa en su asimilación de las enseñanzas impartidas por Athelbrus. Aún así, existe, a mi parecer, una desproporción entre los dos componentes principales del personaje. Es cierto que a lo largo de sus años en Westernesse, Horn debe aprender con detenimiento las instrucciones que lo ubicarán como un agente de la cortesía, pero siempre destaca su afán por combatir, proteger y luchar contra la injusticia; de nuevo características de un héroe épico. De tal suerte, la relación entre Horn y Rimenhild no siempre se encuentra valorizada en términos propios de un *romance*, puesto que en una obra suscrita a este género, el amor y la aventura se muestran como dos unidades equilibradas; de hecho, el elemento de aventura en un gran número de *romances* se sostiene y adquiere fuerza gracias a la interacción del amor sobre el mismo, y en *Horn* la aventura se encuentra invariablemente ligada al campo de batalla.

Por otro lado, el texto nunca destaca aspectos puntuales sobre la relación entre Horn y Rimenhild; sabemos muy poco de la vida íntima que emprenden ambos personajes, los episodios que podríamos calificar de amorosos (vv. 405-456; 530-585; 725-750; 1215-1220) muestran pocas instancias de pasión o deseo sexual por parte de Horn (aunque no así en el caso de Rimenhild) y lo más que vislumbramos al respecto en nuestro héroe se traduce acaso en ternura, comprensión y respeto, conductas que también se advierten en héroes como El Cid o Roldán hacia sus damas, por ejemplo. De modo que, para poder aseverar con certeza que los lazos entre dama y caballero en este *romance* trascienden una mera relación política, tendría que entablarse entre ambos personajes una relación amorosa significativa y en particular, mutua. Incluso, de Horn podría decirse que es un personaje, hasta cierto punto, calculador, puesto que siempre vela por sus propios intereses, y al adoptar conductas o modos de vida relacionados con la cortesía se percibe una marcada conveniencia en ello, ya que todo en este texto está construido con el fin de que Horn ejerza el poder al que alude el líder de los sarracenos al afirmarle que tiene que vengar el nombre de su padre. Por tales motivos, la *Materia de Inglaterra* difiere de manera considerable de los *romans courtois*,

especialmente en la construcción de sus personajes, y cualquier muestra de cortesía queda superpuesto con el carácter ulterior de este *romance*-gesta. Por ejemplo, podemos mencionar el pasaje en el que Horn decide no yacer con Rimenhild porque necesita cumplir con sus deberes a pesar de la inmensa pasión que siente la dama en ese momento:

"Rymenhild," quath he, "beo stille!
Ich wulle don al thi wille,
Also hit mot bitide.
Mid spere I schal furst ride,
And mi knighthod prove,
Ar ich thee ginne to woghe.
We beth knightes yonge,
Of o dai al isprunge;
And of ure mestere
So is the manere:
With sume othere knichte
Wel for his lemman fighte
Or he eni wif take;
Forthi me stondesth the more rape.

(*Horn*, vv. 545-557)

Aquí, además de sobresalir lo guerrero, se advierte también la encarnación de una de las máximas figuras arquetípicas del *romance* medieval: el caballero, cuyas obligaciones Horn debe tener en cuenta. Esto nos lleva a comentar sobre los rasgos que revelan conductas épicas o puramente bélicas en nuestro personaje.

Ya hemos señalado con anterioridad que la formación cortés de Horn se encuentra yuxtapuesta con su formación como guerrero. Naturalmente, en los textos de *Materia de Inglaterra*, las actividades y situaciones que simbolizan directamente el carácter guerrero de sus héroes cobran gran importancia, pero creo que en *Horn* parecen estar más exacerbadas que en otros textos suscritos a su misma tradición. Con ello me refiero a que el personaje es decididamente guerrero y cultiva este componente a lo largo del texto. Mientras que *Havelok* y *Athelston* se sostienen más en la figura simbólica de un rey, y *Bevis* y *Guy* funcionan mediante un esquema de acumulación de aventuras, en *Horn* sobresale el carácter individual de un líder de guerra, mismo que el texto asimila como caballero. Dedicaremos ahora un análisis de estos rasgos en relación a situaciones específicas del texto, haciendo

especial énfasis en su condición de caballero así como en las empresas de carácter guerrero que consuma a nombre de dos reyes.

No transcurre mucho tiempo para que Horn se dé a conocer en Westernesse como ser único. Sin embargo, antes de su primer encuentro con Rimenhild, no sabemos con precisión qué es lo que convierte al príncipe heredero de Suddene en un ser excepcional fuera de su belleza; es decir, Horn construye su imagen guerrera a partir de la idea del matrimonio, pues éste significa la posibilidad de ascender socialmente. Si antes Horn sobresalía por su belleza, ahora lo hará también por ser un osado guerrero, pero al encontrarnos ante un género que agrupa a dicho estamento según un esquema específico, en adelante nos referiremos a Horn como caballero.

La pirámide social medieval, la célebre jerarquía estamental, se encontraba estructurada en tres componentes fundamentales: *oratores* (los que rezan), *bellatores* (los que luchan) y *laboratores* (los que trabajan), en donde éstos últimos se ubicaban en la base y en la cúspide, los *oratores*.⁶ Este ordenamiento del mundo se asocia comúnmente al feudalismo y la anterior pirámide, aunque jerárquica, precisa la interacción de cada uno de sus miembros para resultar funcional. En un principio, correspondía a los caballeros brindar servicios como guerreros o protectores a los señores feudales, lo cual contemplaba la defensa de territorios o la participación en batallas específicas en nombre de algún señor. De esta manera se cumplía una especie de “contrato ideal” (*comitatus*) en el que el caballero, al ser el representante directo del estamento guerrero o militar, adquiría la obligación de resguardar los bienes del señor. A cambio, éste tenía por cometido otorgarle una porción de tierra dentro del feudo, donde el caballero habitaba con su familia. Sin embargo, el panorama social y económico de la Edad Media atravesó por transformaciones notables con

⁶ Esta división tripartita de la sociedad se establece con claridad en *De Consolatione Philosophiae*, de Boecio. Jacques Le Goff precisa en su ensayo *Note sur société tripartite, idéologie monarchique et renouveau économique dans la chrétienté du IXe au XIIIe siècle* que este ordenamiento surgió del deseo por una una sociedad que funcionase con “virtud y eficacia”, según refiere la traducción del texto de Boecio realizada por Alfredo el Grande. (: 82). En realidad, se trata de una división social que data desde tiempos de los indoeuropeos, si bien las definiciones anteriormente señaladas son medievales. Para mayor información, véase Georges Dumézil, *Mythe et épopée*.

la aparición de la clase burguesa desde finales del siglo XII, hecho que propició el debilitamiento paulatino del feudalismo y devino en una redefinición de las estructuras sociales de la época.

Al momento en que se empezaron a componer los primeros *romans* en Francia, es posible que los caballeros ya no se encontraran tan apegados al esquema feudal debido a la diversificación de la sociedad y al surgimiento de nuevos intereses en la misma. Perduró, aún así, un enorme interés en esta figura a lo largo de la Edad Media, pues numerosos pensadores elaboraron tratados sobre el caballero y los ideales que éste evocaba. Hacia 1159, Juan de Salisbury, célebre teólogo y filósofo de la Escuela de Chartres, compuso uno de los más importantes tratados políticos medievales, el *Policraticus*, que en esencia versa sobre monarcas y su manera de gobernar. En él no se olvida de mencionar la función de la caballería, puesto que era un asunto que también atañía a reyes y príncipes:

But what is the function of the duly ordained soldiery? To defend the Church, to assail infidelity, to venerate the priesthood, to protect the poor from injuries, to pacify the province, to pour out the blood for their brothers (as the formula of their oath instructs them), and, if they need be, to lay down their lives. [...] But to what end? To the end that they may serve madness, vanity, avarice, or their own private self-will? By no means. Rather to the end that they may execute the judgment that is committed for them to execute; wherein each follows not his own will but the deliberate decision of God, the angels, and men, in accordance with equity and the public utility...For soldiers who do these things are "saints", and are the more loyal to their prince in proportion as they more zealously keep the faith of God; and they advance the more successfully the honour of their own valour as they seek the more faithfully in all the things the glory of their God.⁷

Son pues funciones primordiales de un caballero defender a la Iglesia, combatir a herejes y ejecutar de manera expresa toda orden o cometido que les haya sido indicado, anteponiendo el deseo de Dios sobre el propio. De esta manera fungen como agentes de la divinidad y equiparan a los santos, según expresa el autor en el fragmento anterior. Asimismo, cuanto más leales se muestren ante su señor, más cerca se encuentran de Dios, y aumentan así su honorabilidad y valentía.

⁷ Citado en *The Portable Medieval Reader* (:90).

Según Juan de Salisbury, la correspondencia entre un caballero y Dios es absoluta. Por otra parte, señala que virtudes como la lealtad, el coraje y la fe son esenciales en la construcción de este personaje. También se admiten como características propias la búsqueda de la justicia y el bienestar del prójimo, y el autor concluye con un argumento que especifica que el caballero desempeña un papel primordial en la configuración de una sociedad porque gracias a él se suscita un equilibrio dentro de la misma. Tal equilibrio, sólo que a nivel textual, es el que se alcanza una vez que Horn se convierte en caballero, pues el héroe no puede cumplir con su función sino a través de su naturaleza guerrera.

Horn satisface en gran medida la perspectiva ofrecida por Juan de Salisbury: es un caballero que acaba con instancias ajenas a Dios, protege y defiende reinos, es valiente y temerario.

Sin embargo, el autor parece minimizar la voluntad propia del personaje (importan más el apego a los deseos de Dios y el cumplimiento cabal de las órdenes de su señor que los fines personales), y en *Horn* impera el deseo individual de un héroe por lograr un cometido. De hecho, aquí el héroe maneja el curso de su propio destino con base en una meta que él mismo se encarga de cumplir hasta sus últimas consecuencias y todos los estados por los que atraviesa a lo largo de su vida: exiliado, vasallo, caballero y guerrero encuentran una justificación al momento en que el protagonista recupera su trono y reivindica sus orígenes, factor que, de nuevo, lo traslada al terreno del *romance*.⁸

Horn es armado caballero gracias a la intervención de Rimenhild y Athelbrus. En el texto, esto acontece una vez que el verdadero Horn se introduce en la cámara de Rimenhild, quien le solicita de inmediato que se case con ella. Nuestro personaje aprovecha esta situación y le insta a hablar con Athelbrus para que a su vez éste haga llegar al rey su

⁸ En su estudio *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, el aclamado crítico canadiense Northrop Frye evalúa el género que estudia esta tesis a partir de múltiples autores y perspectivas. Pese a que en él se abordan de manera escueta las cuestiones referentes al *romance* medieval, argumenta que existen paradigmas que necesariamente se repiten en las obras pertenecientes a este género sin importar tradición, autor o época en la que hayan sido compuestos. Al hablar sobre héroes y heroínas de *romance*, el autor postula que éstos deben partir de un punto de origen, conocer un proceso de “descenso” (: 97) y “ascenso” (: 129) que justifique su posición en el mundo, lo que califica como “the recovery of myth” (: 161).

petición. Como condición única para su matrimonio, Horn establece su deseo de ascender socialmente, pues sólo así podrá probarse como guerrero, expresando de manera literal el beneficio que le reportaría transformarse de vasallo a caballero:

“Lemman,” he sede, “dere,
Thin herte nu thu stere.
Help me to knighte
Bi al thine mighte,
To my lord the king
That he me yive dubbing:
Thanne is mi thralhod
I went in to knighthod
And I schal wexe more,
And do, lemman, thi lore.”

(*Horn*, vv. 438-446)

Aquí se encuentran presentes cuatro conceptos clave que indican que Horn está a punto de mudar su condición: “dubbing” (conversión), “thralhod” (servidumbre), “knighthod” (caballería) y “wexe more” (literalmente “crecer más”, lo cual se refiere a su ascenso social). Rimenhild no duda en concederle el deseo a su amado, y éste aprovecha la misma situación de enamoramiento para instarla a hablar con Athelbrus pues sólo él cuenta con el poder de comunicarle a Aylmar los deseos de la futura pareja. Por otro lado, la *Materia de Inglaterra*, amén de reconocer el valor de reyes y guerreros, se distingue también por el rescate de tradiciones que ayudan a ubicar a estos textos como representativos de sociedades anglosajonas y por ende, germánicas. Cuando Rimenhild asegura a Horn que cumplirá su petición, le regala una prenda de amor que representa una de las pocas instancias de lo maravilloso en este *romance*: un anillo mágico adornado con piedras preciosas que le protegerá y ayudará a combatir con éxito con tan sólo verlo y le permitirá también recordarla para poder luchar en su nombre:

"Knight," quath heo, "trewē,
Ich wene ich mai thee leve:
Tak nu her this gold ring:
God him is the dubbing;
Ther is upon the ringe
Igrave "Rymenhild the yonge":
Ther nis non betere anonder sunne

That eni man of telle cunne.
For my luvē thu hit were
And on thi finger thu him bere.
The stones beoth of suche grace
That thu ne schalt in none place
Of none duntē beon ofdrad,
Ne on bataille beon amad,
Ef thu loke theran
And thenke upon thi lemman.

(*Horn*, vv. 565-580)

En mi opinión, el elemento del anillo adquiere una doble función aquí: por una parte, puede analizarse como herencia del *romance* a esta materia (todos los caballeros reciben dones de su dama y ganan justas en su nombre; en los *romans* de Yvain y Perceval de Chrétien de Troyes existe una elaboración en torno al obsequio de anillos), pero también nos remite a un elemento común en las literaturas germánicas medievales al ejemplificar la reutilización de lo folclórico en el texto. En la *Nibelungenlied*, en *Beowulf*, así como en diversas sagas islandesas como la de *Njal*, la de *Hrolf Krakri*, la de *Egil* y la *Volsupa* aparecen anillos mágicos y por lo tanto, el anillo mágico de Rimenhild también muestra la confluencia de los dos géneros presentes en el poema.

Athelbrus acata las órdenes de Rimenhild y le comunica al rey que Horn debe ser armado caballero para poder casarse con su hija, a lo que el rey accede con gusto. Como es típico de este *romance*, el poeta no enjuicia las razones por las que Horn debe convertirse en caballero (el lector las conoce de forma implícita puesto que siempre ha conocido a un Horn con cualidades excepcionales), sólo concuerda con que es un personaje que goza del agrado del rey (vv. 489-490) y que además le reporta una ganancia política, porque si Horn es caballero, significa que ya puede defender al reino de posibles amenazas y con el tiempo, ocupar algún cargo más importante que el que le fuera designado en aquel momento. A nuestro héroe también le corresponde armar caballeros al resto de sus doce amigos, hecho que reitera su posición de elegido y le permite explotar sus cualidades como líder guerrero posteriormente. Tampoco se refieren grandes detalles sobre la ceremonia de armadura, pero en ella sí resaltan ámbitos que favorecen a Horn como guerrero y se complementan con

lugares comunes del *romance*, por ejemplo, Horn entra a la corte en un palafrén blanco y no existe nadie que se le pueda comparar. Después se lleva a cabo el ritual y, ya caballero (Sire Horn; vv. 513), inviste a sus amigos y se celebra un banquete, del cual tampoco conocemos descripción alguna.

Rimenhild, quien había esperado siete años para que Horn se casase con ella (no hay que olvidar que ese el tiempo que transcurre desde la llegada de Horn a Westernesse hasta su boda con la princesa), ve frustrado su deseo de compartir su lecho con el recién armado caballero, ya que antes que amar, el héroe de este *romance* necesita luchar y prefiere, por mucho, salir en busca de aventuras que satisfacer los deseos de su dama, pero antes se despide cariñosamente de ella y le dice que yacerán juntos en caso de regresar vivo de la aventura:

“Ich wulle do pruesse,
For thi luvē in the felde
Mid spere and mid schelde.
If ich come to lyve,
Ich schal thee take to wyve.”

(*Horn*, vv. 560-564)

Por todo, Horn desarrolla más su faceta guerrera que su faceta como amante. Cuando afirma que debe ir a realizar proezas en nombre de su dama, lo hace quizá como una simple excusa, pues sabe que ello conforma un motivo que le aportará renombre y gloria, situaciones propias del héroe en un cantar de gesta. Como hemos visto, existen ejemplos específicos que nos conducen a afirmar que Horn satisface las condiciones necesarias para ser considerado un héroe de *romance*, pero entre un héroe de *roman courtois* y el personaje principal de *King Horn* se advierten diferencias considerables: el motor del primero es el amor, mientras que el motor del segundo, es la guerra, como sucede a grandes rasgos con los demás textos en *Materia de Inglaterra*. Antes de partir a la aventura, Rimenhild le recuerda sobre el anillo protector, recomendándole que lo conserve por su propio bien, lo cual suscita humor en el lector, y porque le permitirá pensar en ella cuando vaya de justas.

Si bien Horn es un héroe funcional en dos mundos, sus acciones y pensamientos parecen más cercanos a los de un protagonista de cantar de gesta, hecho que acontece también en los principales *romances* de Materia de Inglaterra. Así, no resulta desatinado establecer que este texto, al igual que otros inscritos en la misma tradición narrativa, pueda leerse como un cantar de gesta, gesta que sin embargo, se reviste a partir de otro género narrativo. Además de su educación cortés y guerrera, otro aspecto de los aspectos que ubican al héroe como tal en este relato es su situación de exiliado, pues sólo a través del exilio refuerza de manera cumplida su heroicidad.

5.2. El exilio y la otredad

El exilio representó un fértil terreno literario para la Edad Media.⁹ En inglés medio existen diversos *romances* – entre ellos muchos en materia bizantina – que rescatan el motivo para convertirlo en una unidad esencial de sus tramas: *Sir Orfeo*, *Octavian*, *Sir Eglamour of Artois*, *Emaré*, entre otros (Laskaya y Salisbury: 146).¹⁰ Por su parte, en la Materia de Inglaterra el exilio aparece como un eje que traza el argumento en al menos tres textos representativos: *Horn*, *Havelok* y *Bevis*. Como es común en esta tradición, el carácter del exilio es esencialmente político y funciona como ardid mediante el cual los héroes pueden probarse a sí mismos.

Para Horn, el destierro no sólo supone una pérdida política, sino también una reformulación de esquemas y paradigmas sociales conocidos por el personaje. Al respecto, Lee C. Ramsey comenta, refiriéndose a *King Horn* y a *Havelok*: “These are stories about growing up – growing up in a personal, military, social, and political sense...” (:26). Dicho crecimiento sólo se hace patente durante el exilio que sufre el joven príncipe, mismo que genera un espacio que le permite emprender un proceso de autoconocimiento en el cual conoce varios estadios hasta poder retornar a la tierra usurpada. Si se considera la muerte

⁹ Incluso también conoció un desarrollo importante en la literatura en anglosajón, como se nota en diversas elegías del periodo: *The Seafarer*, *The Wanderer*, *The Husband's Message*, *The Wife's Lament*, etc. Para la cultura anglosajona, el exilio se consideraba una de las peores situaciones que podían acontecer en la vida de un hombre, pues perdía todo vínculo con su tierra, clan y señor.

¹⁰ En la introducción a *Emaré*, un lai bretón en inglés medio, las editoras de *Middle English Breton Lays* hacen referencia a un buen número de *romances* pertenecientes a distintas épocas, dialectos y autores que se centran en temas de exilio.

del rey Murry como una pieza clave en el juego de la trama, el exilio es el resultado directo de su movimiento en el tablero. Westernesse e Irlanda, tierras en las que Horn encarna el papel de exiliado, fungen como terrenos en donde el protagonista escala peldaños sociales, transforma su condición de vasallo a caballero e instituye, a la vez que la recupera, su imagen como el mejor de todos los hombres.

La instancia inmediata que desencadena el exilio en *Horn* es la captura de trece jóvenes de origen noble mientras tiene lugar el saqueo de Suddene (vv. 63-85). Al hablar sobre la tierra en la que Horn cumple su primer exilio, el poema es, como ya se dijo, poco preciso en lo que respecta al tratamiento de sitios geográficos, de manera que no se puede establecer a ciencia cierta si Westernesse corresponde en realidad a algún lugar de la Inglaterra contemporánea pese a que ha sido identificada con alguna región del occidente de la isla, probablemente cercana a la ciudad de Liverpool (Herzman, Drake y Salisbury: 65).¹¹ Gobernada por el rey Aylmar, esta nueva tierra representa para Horn un primer contacto con una vida diferente a la cual seguramente estaba acostumbrado, pues aunque el texto señala que se le procuró una educación especial y distinta a la del resto de sus amigos, no debe olvidarse que el papel primordial de nuestro héroe antes de casarse con Rimenhild consiste en la servidumbre. No obstante, la aspiración a la gloria incita a nuestro héroe a pedir que lo armen caballero de manera oportuna una vez que Rimenhild lo pide en matrimonio.

Creo, además, que no resulta descabellado analizar esta parte de la historia como si se tratase de un *bildungsroman* (novela de educación y formación) pues el exilio en este *romance* deviene necesariamente en una vida de aprendizaje para el héroe. Al igual que Pip en *Great Expectations*, de Charles Dickens, donde el protagonista se transforma en un perfecto caballero inglés (al punto de convertirse en epítome del arquetipo) aunque proviene de un estrato social bajo, Horn asume e integra por completo las enseñanzas que recibe en

¹¹ Tolkien también llama Westernesse al país de Numénor en su mitología personal. Se trata de uno de los muchos nombres con los cuales se conoce al lugar ficcional separado de la Tierra Media.

Westernesse al ser ello lo único que le permite conocer un ascenso social, hecho que culmina en la boda con Rimenhild.

Si bien ocurren dos episodios de exilio en este texto, ambos adquieren, hasta cierto punto, funciones distintas. Mientras que en el primero acontecen todas las transformaciones necesarias para que Horn pueda proseguir con su carrera de héroe, en el segundo vemos a un hombre ya asumido como caballero-guerrero, consciente de que su única misión en el mundo radica en pelear y proteger. El primer exilio es pues, símbolo y terreno de aprendizaje; el segundo, un camino directo para que el personaje satisfaga sus propósitos esenciales. De tal manera que, aunque reportan beneficios distintos para el héroe, ambos exilios se antojan también complementarios, pues Horn no podría desempeñarse como guerrero en Irlanda de no ser por la educación recibida en Westernesse. En este país el protagonista demuestra ser alguien capaz de figurar como detentor de las reglas de la cortesía (de hecho, esa es una de las maneras en las que cumple con su papel de vasallo), se transforma en caballero, casa con una princesa de mejor posición social y defiende el reino de una amenaza extranjera. Sin duda, el periodo en Westernesse recibe mayor peso en su formación como héroe que su estadía en Irlanda, situación que se percibe a través del tema de la movilidad social en este *romance*. Por principio, la Edad Media conoció una división social bien marcada en donde el ascenso no acontecía de manera común; al menos no de vasallo a caballero. En *Horn*, este hecho resulta posible en tanto que el héroe recupera una posición perdida al mudar su condición social por el simple hecho de que no nació vasallo.

Otro de los aspectos notables en torno al exilio en este *romance* es que se trata de una condición impuesta. A diferencia de otros textos medievales, como *Sir Orfeo*, en donde el exilio es voluntario, o en las elegías anglosajonas *El Navegante* y *El Viajero Errante* (siglo X), en el cual éste se admite como una condición ineludible del ser humano, en *King Horn* surge como una circunstancia forzada. De tal suerte, Horn nunca encuentra la posibilidad de

elegir al momento de ser capturado por los invasores vikingos, ni tampoco cuando sufre la traición por parte de Fikenhild, situación que resulta en su expulsión de Westernesse.

Horn funciona esencialmente con base en una visión dualista del mundo, en la que los valores se manejan como absolutos: bueno o malo, correcto o incorrecto, hereje o cristiano. De igual manera, en el texto adquiere gran importancia la dicotomía entre amigos y traidores, aspecto en el cual también inciden los autores de la edición crítica del texto: “Another theme of the romance is the stark contrast of good and evil. *Horn's* moral world divides distinctly between loyal friends and evil traitors - the never-failing Athulf vs. that ‘wurste moder sone’ Fikenhild, who double-crosses Horn not once but twice” (Herzman, Drake y Salisbury: 12). Así, Athulf, el mejor amigo de Horn, representa las fuerzas de bien y de la lealtad, mientras que Fikenhild simboliza lo negro y lo perverso. Al respecto, el narrador ofrece un antecedente desde el principio del *romance* al momento de referir que el héroe tiene doce amigos, pero que dos de ellos sobresalen por su personalidad (vv. 26-30).

El segundo exilio de Horn tiene lugar en Irlanda y es el resultado de una traición. Al convertirse caballero en Westernesse, Horn participa en una refriega donde puede combatir cara a cara con una banda de sarracenos por primera vez desde el incidente en Suddene. El altercado ocurre cuando el héroe sale en búsqueda de aventuras – como corresponde a todo buen caballero – y refleja exactamente la misma acción que realiza su padre al inicio del relato: ambos salen a dar un paseo por la playa cuando se encuentran de manera repentina con una flota de guerreros invasores que pretenden saquear el reino. Incluso, las fórmulas que utiliza el poeta son idénticas en ambas ocasiones, lo cual confirma el carácter repetitivo de ciertas estructuras del texto:

He axede what hi soghte
Other to londe broghte.
(*Horn*, vv. 43-44)

Horn rod in a while
More than a myle.
He fond o schup stonde
With hethene honde.
He axede what hi soghte
Other to londe broghte.
(*Horn*, vv. 603-604)

Al igual que en el comienzo de la narración, los sarracenos también amenazan con destruir todo lo que esté a su paso, si bien Horn reacciona de manera inmediata. Quizá evocando lo acontecido durante su niñez, el héroe se enfurece ante la presencia de estos saqueadores (lo cual se señala con el verso 613: “that his blod hatte”) y los aniquila. El poeta se ocupa en señalar detalles específicos sobre el encuentro e indica que pudo combatir con éxito debido a que portaba el anillo de Rimenhild en ese momento:

He lokede on the ringe,
And thoghte on Rimenilde;
He slogh ther on haste
On hundred bi the laste,
Ne mighte noman telle
That folc that he gan quelle.
Of alle that were alive,
Ne mighte ther non thrive

(*Horn*, vv.617-624)

Como ocurre en un cantar de gesta, el narrador destaca la fuerza de Horn al mencionar el hábil exterminio de los sarracenos, asegurando que ninguno de ellos quedará vivo para contarlo. Este segundo encuentro entre el protagonista y la raza que usurpó el reino de su padre cobra gran relevancia puesto que representa el episodio que antecede su expulsión a Irlanda. Al consumarse el ataque, Horn vuelve a la corte de Aylmar y relata con orgullo su éxito en la pelea. A estas alturas, el texto ya distingue con claridad al príncipe exiliado que buscaba abrirse paso en el mundo de los héroes del temerario caballero en que se convierte. Anteriormente se señaló que una de las características dominantes de la *Materia de Inglaterra* estriba en la importancia que ésta otorga a elementos folclóricos, en especial en *romances* tempranos como *Horn* y *Havelok*. Además del anillo mágico, en el texto son primordiales dos instancias que algunos estudiosos han calificado de “folk-tale motifs” (Herzman, Drake y Salisbury: 13). Se trata de los sueños proféticos, primero de Rimenhild y posteriormente de Horn, mismos que se encuentran ligados a los exilios del héroe. Al despedirse de Aylmar, el caballero se detiene a visitar a su dama en su cámara y exhibe un

comportamiento que lo sitúa como un héroe de *romance*. La princesa se encuentra, en llanto. Su inquietud se debe a un extraño sueño que no sabe cómo interpretar:

He saw Rymenild sitte
Also heo were of witte.
Heo sat on the sunne
With tieres al birunne.
Horn sede, "Lef, thin ore!
Wi wepestu so sore?"
Heo sede, "Noght I ne wepe,
Bute ase I lay aslepe
To the se my net I caste,
And hit nolde noght ilaste;
A gret fiss at the furste
Mi net he gan to berste.
Ich wene that ich schal leose
The fiss that ich wolde cheose."

(*Horn* vv. 655-668)

La protagonista refiere con miedo que se encontraba pescando a la orilla del mar. Al atrapar un pez, éste intenta escapar de las redes y se atemoriza ante el hecho, pues intuye que en la vida real está a punto de perder algo. El sueño tampoco parece claro para Horn, aunque tranquiliza a Rimenhild y le asegura que buscará a alguien para que aclare su significado. El príncipe vuelve con malas noticias al enterarse de que el pez que escapa representaba que alguno de los dos sufriría en breve una desgracia (vv. 685-688).

De manera paralela, Fikenhild entra en la escena del *romance* con una oscura intención en mente. Al lado de los sarracenos, este personaje simboliza de manera directa el elemento de otredad en este *romance*. Ambas entidades comparten un mismo código en tanto que siempre se les concibe en términos bastante negativos y actúan además con respecto a un mismo marco de referencia: el mal, la traición y la codicia. Antes de este episodio, Fikenhild nunca participa de manera activa el relato; únicamente se advierte su existencia gracias a las siguientes menciones, todas las cuales lo ubican en el terreno de lo deplorable: "the werst" (el peor; v. 30), "wurste moder child" (el peor hijo engendrado por una madre; v. 652), "envye" (envidia; v.692), "folye" (locura, mentira; v.693), "false tunge" (mentiroso; v. 1260) y "prut on herte" (orgulloso, arrogante; v. 1404), por enlistar algunas

de las más importantes. El antagonista de la historia acude al rey Aylmar mientras éste monta a caballo a la orilla de un río y le comunica que Horn se encuentra abusando de su hija y que pretende asesinarlo para luego apropiarse de su reino. Creyendo la mentira, el monarca de Westernesse irrumpe iracundo en la cámara de Rimenhild y encuentra a Horn recostado en brazos de la doncella. Al presenciar esta situación, profiere estas graves palabras a su anteriormente protegido:

Awey ut," he sede, "fule theof,¹²
Ne wurstu me nevremore leof!
Wend ut of my bure
With muchel messaventure.
Wel sone bute thu flitte,
With swerde ich thee anhitte.
Wend ut of my londe,
Other thu schalt have schonde."
Horn sadelede his stede
And his armes he gan sprede.

(*Horn*, vv.711-720)

Estos versos marcan el instante preciso del destierro de Horn, mismo que resulta de la envidia de un traidor. Dado que no se establece nunca por qué Fikenhild le juega una trampa a su supuesto amigo, se confirma que *King Horn* es una obra construida con base en un esquema de acciones puras, sin que importe demasiado el trasfondo moral de las mismas.

Las circunstancias en las que nuestro héroe abandona primero Suddene en su infancia y luego Westernesse en su época adulta, son muy semejantes, pues en ambos casos tiene que cumplir con un período de siete años de estadía (v. 736). Estos destierros se complementan gracias a la voluntad de Horn por recuperar en primer lugar, el trono robado, y en segundo, a su dama. En ese momento, el protagonista revela a su mujer que el pez que aparecía en su sueño simbolizaba una ruptura y marcaba el comienzo de una nueva experiencia en su vida. El narrador no refiere características puntuales de la separación de la pareja ni juzga las razones por las cuales el caballero tiene que partir. De hecho, ni siquiera Horn cuestiona la

¹² Esta misma fórmula "fule theof" aparece en el verso 327, cuando Rimenhild recrimina a Athelbrus que no es Horn a quien introduce en su cámara.

injusticia a la que se ve sujeto en aquel momento, únicamente se despide cariñosamente de Rimenhild con la promesa de casarse con ella y pide que lo olvide por completo en caso de que no vuelva o no reciba noticia alguna de su parte al término de siete años (vv. 737-740). También pide a Athulf que cuide de su dama en su ausencia.

Como en el caso de la travesía de Suddene a Westernesse, el viaje al nuevo país carece de descripción alguna; sólo se señala que la brisa del mar condujo al héroe hasta una tierra que el texto identifica como “Yrlonde”, pero tampoco se ofrecen referencias geográficas exactas o pormenores del lugar. Lo único que conduce al lector a pensar que en efecto se trata de Irlanda es que el poeta puntualiza, al momento de emprender su trayecto, que Horn viajó por barco “in westene londe” (v. 758; a una región al occidente). Si Westernesse se ubicaba cerca del actual puerto de Liverpool, resulta bastante congruente que el héroe hubiera realizado un viaje por el mar de Irlanda para anclarse quizá en algún lugar al oriente de dicha isla.¹³

A su llegada, lo reciben los hijos del rey Thruston, Berild y Harild, ante quienes se presenta con un nombre falso, Cutberd, que nos remite al carácter sajón del héroe. En *King Horn* – como en *Sir Orfeo*, por ejemplo– el encubrimiento de la identidad de un héroe es también de gran interés, sólo que en este *romance* la razón por la cual el protagonista decide ocultar su verdadero origen no parece muy clara para el lector. Al respecto, el autor de *English Medieval Romance* señala: “Horn conceals his royal birth in both the courts he visits for no apparent reason...” (Barron: 65). En efecto, quizá es esta la situación más ambigua de todo el relato, pues desconocemos la opinión del poeta y el hecho ocurre sin preámbulo o explicación alguna:

¹³ Lo único que separa a la ciudad de Liverpool con el oriente de Irlanda es un trecho de océano muy corto, de manera que el viaje pudo haberse realizado casi en línea recta desde este punto hasta alguna región cercana a Dublín. Esta aseveración resulta posible si pensamos en la tercera invasión de los sarracenos, que acontece mientras Horn está en Irlanda. A partir del año 800, los ataques vikingos en esta isla (principalmente noruegos) fueron constantes y en 847 fundaron un establecimiento permanente en Dublín. El siglo XI también vio llegar numerosas oleadas en gran parte del territorio irlandés, sobre todo al norte, sureste y este del país, región donde se localiza la actual capital. Paralelamente, en Inglaterra también tuvieron lugar diversas incursiones nórdicas, aunque los vikingos se concentraron sobre todo en áreas del centro y sureste. Por lo tanto, la llegada de los sarracenos a Irlanda es otra de las instancias que nos llevan a pensar que *King Horn* rememora este periodo histórico.

"Cutberd," he sede, "ich hote,
Icomen ut of the bote,
Wel feor fram biweste
To seche mine beste."

Horn (vv. 773-776)

Cutberd (Horn) encarna el arquetipo de un caballero al asegurarle a los nobles que ha llegado a Irlanda para buscar fortuna (to seche mine beste). Los príncipes se alegran de haberlo encontrado y Berild le pide que permanezca con ellos durante una temporada con el fin de que les sirva como defensor, de modo que en esta tierra, el protagonista desempeña también el papel de vasallo, sólo que aquí su servidumbre radica en demostrar su gran talento para el combate. Al conocer al rey Thurston de Irlanda, éste se impresiona, como sucede en repetidas ocasiones a lo largo del *romance*, por su belleza física sin igual e incluso se atreve a afirmar que ni siquiera sus hijos son capaces de superarla (vv. 803-840). Por su parte, Berild convence a su padre de retener al joven noble en su corte, con lo que el rey se muestra de acuerdo.

En palabras de Ana María Morales, en la Edad Media Irlanda suscitaba admiración y era sinónimo de maravilla al ser considerada la frontera entre el mundo que habitaban los hombres y otro donde operaban leyes distintas a las conocidas por el ser humano. Hay numerosos ejemplos literarios de la época que representan a la isla como morada de seres fééricos, en especial de hechiceras y gigantes. Durante la fiesta de Navidad, se precipita en la corte de Thurston un gigante que advierte a los presentes sobre la llegada de "paens" (fuerzas paganas; v.813) a su tierra.¹⁴ Como representante de un mundo féérico, el gigante también está caracterizado como pagano ("iarmed from paynyme"; v. 809), aunque no supone un peligro inminente para el reino o sus habitantes. Los felones a los que se refiere este monstruo, se tratan, naturalmente, de sarracenos, principal elemento antagónico de este texto y causantes del primer exilio del héroe.

¹⁴ Este episodio da fe de la intertextualidad en *Horn*. En *Sir Gawain and the Green Knight* ocurre una situación casi idéntica durante la celebración de Año Nuevo cuando un ser del otro mundo, un caballero verde, irrumpe en la corte artúrica y trae malas noticias.

Aunque objeto de numerosas acepciones a lo largo de la Edad Media, el concepto de sarraceno ha sido frecuentemente relacionado con diversos pueblos originarios del Medio Oriente que profesaban la religión islámica. El término proviene aparentemente de la palabra árabe *sharquiyyin*, que significa “gente del este”, que con el tiempo derivó en los vocablos griegos y latinos *sarakēnoí* y *sarraceni* respectivamente.

Por otra parte, Mandeville asegura en sus *Viajes* (ca. 1355 - 1370) haber entrado en contacto con individuos del Cercano Oriente, sobre quienes describe prácticas religiosas, costumbres y orígenes:

“And therefore ther ben Sarazines that ben clept Ismaelytenes and summe Agarynes of Agar, and the othere proprly ben celpt Sarrazines of Sarra, and summe ben cept Moabytes, and summe Amonytes, for the two sones of Loth, Moab and Amon, that he begatt on his doughtres that weren aftirward grete erthely princes”.¹⁵

(Boyd-Goldie: 124)

El autor identifica a los sarracenos como habitantes de la ciudad de Sarra, que corresponde probablemente a la ciudad actual de Shiraz, al suroeste de Irán (:124). De esta manera, la mayoría de las hipótesis sobre la palabra conciernen específicamente a grupos humanos provenientes de distintos lugares de la Península Arábiga.

A raíz de las Cruzadas, los musulmanes quedaron representados como un pueblo salvaje, incivilizado y regido por los designios del demonio, al grado de que una de las máximas aspiraciones militares de la Edad Media constituyó el exterminio de este pueblo en el afán de recobrar los Lugares Santos, como lo atestiguan dos grandes poemas épicos medievales,

¹⁵ Véase Matthew Boyd-Goldie. *Middle English Literature. A Historical Sourcebook*. Londres: Blackwell, 2003 (:118-124). Este estudio ofrece una serie de documentos adyacentes al corpus de literatura medieval inglesa organizados de acuerdo a temas y preocupaciones relevantes durante la época. Al hablar sobre visiones contemporáneas de los sarracenos, en la obra se cita un pasaje de los *Viajes* de Mandeville que lleva por título *Of the customes of Sarasines and hire lawe, and how the Soudan arresond me, auctour of this book, and of the begynnyng of Machomete*. El fragmento refiere información sobre el profeta Mahoma, el Corán (llamado *Alkaron*) y el surgimiento de la religión islámica con el fin de validar ciertos preceptos del cristianismo. Boyd-Goldie afirma que, aunque Mandeville nunca exhibe de manera abierta tendencias en contra de los sarracenos, estaba de acuerdo con la recuperación de Tierra Santa, así como de la expulsión de todos los “mysbelevynge men”, quienes, según contextos de la época, incluían a musulmanes. Cabe mencionar que el texto de Mandeville no es confiable en tanto crónica, ya que está concebido como literatura de viajes debido a su abundante contenido de elementos fantásticos y exóticos.

*El Cantar de Roldán y El Cantar de Mío Cid.*¹⁶ Varios cantares de gesta franceses y españoles se encargaron, entre otras cosas, de enfatizar las diferencias culturales entre cristianos y musulmanes. Así, los héroes tienen por cometido – al igual que Horn– acabar con estos agentes del mal, reestablecer el orden y la paz y detener el avance de religiones contrarias a la Cristiana.

Pero no solamente la gesta se ocupó de representar esta visión de la otredad; en el *romance* también abundaron concepciones negativas del Islam. En *Le Chevalier au Lion*, de Chrétien de Troyes (c. 1180), el caballero Yvain, a su encuentro con un ser féerico que el personaje equipara con un moro, se pregunta con inquietud si éste se trata de un ser humano o un animal. Los términos en que lo describe son propios de un monstruo: por ejemplo, una criatura de extrema fealdad, con orejas tan anchas como las de un elefante y una boca tan prominente como el hocico de un lobo (vv. 288-330), dando fe de la devaluación a la que se vieron sujetos algunos grupos no cristianos durante la Edad Media. Por otro lado, fueron comunes las asociaciones de los sarracenos con el exotismo y la maravilla. En *The Sowdone of Babilone*, un tardío *romance* de Materia de Francia en inglés medio (c.1450), se ofrece la siguiente imagen de un barco (llamado ‘dromonde’ en el texto) proveniente de “Babilonia”.

Seynge a dromonde com sailyng in the see
Anone he charged to bekyn him with honde
To here of him tidinges newe.
The maister sende a man to londe,
Of divers langages was gode and trewe,
And saide ‘Lorde, this dromonde
Fro Babyloyne comen is,
That was worthe thousande poundis,
As it mete with shrewes i-wis,
Charged with perle and precious stones
And riche pelure and spicerye,
With oyle and bras qweynte for the nones
To presente yow, my lorde worthy’.

(*Sowdone*, vv. 63-75)

¹⁶ También en la poesía de trovadores y troveros, que conoció un desarrollo paralelo al cantar de gesta, se percibe un profundo sentimiento anti-sarraceno. La *chanson de croisade*, un género cultivado esencialmente por troveros, explora este tema de manera exhaustiva (Routledge: 91-111).

Dado que en este relato, al igual que en *King Horn*, tampoco se manejan con exactitud las referencias geográficas, Babilonia bien puede corresponder a Egipto o a cualquier lugar del Medio Oriente. De cualquier manera, ambos sitios resultaban tan exóticos como lejanos en el imaginario de la época; de ahí la descripción presente en los versos anteriores: un barco que vale mil libras, que transporta perlas y otras piedras preciosas, así como pieles, bálsamos y especias venidos de una tierra remota. En el fragmento anterior cabe destacar la frase “as it mete with shrewes i-wis” (“que con certeza estaba atestado de paganos”), misma que una absoluta correlación entre los sarracenos y la otredad. Ahora bien, los antagonistas de *King Horn* constituyen un fértil terreno de discusión, ya que en ningún caso se encuentran relacionados con el mundo musulmán, ni provienen del Oriente Medio. Por el contrario, estos sarracenos, que despojan reinos, capturan héroes, y usurpan tronos, habitan las frías tierras del Norte, navegan con destreza por sus mares, hablan una lengua germánica y significan también una amenaza para varias regiones de Europa.

En su ensayo “The Saracens of King Horn”, Diane Speed emprende un minucioso análisis de esta figura en el *romance* que nos ocupa. En primer lugar, la autora identifica argumentos suficientes para establecer que los invasores en este texto se tratan de vikingos, pues la Historia no ofrece registro alguno de saqueos por parte de grupos no cristianos en las Islas Británicas a excepción de los colonizadores daneses y noruegos que fueron asentándose a lo largo de los siglos IX y X. Asimismo, Speed sugiere significados alternos para el concepto de “sarraceno”. El primero se encuentra en los postulados de George McKnight y Joseph Hall, quienes en 1901 realizaron dos ediciones de *King Horn* que fueron de gran influencia para algunas posteriores, incluida la que he tomado como base para este trabajo:

“Lexical comment on *Sarazin* has also been offered in support of the ‘Scandinavian’ view. Mc Knight, for instance, notes that the word could have a nonspecific use as ‘the conventional enemy in mediaeval romance’; and Hall explains that, ‘through the influence of the Crusades, Saracen became a general name for heathen of any sort’, supporting this statement with

quotations from English texts in which the word is used to indicate Danes and Saxons as well as the nonspecific 'foreigners in general'".

(Speed: 566)

Propone también otro significado a partir de una clasificación del *Middle English Dictionary* de 1954: "one of the pagan invaders of England, esp. a Dane or Saxon" y reconoce las nociones tradicionales de la palabra: "Turk", "Arab", "Moslem", e incluso "pagan" (esta última introducida en el léxico inglés alrededor de 1250). (:566). Por último, la autora también menciona dos obras escritas en inglés medio que relacionan dichos conceptos con sajones y daneses, la *Gloucester Chronicle* y *Of Arthour and Merlin*, ambas fechadas alrededor de 1300. Por otra parte, es necesario señalar que el término "sarraceno" cobijó diversas acepciones; en ocasiones, no solamente el pueblo o grupos musulmanes fueron calificados de sarracenos, sino también todo aquel que no profesara la religión cristiana o invadiera lugares ya cristianizados con el fin de llevar a cabo acciones de rapto, conquista o asalto.

Las referencias anteriores sugieren que "sarraceno" fue un concepto que con el tiempo se empleó para identificar a todo pueblo invasor o cultura que profesara una religión distinta al cristianismo, contexto en el que, como ya se vio, encontraron cabida los vikingos. Sin duda, *King Horn* se encuentra cimentado en este paralelismo cultural, y de tal suerte, una posible lectura (quizá la más acertada en este sentido) indica que los guerreros de este *romance* no proceden de Arabia. Sin embargo, *Horn* no describe a estos personajes en términos específicos; jamás en el texto se menciona si son vikingos, ni se ofrecen descripciones físicas, sitios o nombres que apunten hacia una conclusión definitiva al respecto. Las hipótesis alrededor de este fenómeno, que responde mayoritariamente a circunstancias históricas, surgen de una necesidad por reconstruir un pasado que justifique el presente en el que se ubica el texto, tal como lo hace la *Materia de Inglaterra* en cada uno de sus relatos.

Las representaciones medievales de los vikingos resultaron muy similares a las de los musulmanes. También se les consideró una cultura sanguinaria a pesar del extraordinario

desarrollo artístico que alcanzó su civilización. Los pueblos del norte de Europa extendieron sus rutas comerciales al oriente y occidente de Escandinavia, dominaron Irlanda, Inglaterra, el Báltico y el Mar del Norte, conquistaron Islandia y atravesaron el Atlántico para fundar colonias en el actual territorio canadiense de Terranova (quizá la mítica Vinland de las sagas). Para establecerse o al colonizar un nuevo lugar, los vikingos merodeaban costas para realizar saqueos posteriores en aldeas y ciudades. Así arribaron también a las Islas Británicas, y los encuentros de estos extranjeros tanto de Murry como con Horn constituyen el reflejo de dicha circunstancia. Si la tradición romancística en la que descansa *King Horn* recrea el pasado a través de la ficción literaria, la evocación de estos colonizadores resulta por demás apropiada para cumplir tal propósito.

Los sarracenos aparecen en los tres episodios clave del texto, aquellos que suponen un momento cúlpe en la vida del héroe: el destierro, el exilio en Irlanda y el regreso a la tierra despojada. En todos los casos, esta encarnación del mal es un recordatorio de que existe un mundo de tinieblas contra el cual hay que luchar, y que parte de la misión del protagonista estriba en convertirlo en un espacio en el que rijan tres valores fundamentales que todo guerrero debe personificar: honor, lealtad y justicia, todos los cuales resultan desconocidos para estos saqueadores. Por otra parte, los sarracenos siempre conforman un parámetro útil para establecer la condición de la otredad en este *romance*, pues su mundo, valores y acciones resultan exactamente contrarios a los de Horn. Con frecuencia, el narrador incide en su naturaleza bárbara, despiadada y sobretodo, no cristiana, siendo éste el tono que se intenta preservar a lo largo del texto. Pero no siempre estas figuras actúan con desmesura e irracionalidad. Por el contrario, el jefe sarraceno genera una continuidad narrativa al momento de capturar a Horn, ya que a partir de dicho suceso, el protagonista comienza su vida de aventura hasta convertirse en héroe. De haber asesinado al príncipe y a sus compañeros, no existiría equilibrio en la trama.

Hasta ahora se han mencionado dos encuentros significativos con estos antagonistas: el exilio y el intento de saqueo en Westernesse. El tercero tiene lugar luego de que el gigante (quien según Speed también podría llamarse “sarraceno” dado que el texto lo ubica como pagano) advierte un peligroso ataque en Irlanda. Conoce de antemano los términos en los que sucederá esta batalla, ya que presagia que uno de los traidores peleará en contra de tres caballeros del reino de Thurston (vv. 818-819). Las condiciones del encuentro son las siguientes: si los tres caballeros logran aniquilar al sarraceno, el rey podrá quedarse con su tierra (“yef other thre slen ure, al this lond beo youre”; vv. 820-821), pero si el sarraceno extermina a cualquiera de los tres caballeros, los invasores usurparán el reino (“yef ure on overcometh your threo, al this lond schal ure beo”; vv. 822-823). Para hacer frente a la amenaza pagana, el rey designa a sus dos hijos, Berild y Harild, y al caballero Cutberd, a quien no le parece justo que tres hombres cristianos peleen contra un “hunde” (perro, pagano):

Sire King, hit nis no righte
On with thre to fighte:
Aghen one hunde,
Thre Cristen men to fonde.
Sire, I schal alone,
Withute more ymone,
With mi swerd wel ethe
Bringe hem thre to dethe.

(*Horn*, vv.835-843)

La actitud de Cutberd deja entrever a un héroe que funciona con base en dos códigos. Por un lado, ha asimilado de buen grado las reglas de la caballería al afirmar que pelear tres contra uno resulta un acto desleal, pero también revela una fuerte reminiscencia épica en tanto que rechaza la propuesta del rey y se ofrece para combatir individualmente contra los tres. Esto no sucede, sin embargo. Los tres combaten.

Al día siguiente, el caballero se prepara para acabar con los sarracenos e invita al rey a presenciar la batalla. El *romance* señala que iba bien armado, con un fino casco, yelmo y

armadura. El primer enemigo al que se enfrenta es un gigante (quien no es el mismo que avisara del ataque en la celebración de Navidad), a quien liquida gracias al poder de su espada. Sus compañeros se encuentran malheridos y abandonan la acción y los sarracenos reconocen que su audacia como guerrero se debe a su linaje. Por lo tanto, padre e hijo se equiparan en el ámbito de la guerra, como sucede a menudo en un cantar de gesta.

El narrador emplea de nueva cuenta el nombre de Horn (esto se infiere en el hecho de que los sarracenos lo conocen), y así también lo hacen los príncipes que lo acompañan (vv. 872-876). Muerto el gigante, se aproxima otro grupo de paganos dispuestos a atacarlo. Se tratan de los mismos que asesinaron a su padre, lo que encoleriza a nuestro héroe y lo insta a pelear aún con más arrojo. Con ayuda del anillo de Rimenhild, vence a los sarracenos de forma despiadada al clavarles la espada por el corazón (“he smot him thuregh the herte, that sore him gan to smerte”; vv. 883-884). Así reivindica, en parte, la muerte de su padre (v. 893; “his fader deth wel dere hi boughte”). La anterior escena se antoja más próxima a un cantar de gesta que a un *romance*, con lo que una vez más se atestigua la presencia de dos géneros en esta obra.

Nuestro héroe resulta ileso en la trifulca, pero no Berild y Harild, quienes mueren luego de haberle ayudado. Se celebran funerales al modo germánico y Thurston se muestra consternado ante la falta de un heredero varón, por lo que le pide a Horn que case con su hija Reynild. Lejos de ser el único caballero disponible en el reino, el rey basa su decisión a partir de las virtudes que hasta ahora han hecho sobresalir al protagonista: bello, leal, justo, audaz y temerario. Al ofrecer a su hija en matrimonio, también hereda su reino y bienes, pues un héroe con dichos atributos puede también fungir como un gobernante ejemplar:

Do as I schal rede thee.
Aslaghen beth mine heirs,
And thu art knight of muchel pris,
And of grete strengthe,
And fair o bodie lengthe.
Mi rengne thu schalt welde,
And to spuse helde

Reynild, mi doghter,
That sitteth on the lofte."

(*Horn*, vv.904-912)

Ya un lugar común en la estructura de este texto, los sucesos anteriormente referidos acontecen rápidamente, sin detalles o enjuiciamientos de por medio. Asimismo, parecería que el poema repite un patrón estable cuando Thurston da a conocer esta oferta, ya que a nuestro héroe le sucede casi lo mismo durante su primer exilio en Westernesse por sus excepcionales cualidades: es acreedor a un título nobiliario, a una dote y desde luego, a una esposa. Sin embargo, Horn no puede acceder al ofrecimiento del rey de Irlanda en tanto que ya se encuentra ligado sentimentalmente a Rimenhild y debe desposarla como parte de su promesa como caballero. Ya que la hija del rey vale lo mismo que su futura esposa, Horn debe agradecer la generosidad del rey de alguna manera. Por lo tanto, le promete permanecer siete años a su servicio (exactamente el mismo número de años que transcurren en Westernesse) y cumplir su deseo de casarse con su hija de alguna otra manera (vv. 915-924).

Sin los exilios, la imagen heroica y guerrera de Horn no se consolidarían y sus etapas formativas no encontrarían sustento alguno. Sin la otredad, el héroe no sería capaz de reconocer o delimitar contrastes respecto de sus acciones. Así, la conjunción entre exilio y otredad permite al lector reconocer los dos principios básicos que operan en este *romance*: el bien y el mal, los cuales entran en juego desde el momento en que Horn abandona su tierra y convergen catorce años después, cuando el protagonista recupera su natal Suddene, y es así como el lector percibe un regreso al punto de partida.

5.3. *Suddene: origen y destino final*

Como ya se mencionó, la trama de diversos *romances* medievales está construida de manera circular. A menudo, sus personajes tienen por objetivo reencontrar un punto o centro del cual se han alejado, lo cual se sustenta mediante una búsqueda. Todos los relatos en *Materia de Inglaterra*, en especial *Horn*, *Havelok* y *Bevis* reconocen dicho esquema estructural.

Mientras Horn permanece en Irlanda, en Westernesse Rimenhild aún se encuentra esperando a su amado, de quien no recibe visitas o noticias en lo absoluto (vv. 927-928). Se precisa con claridad que esta situación la llena de tristeza, sobre todo porque habían ya transcurrido varios años desde que su marido partiera al exilio y el reino de Aylmar necesitaba un gobernante. En Westernesse era cuestión de tiempo antes de que el rey acordase un matrimonio para Rimenhild. Por lo tanto, en aquel reino pronto se celebraría una boda para poner fin al desequilibrio político, lo que certifica la relevancia de los

matrimonios por conveniencia y no por amor, como sucede a menudo en esta tradición narrativa, en los cantares de gesta y en general, en el contexto de la Edad Media. Este hecho contrasta fuertemente con la visión del mundo que impera en diversos *romances* franceses del siglo XII, en donde el amor y el matrimonio a menudo aparecen equilibrados. De nuevo, la relación entre el matrimonio y el héroe de la Materia de Inglaterra no siempre es la que mantendría un héroe típico de *romance*. Si Rimenhild se casa con alguien distinto a Horn, significa que éste no podrá recuperar su status como el mejor de los hombres, por lo que debe impedir a toda costa la celebración de dicha boda.

Desconsolada, la princesa acude a Athulf – el siempre leal –, y le pide que escriba un mensaje para Horn, diciéndole que aún lo ama y lo espera. De esta forma el texto, que hacía unos cuantos versos todavía recreaba sangrientas batallas y legitimaba la naturaleza de un héroe de guerra, ennoblece en esta ocasión un mundo de sentimientos y emociones personales. De Irlanda a Westernesse, se da un salto de la gesta al *romance*. Por su parte, Horn también extraña a Rimenhild, aunque en menor medida. Es claro que ambos se mueven a partir de impulsos distintos; ella gracias al amor y la pasión; él sólo toma en cuenta que es un buen caballero y no debe faltar a una promesa. Pronto, nuestro héroe se encuentra con un mensajero, de quien recibe noticias de una gran inestabilidad en el país de su futura esposa (quien a estas alturas ya ha enloquecido prácticamente, lo cual se menciona en los versos citados a continuación) al enterarse de su boda próxima con Modi, soberano de Reynes, que reconoce como enemigo de Horn:

For a maiden Rymenhild,
That for him gan wexe wild.
A king hire wile wedde
And bringe to his bedde,
King Modi of Reynes,
On of Hornes enemis.

Horn (955-959)

Horn agradece al mensajero, le augura buena fortuna y pide que le comunique a Rimenild que se casará con ella y que no faltará a su palabra (vv. 970-974). Se genera entonces en el relato una notable tensión narrativa, pues las cosas no necesariamente marchan de acuerdo a lo planeado: el mensajero se ahoga incluso antes de que pueda llegar a Westernesse, y Rimenhild, cada vez más cercana a desquiciarse (es clara la imagen cuando tuerce sus dedos en señal de desesperación; vv. 990), abre la puerta de su cámara para divisar a lo lejos la llegada de su caballero, pero lo único que encuentra es al mensajero ahogado y se angustia aún más ante la ausencia del héroe.

La sucesión de escenas entre Westernesse e Irlanda se antoja abrupta por parte del poeta. Sin mayor preámbulo, pasamos de una Rimenhild desesperada a un Horn decidido a luchar, emprendiendo el reiterado viaje entre dos géneros. De vuelta en Irlanda, Horn le informa a Thurston todo lo sucedido. A lo largo de los siete años que ha permanecido en este país, nuestro héroe se ha convertido en aliado y amigo del rey, por lo que se encuentra en la posibilidad de requerir favores. Al analizar esta situación desde el punto de vista estamental, los grandes señores feudales siempre mantenían a su servicio caballeros que pudieran otorgarles protección militar. Esto acontece con precisión en el relato y podrían encontrarse situaciones similares en ciertos cantares de gesta debido a que funcionan a partir de una visión guerrera del mundo. Por lo tanto, este *romance* asimila como natural tal intercambio de favores. El papel de Thurston aquí es fundamental y contribuye al flujo narrativo, ya que sólo él puede otorgarle a Horn el permiso de abandonar Irlanda. De ayduarle a recuperar a su dama, Horn mismo se encargaría de conseguirle un buen marido a Reynild:

“King the wise,
Yeld me mi servise.
Rymenhild help me winne,
That thu nought ne linne:
And I schal do to spuse
Thi doghter wel to huse:
Heo schal to spuse have
Athulf, mi gode felaghe,
God knight mid the beste
And the treweste.”

Cabe mencionar que la idea de casar a Athulf con la hija de Thurston supone una alianza política que resultaría benéfica tanto para Horn como para el rey. En recompensa, el rey le concede un gran barco, así como un séquito de caballeros irlandeses (“Irisse men to fighte; v. 1014) que lo acompañan en su viaje de retorno. La travesía de Irlanda a Westernesse transcurre rápidamente y Horn llega justo el día de la boda, de lo cual se tiene noticia gracias a las campanas que oye cuando ancla en el lugar.

El regreso al país de Rimenhild anticipa el episodio climático de esta aventura y recupera un tema importante en el texto, que es el del disfraz o la doble identidad. Este tópico –lugar común en diversos *romances* en inglés medio: *Havelok*, *Bevis of Hampton*, *Sir Gawain and the Green Knight*, *Sir Orfeo*, *Sir Gawain and Dame Ragnelle*, el *Cuento de la Mujer de Bath*, de Chaucer: resulta de gran importancia para constatar el poder del héroe en el texto, pues también a través de esta pérdida (que en este caso es voluntaria, al igual que cuando cambia su nombre por Cutberd en Irlanda), el protagonista da fe de su autoridad y predominio sobre todos los hombres. Al adentrarse por el bosque, Horn halla a un peregrino (palmere; v. 1037), quien había asistido a la ceremonia. El personaje refiere que la tristeza se había adueñado de Rimenhild y que por lo mismo había rechazado casarse con Modi en ese momento; afirma que no se casaría “ni por todo el oro” (“Heo sede that heo nolde ben ispused with golde; vv. 1048-49) porque tenía ya un esposo, aunque se encontrara fuera del reino. Muchos caballeros la acompañan a su aposento para que recupere el ánimo.

En seguida, Horn realiza un cambio de vestimenta con el peregrino, pues sólo así –asegura–, podría pasar desapercibido ante todos. Nuevamente, el texto sugiere una trasgresión del orden social, pues en aquel momento Horn representa a un personaje que se desarrolla en el más bajo de todos los estamentos. Al intercambiar ropas (sclavyn), cuelga una bota en su espalda para que pueda beber de ella mientras se encuentre presenciando la boda, lo cual advierte en un tono agresivo y amenazador. Ambos se despiden cordialmente.

En términos del poeta, la transformación que acontece es total, ya que señala que la ropa de Horn le sentaba muy bien al peregrino, pero que por el contrario, Horn parecía más sucio y desaliñado que nunca (hes he nas nevremore ilich; vv. 1076-77). Se aproxima a las rejas del castillo pero el guardia no le permite atravesarlas, por lo que lo arroja al aljibe por debajo del puente. Dado que en aquel momento Horn guardaba el aspecto de un mendigo, entra al castillo por el “beggeres rowe”, que según los antologadores de la edición crítica, se refiere a un sitio específico del castillo designado para que los mendigos recibieran limosna (Herzman, Drake y Salisbury: 68) y observa a Rimenhild en medio del llanto. La princesa baja a servir vino y aguamiel para los invitados con una bota en la mano, costumbre indiscutiblemente germánica que se precisa con claridad en el relato: “so laghe was in londe” (como la ley lo indicaba; v.1119). Como se ha señalado con anterioridad, la Materia de Inglaterra reitera las costumbres gérmanicas de los ingleses. En las sociedades sajonas de antaño, una de las funciones primordiales de las mujeres consistía en servir el vino a los mejores guerreros en fiestas y banquetes (es posible que aún fuera una práctica extendida entre los anglosajones, como lo indica el verso 1167 de *Beowulf*). En *Horn*, se evoca una situación similar cuando Rimenhild ofrece vino a los presentes en la boda.

Horn la interrumpe en el camino, pero no revela su identidad. Afirma que tiene sed y que necesita beber vino; la princesa le extiende una copa y asegura que nunca antes había visto a un mendigo tan bien parecido. El héroe, por su parte, insinúa ciertas situaciones de modo que la protagonista pueda adivinar que no se trata de un mendigo, sino de su príncipe, quien dice ser un pescador venido de “oriente” cuya su red ha permanecido a la orilla del mar durante siete años. Cabe señalar aquí el astuto juego de palabras que realiza al momento de pedir el vino:

Ich am icome to fisse:
Drynke null I of dyssh:
Drink to Horn of horne.
Feor ich am jorne.

(*Horn*, vv. 1152-1155)

Rimenhild se asombra al escuchar estas palabras, pero no consigue descifrar la situación. Por el contrario, le ofrece más de beber y le ordena que le diga si ha visto a Horn en algún lugar del bosque. En seguida, el pescador se despoja de su anillo y lo arroja al suelo; sube rápidamente a su cámara y se da cuenta de que en realidad se trata del mismo anillo que le regaló a Horn. Desesperada, se anticipa a los hechos y piensa que Horn ya ha muerto (vv. 1177-1180).

El personaje es un vehículo del disfraz en tanto que cambia de personalidad en cuatro ocasiones a lo largo del texto: al llegar por primera vez a Westernesse, al llegar a Irlanda, al aniquilar a los invasores en aquella tierra y a su reencuentro con Rimenhild. Estas transformaciones resultan, no obstante, temporales, pues en Suddene se suscita finalmente un equilibrio gracias a la recuperación de su naturaleza (social y física) inicial. En seguida, una de las damas de compañía de Rimenhild le pregunta de donde ha venido el anillo y Horn, extrañamente, refiere lo siguiente:

He sede, "Bi Seint Gile,
Ich habbe go mani mile,
Wel feor by yonde weste
To seche my beste.
I fond Horn child stonde
To schupeward in londe.
He sede he wolde agesse
To arive in Westernesse.
The schip nam to the flode
With me and Horn the gode;
Horn was sik and deide,
And faire he me preide:
'Go with the ringe
To Rymenhild the yonge.'
Ofte he hit custe,
God yeve his saule reste!"

(*Horn*, vv. 1187-1203)

El pescador relata que venía con Horn en el barco pero que el príncipe muere en el camino. El poeta no ofrece explicación alguna que justifique que Horn diga que está muerto, pero así se prueba la lealtad de su prometida. Ante ello, Rimenhild irrumpe en llanto y resuelve

suicidarse y asesinar a Mody esa noche. Percibiendo la gravedad de la situación, Horn decide, de manera subita, revelar su identidad, y así se alcanza el clímax del relato:

Ich am Horn thin oghe.
Ne canstu me noght knowe?
Ich am Horn of Westernesse;
In armes thu me cusse."

(*Horn*, vv. 1217-1220)

Mientras que muchos héroes de *romance* se alegrarían al volver a ver a su dama tras catorce años de ausencia, Horn sólo la abraza y le comunica que tiene a su ejército esperando en el bosque, y que primero que nada, necesita pelear antes de hacer otra cosa. Se despoja de su anterior atuendo y busca a sus caballeros; Athulf recibe la buena noticia y se prepara también para la pelea. En conjunto, logran atravesar las rejas del palacio y asesinan a todos los presentes (v. 1256). Por otra parte, una breve referencia a Fikenhild en el verso 1260 intensifica este episodio climático puesto que anticipa una segunda traición, misma que, según el poeta, resulta inimaginable para Horn. En términos narrativos, se desanudan las amarras que conformaban anteriormente la estructura del relato: así como Horn busca restituir el orden de su vida, en la trama también se insinúa un acomodo que apunta hacia la conclusión definitiva del texto.

Mientras ocurre un banquete antes de la boda, el personaje se presenta en la sala y le habla al rey, advirtiéndole que ha sufrido una injusticia dado que siempre se condujo con honradez mientras estuvo a su servicio y de manera un tanto cómica, le pide aguardar “un momento” (thu kep hure a stunde; 1291) porque tiene que volver a Suddene para poner fin a un asunto inconcluso y así recobrar su “heritage” y “baronage”, enfatizando de nuevo la figura de su padre. Es importante notar que estos términos son lugares comunes del género *romance*. Por lo tanto, el corto viaje a Westernesse cumple con la función única de demostrar que no se ha descuidado un objetivo primordial: rescatar a la dama para poder casarse con ella. Podría incluso decirse que el manejo episódico es poco lógico en este caso,

pues Horn contaba con los elementos necesarios para restaurar el orden en Westernesse en ese momento y sin embargo, sólo realiza el viaje para indicar que volverá a dicha tierra en algún punto, de manera que, aunque no suceden demasiados acontecimientos en este segundo viaje, la acción del héroe es en sí bastante significativa.

Horn zarpa a Suddene en compañía de sus guerreros irlandeses. Al cabo de unos cinco días, el barco ancla a media noche en la tierra de su padre. Se dirige entonces a un caballero que duerme mientras vigila la costa, quien le advierte de la miseria en la que se encuentra sumergido el país. El personaje, quien resulta ser padre de Athulf, incide en el carácter pagano de los usurpadores al referir que le habían obligado a abandonar el cristianismo (“Ich was Cristene a while; v. 1331). De nuevo, el texto funcionaliza el discurso de infieles contra cristianos presente al comienzo del *romance* y los sarracenos, ausentes en el segundo episodio en Westernesse, recobran un lugar importante en el relato. Por única vez en la obra, se ofrece una somera descripción física de este pueblo: “Sarrazins blake” (v. 1333). Una de las lecturas sugiere que se trata de personas de piel morena; sin embargo, dado que ya se han establecido las implicaciones que enuncian lo contrario, el adjetivo “blake” (negro) funciona como sinónimo de maldad y herejía, representaciones frecuentes de este grupo cultural.

Sin duda, el retorno de Horn es relevante para los habitantes de Suddene, puesto que se precisa que en aquel país era sabido que el hijo de Murry llegaría a reclamar el trono que por justicia le correspondía. De hecho, se menciona que la misión exclusiva del guardacostas radicaba en acabar con Horn en caso de que éste regresara algún día. Los versos 1340-1350 evocan lo sucedido hacía catorce años, enfatizando el hecho de la captura y en particular la promesa de paz en dicha tierra. Al saber que quienes habían desembarcado eran Horn y Athulf, el caballero se alegra de verlos y le comunica al príncipe que su madre Godhild aún estaba viva. La caracterización de los sarracenos como “hundes” resulta muy

cómica puesto que Horn alude a la naturaleza de su lengua a la vez que ofrece un pretexto para acabar con ellos (vv. 1380-1384).

Curiosamente, el último encuentro; el decisivo, aquel en el que se pone fin a un ciclo de devastación y caos, no merece una descripción a fondo, sino una mención superficial y poco detallada. Horn aniquila por completo a los sarracenos con la ayuda de Athulf y la caballería irlandesa; la batalla dura toda la noche y el ejército se encarga de borrar todo indicio de estos enemigos. Al igual que el héroe, los antagonistas de la historia cumplen con un ciclo; también los sarracenos retornan a un punto de origen al haber permitido que el héroe construyera su imagen a partir de la de ellos. Suddene supone la consumación de todas las facetas del protagonista, y en tal contexto, los símbolos más representativos de la otredad en este texto pueden desaparecer.

Posteriormente, el príncipe emprende acciones con el propósito de devolver el aspecto original a su tierra: reconstruye iglesias –donde se celebran misas–, ordena construir castillos (se menciona magnífico castillo rodeado por el mar; v. 1413), cosecha granos y semillas, celebra fiestas y rescata a su madre de la roca en la que se había refugiado durante su ausencia (vv.1393-1402). Invencible, ahora Horn debe darse a la tarea de cumplir una función hasta ahora desconocida para él: la de rey. En un cantar de gesta, el papel que desempeñan los linajes es esencial, pues constituyen una de las maneras en que los señores pueden legitimar y dar continuidad a un sistema político. En realidad, lo que Horn inicia en Suddene una vez muertos los invasores son las tareas que se encontraban a cargo de su padre, como ocurre a menudo desde una perspectiva guerrera. No obstante, es posible que en *King Horn* el héroe no simbolice por completo la imagen de un rey justo. En las glosas al manuscrito, los editores ofrecen una lectura paralela a los versos 1405-1406: “Yonge he yaf and elde / Mid him for to helde”; cuya traducción se relaciona con los bienes que el personaje ofrecía a sus súbditos (jóvenes y ancianos por igual) a cambio de lealtad. De ser así, el texto refleja, como se nota en más de una ocasión, el cumplimiento de un contrato

feudal. Por su parte, las notas señalan que esto refleja una especie de soborno: “[To] young; gave [bribes]” (:53), lo cual, a mi parecer, descalifica en cierta medida el carácter heroico del protagonista.

Mientras que en Suddene se percibe el bienestar y la normalidad, en Westernesse aún permanecen instancias del mal. En este caso, el narrador no menciona el tiempo que Horn permanece en su país, pero resulta factible aseverar que no es poco. Fikenhild, símbolo del desequilibrio, planea ya una segunda traición en contra del protagonista. Rimenhild conserva una poderosa condición política, por lo que no es extraño que varios nobles busquen casarse con ella. Cierta noche, Horn sueña que a su dama la aprisionan en un barco, del cual intenta escapar nadando pero Fikenhild la lleva de regreso. Cabe notar que la escena establece una gran similitud con lo que los sarracenos hicieron para capturarlo en su adolescencia. Inquieto, el héroe despierta a Athulf y le ordena que lo lleve a Westernesse con sus caballeros para casarse con Rimenhild (quien ni siquiera sabía que Horn estaba vivo) cuanto antes. Al llegar, un primo de Athulf – quien emplea una fórmula épica para dirigirse a él (“finges sone”) – le comunica que Fikenhild se ha casado con su prometida y la ha capturado en una torre a la que no se puede acceder fácilmente. Hábil maestro del disfraz, Horn decide que los guerreros entrarían a la fortaleza enemiga disfrazados como músicos; arpistas y violistas. A manera de un *romance* cortés, componen lais y melodías para Rimenhild, lo cual nos remite a la leyenda de Tristán. Los caballeros aprovechan el momento para acabar con los secuaces de Fikenhild y despojarlo de la corona. Asesinan al felón sin piedad.

El lector se aproxima así al final del *romance*. Los dos géneros representativos de este texto ya no se presumen paralelos puesto que la visión del mundo reside más en lo guerrero y lo político; no en un mundo de héroes cortesanos. Cuando el cosmos vuelve a funcionar como es debido, debe asegurarse que el orden impere de nuevo. Por lo tanto, Horn planea alianzas estratégicas para la prosperidad de su reino: a Arnoldin, primo de Athulf, lo

nombra rey en Westernesse; a Athelbrus, senescal de Aylmar, le corresponde gobernar Reynes, tierra natal de Mody; en Irlanda, para cumplir con su promesa, casa a su mejor amigo Athulf con Reynild y finalmente, en Suddene, se celebra el tan esperado matrimonio con Rimenhild. Al reclamar sus orígenes, el héroe vela por la armonía del mundo. De esta manera se pone fin al relato y se cierra un círculo textual en el que la gesta se disfraza de *romance*, y el poeta abre paso a una tradición que celebra, al modo de las grandes épicas germánicas, los hechos y aventuras de sus antepasados ingleses.

Conclusiones

Esta investigación ha procurado señalar el valor de un texto situado en una etapa de transición literaria. La primera mitad del siglo XIII representa un periodo crucial en el desarrollo histórico de Inglaterra, pues por primera vez desde la llegada de los normandos se aprecia una monarquía que se reconcilia con su pasado anglosajón sabiéndose digna heredera del mismo. Gracias a dicha revaloración del pasado se sostiene la Materia de Inglaterra, y sobre todo un relato como *King Horn*, pues en él se evoca, al igual que en la épica anglosajona, un mundo guerrero afín a la cultura germánica de la Edad Media. Como héroe arquetípico de esta materia, Horn simboliza una figura emblemática de la resistencia inglesa frente a las culturas extranjeras, sobre todo en relación con los invasores vikingos.

King Horn se nutre en la Historia e intenta ampliar la literatura existente en Inglaterra mediante la recuperación de la cultura sajona. Dicha cultura, sin embargo, no puede vislumbrarse sino a través de las circunstancias particulares que resultaron de la dominación normanda. Los normandos contribuyeron a una transformación lingüística de gran magnitud y por lo tanto, el inglés medio hubo de probar su importancia mediante el desarrollo de una literatura nueva. Aunque germánica en sustrato, esta lengua reconoció la herencia de los invasores para definir la nueva identidad de Inglaterra.

En el ámbito de las letras, la llegada de una corte románica con fuerte tradición literaria a la isla también supuso cambios radicales; se modificaron las maneras de narrar, así como los personajes, ideologías y técnicas escriturales. Así, a lo largo de esta tesis también se ha intentado demostrar la confluencia de dos mundos – el anglosajón y el anglonormando – en una obra pionera de un género que con el tiempo se convertiría en el más fecundo de la literatura medieval inglesa. De hecho, la cultura de los normandos se asimila a tal punto en este texto, que la Materia de Inglaterra considera al *romance* como un género propio, y lo

convierte en un terreno propicio para narrar los hechos de los ingleses y no de los normandos.

Inscrita en las tradiciones de materias medievales, esta obra atestigua el nacimiento de una literatura “nacional” que pretende subrayar el fundamento histórico de un territorio sujeto a transformaciones aceleradas, tal como sucede en *King Horn* y en los principales relatos de la Materia de Inglaterra. Esta es la razón por la cual el texto que estudia esta tesis redime a un héroe anglosajón a la vez que enfatiza sus intereses y anhelos, ya que mediante el reconocimiento de sus hechos avala la dignidad de todo un pueblo.

En resumen, esta obra podría ser vista como un eslabón perdido entre una Inglaterra de héroes germánicos y otra incorporada al contexto histórico y románico del siglo XIII; su protagonista encarna la imagen de un guerrero germánico en una sociedad que reclama esa imagen como propia, pero que se desarrolla en una realidad distinta a la que el texto evoca. De la misma manera en que el *romance* transformó la literatura europea, en Inglaterra los primeros ejemplos de este género ocuparon un vacío que resulta inexplicable en el corpus de literatura anglosajona, aquel de las narraciones vernáculas. En esto último radica la aportación esencial de mi tesis, misma que, como primer estudio en español sobre esta temprana literatura inglesa, busca contribuir al mejor conocimiento de estos textos

Las grandes obras siempre dejan atrás un mundo y abren paso a otro. *King Horn* rememora de manera cumplida, aquella época lejana de grandes personajes y hazañas y trae a cuento la memoria de un origen: un origen germánico, pero romanceado.

Here endythe min romaunce, oure Lorde yeven muche blisse to alle that hit herkens and reede.
Citee of Mexico, Anno Domini MMVII. Amen.

Referencias

- *King Horn*

King Horn. En: *Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston*. Eds. Ronald B. Herzman, Graham Drake, e Eve Salisbury. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1999. 17-56. [Texto en inglés medio]

King Horn. En: *Middle English Romances*. Ed. A.C. Gibbs. London: York Medieval Texts, 1966. 42-52. [Fragmentos]

King Horn. En: *The Camelot Project* [Edición en línea basada en la de Kalamazoo]: www.lib.rochester.edu/camelot/teams/hornfrm.htm

Obras consultadas:

Ancrene Wisse. En: *Old and Middle English. An Anthology*. Eds. Elaine Treharne y Duncan Wu, London: Blackwell, 2000. 308-327.

Athelston. En: *Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston*. Eds. Ronald B. Herzman, Graham Drake, y Eve Salisbury. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1999. 349-371.

Auerbach, Erich. *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. [1950]. Trad. I. Villanueva y E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Barron, W.R.J *et al.* *English Medieval Romance*. London: Longman, 1987.

Baswell, Christopher. "Marvels of Translation and Crises of Transition in the Romances of Antiquity." En: *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Ed. Roberta L. Krueger. London: Cambridge University Press, 2000. 29-44.

Baugh, Albert C. "The Middle English Romance: Some Questions of Creation, Presentation and Preservation". *Speculum* 42.1 (1967): 1-31.

Beda. *The Ecclesiastical History of the English People*. Eds. Judith McClure y Roger Collins. London: Oxford University Press, 1999.

Bennett, J.A.W. *Middle English Literature 1100-1400*. London: Oxford University Press, 1990.

Beowulf. Trad. Seamus Heaney. New York: Norton, 1999. [Edición bilingüe].

- Beowulf: An Edition*. Eds. Bruce C. Mitchell y Fred C. Robinson. London: Blackwell, 1998. [Texto en algosajón].
- Bevis of Hampton*. En: *Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston*. Eds. Ronald B. Herzman, Graham Drake, e Eve Salisbury. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1999. 200-321.
- Bezzola, Reto R. *Les Origines et la Formation de la Littérature Courtoise en Occident (500-1200)*. Vol III: *La Société Courtoise: Littérature de Cour et Littérature Courtoise. La Cour d'Angleterre comme Centre Littéraire sous les Rois Angevins*. Paris: Honoré Champion, 1967.
- Bolton, W.F., ed. *The Penguin History of Literature*. Vol.1: *The Middle Ages*. London: Penguin, 1993.
- Boyd-Goldie, Matthew, ed. *Middle English Literature. A Historical Sourcebook*. London: Blackwell, 2003.
- Brownlee, Marina S. "Romance at the Crossroads: Medieval Spanish Paradigms and Cervantine Revisions", en: *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Ed. Roberta L. Krueger. London: Oxford University Press, 2000. 253-264.
- Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Ed. V.A. Kolve and Glending Olson. New York: Norton, 2005.
- Chrétien de Troyes. *Cligès*. Ed. Alexandre Micha. Paris: Champion, 1975.
- Chrétien de Troyes. *Le Chevalier au Lion*. Trad. Michel Rousse. Paris: Flammarion, 1990.
- Chrétien de Troyes. *Le Conte du Graal*. Ed. Charles Méla. Paris: Livre de Poche, 1990.
- Cooner Lambdin, Laura y Robert Thomas Lambdin. "Old English and Anglo-Norman Literature." En: *Companion to Old and Middle English Literature*. Eds. R. Th. Lambdin y L.a Cooner Lambdin. Westport, Connecticut: Greenwood, 2002. 1-25.
- Crane, Susan. "Anglo-Norman Cultures in England, 1066-1460." En: *The Cambridge History of Medieval English Literature*. 2a. ed. Ed. David Wallace. London: Cambridge University Press, 1999. 35-60.
- Dalrymple, Roger, ed. *Middle English Literature: A Guide to Criticism*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2004.
- Defoe, Daniel. *Moll Flanders*. Introd. Virginia Woolf. Ed. Autrey Bilger. New York: Modern Library Classics-Random House, 2002.
- Deyermond, Alan D. "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature." *Hispanic Review* 43.3 (1975): 231-259.
- Diamond, Robert. E. *Old English Grammar and Reader*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.
- Dumézil, Georges. *Mythe et épopée*. Paris: Gallimard, 1995.

Fein, Susanna, ed. *Studies in the Harley Manuscript. The Scribes, Contents and Social Contexts of British Library MS Harley 2253*. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 2000.

Frye, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

Geoffrey of Monmouth. *The History of the Kings of Britain*. Ed. Lewis Thorpe, London: Penguin, 1966.

Gibbs, A.C., ed. *Middle English Romances*. London: York Medieval Texts, 1966.

Gottfried von Strassburg. *Tristan*. Ed. A.T. Hatto. En: *Gottfried von Strassburg's Tristan with the Tristan of Thomas*. London: Penguin, 1967. 40-284.

Gottfried von Strassburg. *Tristán e Isolda*. Trad. Victor Millet y Bernd Dietz. Madrid: Siruela, 2001. 169-463.

Guy of Warwick, en: *Stanzaic Guy of Warwick*. Ed. Allison Wiggins. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications. 21-125.

Hahn, Thomas. "Early Middle English." En: *The Cambridge History of Medieval English Literature*, 2a. ed. Ed. David Wallace. London: Cambridge University Press, 1999. 61-91.

Hall, J.R. Clark. *A Concise Anglo-Saxon Dictionary*. 4ta. ed. Toronto: University of Toronto Press, 1984.

Havelok the Dane, en *King Horn*, en: *Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston*. Eds. Ronald B. Herzman, Graham Drake, e Eve Salisbury. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1999. 85-159.

Haywood, John. *The Penguin Historical Atlas of the Vikings*. London: Penguin, 1995.

Herzman, Ronald B., Graham Drake, e Eve Salisbury, eds. *Four Romances of England. King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston*. Véase la ficha completa en la primera entrada a las ediciones e *King Horn*.

Hynes-Berry, Mary. "Cohesion in *King Horn* and *Sir Orfeo*." *Speculum* 50.4 (1975): 652-670.

Kennedy, Edward Donald, ed. *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1500*. Vol. 8: XXI. *Chronicles and Other Historical Writing*. New Haven: The Connecticut Academy of Arts and Sciences, Yale University Press, 1989.

Kermode, Frank y John Hollander. *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol. 1. London-New York: Oxford University Press, 1973.

King, Andrew. "Sidney and Spenser: Contextualizing Elizabethan Romance." En: *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary*. Ed. Corinne Saunders. London: Blackwell, 2004. 140-159.

Krueger, Roberta L. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. London: Cambridge University Press, 2000.

La Chanson de Roland. Ed. Ian Short. Paris: Livre de Poche, 1990.

Lai d'Haveloc. En: *The Birth of Romance: An Anthology*. Ed. Judith Weiss. Rutland: Everyman, 1992. 140-158.

Lancelot of the Lai. En: *Lancelot of the Laik and Sir Tristrem*. Ed. Alan Lupack. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1994. 12-111.

Laskaya, Anne e Eve Salisbury, eds. *The Middle English Breton Lays*. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 2000.

Le Goff, Jacques. *Pour un Autre Moyen Âge*. [1977]. Paris : Gallimard, 2004. 80-82.

Le Roman de Horn. En: *The Birth of Romance: An Anthology*. Ed. Judith Weiss. Rutland: Everyman, 1992. 1-120.

Loomis, Roger Sherman. "Layamon's *Brut*." En: *Arthurian Literature in the Middle Ages*. 2a. ed. Ed. R.Sh. Loomis. London: Oxford University Press, 1961. 104-111.

Mayhew, A.L. and Walter W Skeat. *A Concise Dictionary of Middle English*. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2004.

Morales, Ana María. "El más hermoso del caballero del mundo, una aproximación al héroe artúrico." En: Aurelio González *et al.*, eds. *Palabra e imagen en la Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 407-418.

---. "El mito del espíritu heroico. Un acercamiento a la persistencia de los héroes." En: A. M. Morales, ed., *Territorios ilimitados: el imaginario y sus metáforas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco / Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2003. 63-78.

---. "Entre la Historia y la ficción. Las materias narrativas medievales". *Fuentes Humanísticas* 14.25-26 (2002-2003): 73-83.

Nelson, Janet L. "Anglo-Saxon England c. 500-1066". En: *The Oxford Illustrated History of Medieval England*. Ed. Nigel Saul. London: Oxford University Press, 2000. 25-60.

Otter, Monika. "1066: The Moment of Transition in Two Narratives of the Norman Conquest". *Speculum* 74 (1999): 565-86.

Ramsey, Lee. *Chivalric Romances: Popular Literature in Medieval England*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

Riddy, Felicity. "Middle English Romance: Family, Marriage, Intimacy." En: *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Ed. Roberta L. Krueger. London: Cambridge University Press, 2000. 235-252.

Robin Hood and Other Outlaw Tales. Eds. Thomas Ohlgren y Stephen Knight. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1997.

- Ross, James Bruce y Mary Martin McLaughlin, eds. *The Portable Medieval Reader*. London: Penguin, 1977.
- Rouse, Robert A. *The Idea of Anglo-Saxon England in Middle English Romance*. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2005.
- Routledge, Michael. "Songs." En: *The Oxford Illustrated History of the Crusades*. Ed. Jonathan Riley-Smith. London: Oxford University Press, 2001. 91-111.
- Saul, Nigel, ed. *The Oxford Illustrated History of Medieval England*. London: Oxford University Press, 2000.
- Saunders, Corinne, ed. *A Companion to Romance. From Classical to Contemporary*. London: Blackwell, 2004.
- Schipper, Jacob. *A History of English Versification*. New York: AMS Press, 1971.
- Shepherd, G.T. "Early Middle English Literature." En: *The Penguin History of Literature*. Vol.1: *The Middle Ages*. London: Penguin, 1993. 81-117.
- Sir Gawain and Dame Ragnelle*. En: *Sir Gawain: Eleven Romances and Tales*. Ed. Thomas Hahn. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1995. 47-70.
- Sir Gawain and the Green Knight*. En: *The Complete Works of The Pearl Poet*. Ed. Casey Finch. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1993. 209-321.
- Sir Orfeo*. En: *The Middle English Breton Lays*. Eds. Anne Laskaya e Eve Salisbury. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1995. 26-41.
- Speed, Diane. "The Saracens of *King Horn*." *Speculum* 65.3 (1990): 564-595.
- Stanesco, Michel y Michel Zink. *Histoire Européenne du Roman Médiéval. Esquisse et Perspectives*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- Stevens, John. *Medieval Romance: Themes and Approaches*. London: Hutchinson University Library, 1973.
- Syndergaard, Larry E. *English Translations of the Scandinavian Medieval Ballads. An Analytical Guide and Bibliography*. Turku: Nordic Institute of Folklore, 1995.
- Taylor, A.B. *An Introduction to Medieval Romance*. London: Heath and Cranton, 1930.
- The Battle of Maldon*. En: *Old and Middle English Poetry*. Eds. Elaine Treharne y Duncan Wu. London: Blackwell, 2002. 34.
- The Sowdone of Babylone*. En: *Three Middle English Charlemagne Romances*. Ed. Alan Lupack. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1990. 7-95.
- Treharne, Elaine y Duncan Wu, eds. *Old and Middle English Poetry*. London: Blackwell, 2002.

Wallace, David, ed. *The Cambridge History of Medieval English Literature*, 2a. ed. London: Cambridge University Press, 1999.

Weiss, Judith. *The Birth of Romance. An Anthology*. Rutland, Vermont/London: Everyman's Library, 1992.

Wells, John Edwin. *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1500*. Vol 1: *Romances*. New Haven: The Connecticut Academy of Arts and Sciences, Yale University Press, 1989.

Wilson M. David. *The Bayeux Tapestry*. New York: Thames and Hudson, 2004.

Ywain and Gawain En: *Sir Perceval of Galles and Ywain and Gawain*. Ed. Mary Flowers-Braswell. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1995. 84-187.

Zink, Michel. *Littérature française du Moyen Age*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

Páginas de Internet:

King Horn and the Maiden Rimenhild. En: <http://www.nls.uk/auchinleck/mss/horn.html> [Manuscrito Auchinleck de la Biblioteca Nacional de Escocia] (mayo 2007).

Delahoyde, Michael. Información sobre *King Horn*: http://www.wsu.edu/~delahoyd/medieval/king_horn.html. (abril 2007).

Nennius. *Historia Britonnum*. En: www.fordham.edu/halsall/basis/nennius-full.html . [texto en inglés en la página de la Fordham University, New York] (abril 2007).

Santoyo, Julio César. “Traducciones cotidianas en la Edad Media: una parcela olvidada”, *Livivs* 9, (1997): 159-186 [artículo disponible en la página de la Universidad de Montreal: http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/traduccion_cotidianas_en_la_ed.htm (abril 2007).

Saxo Grammaticus. *Gesta Danorum*. Trad. Oliver Elton. [Online Classical and Medieval Library]: <http://omacl.org/DanishHistory/> (abril 2007).

Saxo Grammaticus. *Gesta Danorum*. En: Det Konelige Bibliotek [Biblioteca Real de Dinamarca en Línea]: <http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/saxo/lat/or.dsr/> (mayo 2007).

Apéndice 1: *King Horn*

King Horn, En: *Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston*. Eds. Ronald B. Herzman, Graham Drake, e Eve Salisbury. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1999.

King Horn

Anónimo medieval inglés ca. 1225

Alle beon he blithe
That to my song lythe!
A sang ich schal you singe
Of Murry the Kinge.
5 King he was biweste
So longe so hit laste.
Godhild het his quen;
Faire ne mighte non ben.
He hadde a sone that het Horn;
10 Fairer ne mighte non beo born,
Ne no rein upon birine,
Ne sunne upon bischine.
Fairer nis non thane he was:
He was bright so the glas;
15 He was whit so the flur;
Rose red was his colur.
He was fayr and eke bold,
And of fiftene winter hold.
In none kinge riche
20 Nas non his iliche.
Twelf feren he hadde
That he alle with him ladde,
Alle riche mannes sones,
And alle hi were faire gomes,
25 With him for to pleie,
And mest he luvede tweie;
That on him het Hathulf child,
And that other Fikenild.

Athulf was the beste,
30 And Fikenylde the werste.
Hit was upon a someres day,
Also ich you telle may,
Murri, the gode King,
Rod on his pleing
35 Bi the se side,
Ase he was woned ride.
With him riden bote two -
Al to fewe ware tho!
He fond bi the stronde,
40 Arived on his londe,
Schipes fiftene
With Sarazins kene
He axede what hi soghte
Other to londe broghte.
45 A payn hit ofherde,
And hym wel sone answarede:
"Thy lond folk we schulle slon,
And alle that Crist luveth upon
And the selve right anon.
50 Ne shaltu todai henne gon."
The king alighte of his stede,
For tho he havede nede,
And his gode knightes two;
Al to fewe he hadde tho.
55 Swerd hi gunne gripe
And togadere smite.
Hy smyten under schelde
That sume hit yfelde.
The king hadde al to fewe
60 Togenes so fele schrewe;
So wele mighten ythe
Bringe hem thre to dithe.
The pains come to londe
And neme hit in here honde
65 That folc hi gunne quelle,
And churchen for to felle.
Ther ne moste libbe
The fremde ne the sibbe.
Bute hi here laye asoke,
70 And to here toke.

Of alle wymmanne
Wurst was Godhild thanne.
For Murri heo weop sore
And for Horn yute more.
75 He wente ut of halle
Fram hire maidenen alle
Under a roche of stone
Ther heo livede alone.
Ther heo servede Gode
80 Aghenes the paynes forbode.
Ther he servede Criste
That no payn hit ne wiste.
Evre heo bad for Horn child
That Jesu Crist him beo myld.
85 Horn was in paynes honde
With his feren of the londe.
Muchel was his fairhede,
For Jhesu Crist him makede.
Payns him wolde slen,
90 Other al quic flen,
Yef his fairnesse nere:
The children alle aslaye were.
Thanne spak on admirad -
Of wordes he was bald, -
95 "Horn, thou art well kene,
And that is wel isene.
Thou art gret and strong,
Fair and evene long;
Thou schalt waxe more
100 Bi fulle seve yere.
Yef thou mote to live go
And thine feren also,
Yef hit so bi falle,
Ye scholde slen us alle:
105 Tharvore thou most to stere,
Thou and thine ifere;
To schupe schulle ye funde,
And sinke to the grunde.
The se thou schal adrenche,
110 Ne schal hit us nocht ofthinche.
For if thou were alive,
With swerd other with knive,

We scholden alle deie,
And thi fader deth abeie."
115 The children hi broghte to stronde,
Wringinde here honde,
Into schupes borde
At the furste worde.
Ofte hadde Horn beo wo,
120 Ac nevre wurs than him was tho.
The se bigan to flowe,
And Horn child to rowe;
The se that schup so fasste drof
The children dradde therof.
125 Hi wenden towisse
Of here lif to misse,
Al the day and al the night
Til hit sprang dailight,
Til Horn sagh on the stronde
130 Men gon in the londe.
"Feren," quath he, "yonge,
Ich telle you tithinge:
Ich here foyeles singe
And that gras him springe.
135 Blithe beo we on lyve;
Ure schup is on ryve."
Of schup hi gunne funde,
And setten fout to grunde.
Bi the se side
140 Hi leten that schup ride.
Thanne spak him child Horn,
In Suddene he was iborn:
"Schup bi the se flode,
Daies have thu gode.
145 Bi the se brinke,
No water the nadrinke.
Yef thu cume to Suddene,
Gret thu wel of myne kenne,
Gret thu wel my moder,
150 Godhild, Quen the gode,
And seie the paene king,
Jesu Cristes withering,
That ich am hol and fer
On this lond arived her;

- 155 And seie that hei schal fonde
The dent of myne honde."
The children yede to tune,
Bi dales and bi dune.
Hy metten with Almair King,
- 160 Crist yeven him His blessing
King of Westernesse
Crist yive him muchel blisse!
He him spac to Horn child
Wordes that were mild:
- 165 "Whannes beo ye, faire gumes,
That her to londe beoth icume,
Alle throttene,
Of bodie swithe kene?
Bi God that me makede,
- 170 A swich fair verade
Ne saugh ich in none stunde,
Bi westene londe:
Seie me wat ye seche."
Horn spak here speche,
- 175 He spak for hem alle,
Vor so hit moste bivalle:
He was the faireste
And of wit the beste.
"We beoth of Suddenne,
- 180 Icome of gode kenne,
Of Cristene blode,
And kynges swthe gode.
Payns ther gunne arive
And duden hem of lyve.
- 185 Hi sloghen and todroghe
Cristene men inoghe.
So Crist me mote rede,
Us hi dude lede
Into a galeie,
- 190 With the se to pleie,
Dai hit is igon and other,
Withute sail and rother:
Ure schip bigan to swymme
To this londes brymme.
- 195 Nu thu might us slen and binde
Ore honde bihynde.

Bute yef hit beo thi wille,
Helpe that we ne spille."
Thanne spak the gode kyng
200 Iwis he nas no nithing
"Seie me, child, what is thi name?
Ne schaltu have bute game."
The child him answerde,
Sone so he hit herde:
205 "Horn ich am ihote,
Icomen ut of the bote,
Fram the se side.
Kyng, wel mote thee tide."
Thanne hym spak the gode king,
210 "Well bruc thu thin evening.
Horn, thu go wel schulle
Bi dales and bi hulle;
Horn, thu lude sune,
Bi dales and bi dune;
215 So schal thi name springe
Fram kyng to kyng,
And thi fairnesse
Abute Westernesse,
The strengthe of thine honde
220 Into evrech londe.
Horn, thu art so swete,
Ne may ich the forlete."
Hom rod Aylmar the Kyng
And Horn mid him, his fundling,
225 And alle his ifere,
That were him so dere.
The kyng com into halle
Among his knightes alle;
Forth he clupede Athelbrus,
230 That was stiward of his hus.
"Stiward, tak nu here
My fundlyng for to lere
Of thine mestere,
Of wude and of rivere,
235 And tech him to harpe
With his nayles scharpe,
Bivore me to kerve,
And of the cupe serve.

Thu tech him of alle the liste
240 That thu evre of wiste,
And his feiren thou wise
In to othere servise.
Horn thu undervonge
And tech him of harpe and songe."
245 Ailbrus gan lere
Horn and his yfere.
Horn in herte laghte
Al that he him taghte.
In the curt and ute,
250 And elles al abute
Luvede men Horn child,
And mest him luvede Rymenhild,
The kynges owene doghter.
He was mest in thoghte;
255 Heo luvede so Horn child
That negh heo gan wexe wild:
For heo ne mighte at borde
With him speke no worde,
Ne noght in the halle
260 Among the knightes alle,
Ne nowhar in non othere stede.
Of folk heo hadde drede:
Bi daie ne bi nighte
With him speke ne mighte.
265 Hire soreghe ne hire pine
Ne mighte nevre fine.
In heorte heo hadde wo,
And thus hire bithoghte tho:
Heo sende hire sonde
270 Athelbrus to honde,
That he come hire to,
And also scholde Horn do,
Al in to bure,
For heo gan to lure;
275 And the sonde seide
That sik lai that maide,
And bad him come swithe
For heo nas nothing blithe.
The stward was in herte wo,
280 For he nuste what to do.

Wat Rymenhild hure thoghte
Gret wunder him thughte,
Abute Horn the yonge
To bure for to bringe.
285 He thoghte upon his mode
Hit nas for none gode:
He tok him another,
Athulf, Hornes brother.
"Athulf," he sede, "right anon
290 Thu schalt with me to bure gon
To speke with Rymenhild stille
And witen hure wille.
In Hornes ilike
Thu schalt hure biswike:
295 Sore ich me ofdrede
Heo wolde Horn misrede."
Athelbrus gan Athulf lede,
And into bure with him yede:
Anon upon Athulf child
300 Rymenhild gan wexe wild:
Heo wende that Horn hit were
That heo havede there:
Heo sette him on bedde;
With Athulf child he wedde;
305 On hire armes tweie
Athulf heo gan leie.
"Horn," quath heo, "wel longe
Ich habbe thee luved stronge.
Thu schalt thi trewthe plighte
310 On myn hond her righte,
Me to spuse holde,
And ich thee lord to wolde."
Athulf sede on hire ire
So stille so hit were,
315 "Thi tale nu thu lynne,
For Horn nis noght her inne.
Ne beo we noght iliche:
Horn is fairer and riche,
Fairer bi one ribbe
320 Thane eni man that libbe:
Thegh Horn were under molde
Other elles wher he wolde

Other henne a thusend mile,
Ich nolde him ne thee bigile."
325 Rymenhild hire biwente,
And Athelbrus fule heo schente.
"Hennes thu go, thu fule theof,
Ne wurstu me nevre more leof;
Went ut of my bur,
330 With muchel mesaventur.
Schame mote thu fonge
And on highe rode anhonge.
Ne spek ich noght with Horn:
Nis he noght so unorn;
335 Horn is fairer thane beo he:
With muchel schame mote thu deie."
Athelbrus in a stunde
Fel anon to grunde.
"Lefdi min oghe,
340 Lithe me a litel throghe!
Lust whi ich wonde
Bringe thee Horn to honde.
For Horn is fair and riche,
Nis no whar his iliche.
345 Aylmar, the gode Kyng,
Dude him on mi lokyng.
Yef Horn were her abute,
Sore I me dute
With him ye wolden pleie
350 Bitwex you selve tweie.
Thanne scholde withuten othe
The kyng maken us wrothe.
Rymenhild, foryef me thi tene,
Lefdi, my quene,
355 And Horn ich schal thee fecche,
Wham so hit recche."
Rymenhild, yef he cuthe,
Gan lynne with hire muthe.
Heo makede hire wel blithe;
360 Wel was hire that sithe.
"Go nu," quath heo, "sone,
And send him after none,
On a squieres wise.
Whane the kyng arise

- 365 To wude for to pleie,
Nis non that him biwreie.
He schal with me bileve
Til hit beo nir eve,
To haven of him mi wille;
- 370 After ne recche ich what me telle."
Aylbrus wende hire fro;
Horn in halle fond he tho
Bifore the kyng on benche,
Wyn for to schenche.
- 375 "Horn," quath he, "so hende,
To bure nu thu wende,
After mete stille,
With Rymenhild to dwelle;
Wordes swthe bolde,
- 380 In herte thu hem holde.
Horn, beo me wel trewe;
Ne schal hit thee nevre rewe."
Horn in herte leide
Al that he him seide;
- 385 He yeode in wel righte
To Rymenhild the brighte.
On knes he him sette,
And sweteliche hure grette.
Of his feire sighte
- 390 Al the bur gan lighte.
He spac faire speche -
Ne dorte him noman teche.
"Wel thu sitte and softe,
Rymenhild the brighte,
- 395 With thine maidenes sixe
That the sitteth nixte.
Kinges stward ure
Sende me in to bure;
With thee speke ich scholde.
- 400 Seie me what thu woldest:
Seie, and ich schal here
What thi wille were."
Rymenhild up gan stonde
And tok him bi the honde:
- 405 Heo sette him on pelle
Of wyn to drinke his fulle:

Heo makede him faire chere
And tok him abute the swere.
Ofte heo him custe,
410 So wel so hire luste.
"Horn," heo sede, "withute strif,
Thu schalt have me to thi wif.
Horn, have of me rewthe,
And plist me thi trewthe.
415 Horn tho him bithoghte
What he speke mighte.
"Crist," quath he, "thee wisse,
And yive thee hevene blisse
Of thine husebonde,
420 Wher he beo in londe.
Ich am ibore to lowe
Such wimman to knowe.
Ich am icome of thralle
And fundling bifalle.
425 Ne feolle hit the of cunde
To spuse beo me bunde.
Hit nere no fair wedding
Bitwexe a thral and a king."
Tho gan Rymenhild mislyke
430 And sore gan to sike:
Armes heo gan bughe;
Adun heo feol iswoghe.
Horn in herte was ful wo
And tok hire on his armes two.
435 He gan hire for to kesse
Wel ofte mid ywisse.
"Lemman," he sede, "dere,
Thin herte nu thu stere.
Help me to knichte
440 Bi al thine mighte,
To my lord the king
That he me yive dubbing:
Thanne is mi thralthod
I went in to knighthod
445 And I schal wexe more,
And do, lemman, thi lore."
Rymenhild, that swete thing,
Wakede of hire swoghning.

"Horn," quath heo, "wel sone
450 That schal beon idone.
Thu schalt beo dubbed knight
Are come seve night.
Have her this cuppe
And this ryng ther uppe
455 To Aylbrus the stuard,
And se he holde foreward.
Seie ich him biseche,
With loveliche speche,
That he adun falle
460 Bifore the king in halle,
And bidde the king arighte
Dubbe thee to knighte.
With selver and with golde
Hit wurth him wel iyolde.
465 Crist him lene spede
Thin erende to bede."
Horn tok his leve,
For hit was negh eve.
Athelbrus he soghte
470 And yaf him that he broghte,
And tolde him ful yare
Hu he hadde ifare,
And sede him his nede,
And bihet him his mede.
475 Athelbrus also swithe
Wente to halle blive.
"Kyng," he sede, "thu leste
A tale mid the beste.
Thu schalt bere crune
480 Tomoreghe in this tune;
Tomoreghe is thi feste:
Ther bihoveth geste.
Hit nere noght for loren
For to knighti child Horn,
485 Thine armes for to welde:
God knight he schal yelde."
The king sede sone,
"That is wel idone.
Horn me wel iquemeth;
490 God knight him bisemeth.

He schal have mi dubbing
And after wurth mi derling.
And alle his feren twelf
He schal knighten himself:
495 Alle he schal hem knighte
Bifore me this nighte."
Til the light of day sprang
Ailmar him thughte lang.
The day bigan to springe;
500 Horn com bivore the kinge,
Mid his twelf yfere,
Sume hi were luthere.
Horn he dubbede to knighte
With swerd and spures brighte.
505 He sette him on a stede whit:
Ther nas no knight hym ilik.
He smot him a litel wight
And bed him beon a god knight.
Athulf fel aknes thar
510 Bivore the King Aylmar.
"King," he sede, "so kene
Grante me a bene:
Nu is knight Sire Horn
That in Suddene was iboren;
515 Lord he is of londe
Over us that bi him stonde;
Thin armes he hath and scheld
To fighte with upon the feld:
Let him us alle knighte
520 For that is ure righte."
Aylmar sede sone ywis,
"Do nu that thi wille is."
Horn adun lighte
And makede hem alle knightes.
525 Murie was the feste
Al of faire gestes:
Ac Rymenhild nas noght ther,
And that hire thughte seve yer.
After Horn heo sente,
530 And he to bure wente.
Nolde he noght go one;
Athulf was his mone.

Rymenhild on flore stod:
Hornes come hire thughte god:
535 And sede, "Welcome, Sire Horn,
And Athulf knight the biforn.
Knight, nu is thi time
For to sitte bi me.
Do nu that thu er of spake:
540 To thy wif thu me take.
Ef thu art trewe of dedes,
Do nu ase thu sedes.
Nu thu hast wille thine,
Unbind me of my pine."
545 "Rymenhild," quath he, "beo stille!
Ich wulle don al thi wille,
Also hit mot bitide.
Mid spere I schal furst ride,
And mi knighthod prove,
550 Ar ich thee ginne to woghe.
We beth knightes yonge,
Of o dai al isprunge;
And of ure mestere
So is the manere:
555 With sume othere knighte
Wel for his lemman fighte
Or he eni wif take;
Forthi me stondesth the more rape.
Today, so Crist me blesse,
560 Ich wulle do pruesse,
For thi luve in the felde
Mid spere and mid schelde.
If ich come to lyve,
Ich schal thee take to wyve."
565 "Knight," quath heo, "trewe,
Ich wene ich mai thee leve:
Tak nu her this gold ring:
God him is the dubbing;
Ther is upon the ringe
570 Igrave "Rymenhild the yonge":
Ther nis non betere anonder sunne
That eni man of telle cunne.
For my luve thu hit were
And on thi finger thu him bere.

- 575 The stones beoth of suche grace
That thu ne schalt in none place
Of none dundes beon ofdrad,
Ne on bataille beon amad,
Ef thu loke theran
- 580 And thenke upon thi lemman.
And Sire Athulf, thi brother,
He schal have another.
Horn, ich thee biseche
With loveliche speche,
- 585 Crist yeve god erndinge
Thee aghen to bringe."
The knight hire gan kesse,
And heo him to blesse.
Leve at hire he nam,
- 590 And in to halle cam:
The knightes yeden to table,
And Horne yede to stable:
Thar he tok his gode fole,
Also blak so eny cole.
- 595 The fole schok the brunie
That al the curt gan denie.
The fole bigan to springe,
And Horn murie to singe.
Horn rod in a while
- 600 More than a myle.
He fond o schup stonde
With hethene honde.
He axede what hi soghte
Other to londe broghte.
- 605 An hund him gan bihelde
That spac wordes belde:
"This lond we wullegh winne
And sle that ther is inne."
Horn gan his swerd gripe
- 610 And on his arme wype.
The Sarazins he smatte
That his blod hatte;
At evreche dunte
The heved of wente;
- 615 Tho gunne the hundes gone
Abute Horn a lone:

He lokede on the ringe,
And thoghte on Rimenilde;
He slogh ther on haste
620 On hundred bi the laste,
Ne mighte noman telle
That folc that he gan quelle.
Of alle that were alive,
Ne mighte ther non thrive.
625 Horn tok the maisteres heved,
That he hadde him bireved
And sette hit on his swerde,
Anoven at than orde.
He verde hom into halle,
630 Among the knightes alle.
"Kyng," he sede, "wel thu sitte,
And alle thine knightes mitte.
Today, after mi dubbing,
So I rod on my pleing
635 I fond o schup rowe
Mid watere al byflowe
Al with Sarazines kyn,
And none londisse men
To dai for to pine
640 Thee and alle thine.
Hi gonne me assaille:
Mi swerd me nolde faille:
I smot hem alle to grunde,
Other yaf hem dithes wunde.
645 That heved I thee bringe
Of the maister kinge.
Nu is thi wile iyolde,
King, that thu me knightly woldest."
A moreghe tho the day gan springe,
650 The king him rod an huntinge.
At hom lefte Fikenhild,
That was the wurste moder child.
Horn ferde into bure
To sen aventure.
655 He saw Rymenild sitte
Also heo were of witte.
Heo sat on the sunne
With tieres al birunne.

Horn sede, "Lef, thin ore!
660 Wi wepestu so sore?"
Heo sede, "Noght I ne wepe,
Bute ase I lay aslepe
To the se my net I caste,
And hit nolde noght ilaste;
665 A gret fiss at the furste
Mi net he gan to berste.
Ich wene that ich schal leose
The fiss that ich wolde cheose."
"Crist," quath Horn, "and Seint Stevene
670 Turne thine swevene.
Ne schal I thee biswike,
Ne do that thee mislike.
I schal me make thin owe
To holden and to knowe
675 For everech othere wighte,
And tharto mi treuthe I thee plighte."
Muchel was the ruthe
That was at thare truthe,
For Rymenhild weop ille,
680 And Horn let the tires stille.
"Lemman, quath he, "dere,
Thu schalt more ihere.
Thi sweven schal wende
Other sum man schal us schende.
685 The fiss that brak the lyne,
Ywis he doth us pine.
That schal don us tene,
And wurth wel sone isene."
Aylmar rod bi Sture,
690 And Horn lai in bure.
Fykenhild hadde envye
And sede thes folye:
"Aylmar, ich thee warne
Horn thee wule berne:
695 Ich herde whar he sede,
And his swerd forth leide,
To bringe thee of lyve,
And take Rymenhild to wyve.
He lith in bure
700 Under coverture

By Rymenhild thi doghter,
And so he doth wel ofte.
And thider thu go al right,
Ther thu him finde might.
705 Thu do him ut of londe,
Other he doth thee schonde!"
Aylmar aghen gan turne
Wel modi and wel murne.
He fond Horn in arme
710 On Rymenhilde barme.
"Awey ut," he sede, "fule theof,
Ne wurstu me nevremore leof!
Wend ut of my bure
With muchel messaventure.
715 Wel sone bute thu flitte,
With swerde ich thee anhitte.
Wend ut of my londe,
Other thu schalt have schonde."
Horn sadelede his stede
720 And his armes he gan sprede.
His brunie he gan lace
So he scholde in to place.
His swerd he gan fonge:
Nabod he noght to longe.
725 He yede forth blive
To Rymenhild his wyve.
He sede, "Lemman derling,
Nu havestu thi swevening.
The fiss that thi net rente,
730 Fram thee he me sente.
Rymenhild, have wel godne day:
No leng abiden I ne may.
In to uncuthe londe,
Wel more for to fonde;
735 I schal wune there
Fulle seve yere.
At seve yeres ende,
Yef I ne come ne sende,
Tak thee husebonde;
740 For me thu ne wonde.
In armes thu me fonge,
And kes me wel longe."

Heo custe him wel a stunde
And Rymenhild feol to grunde.
745 Horn tok his leve:
Ne mighte he no leng bileve;
He tok Athulf, his fere,
Al abute the swere,
And sede, "Knight so trewe,
750 Kep wel mi luve newe.
Thu nevre me ne forsoke:
Rymenhild thu kep and loke.
His stede he gan bistride,
And forth he gan ride:
755 To the havene he ferde,
And a god schup he hurede,
That him scholde londe
In westene londe.
Athulf weop with ighe
760 And al that him isighe.
The whyght him gan stonde,
And drof til Hirelonde.
To londe he him sette
And fot on stirop sette.
765 He fond bi the weie
Kynge's sones tweie;
That on him het Harild,
And that other Berild.
Berild gan him preie
770 That he scholde him seie
What his name were
And what he wolde there.
"Cutberd," he sede, "ich hote,
Icomen ut of the bote,
775 Wel feor fram biweste
To seche mine beste."
Berild gan him nier ride
And tok him by the bridel:
"Wel beo thu, knight, ifounde;
780 With me thu lef a stunde.
Also mote I sterve,
The king thu schalt serve.
Ne sagh I nevre my lyve
So fair knight aryve."

- 785 Cutberd heo ladde in to halle,
And hi a kne gan falle:
He sette him a knewelyng
And grette wel the gode king.
Thanne sede Berild sone:
- 790 "Sire King, of him thu hast to done;
Bitak him thi lond to werie;
Ne schal hit noman derie,
For he is the faireste man
That evre yut on thi londe cam."
- 795 Thanne sede the king so dere,
"Welcome beo thu here.
Go nu, Berild, swithe,
And make him ful blithe.
And whan thu farst to woghe,
- 800 Tak him thine glove:
Iment thu havest to wyve,
Awei he schal thee dryve;
For Cutberdes fairhede
Ne schal thee nevre wel spede."
- 805 Hit was at Cristemasse,
Neither more ne lasse;
Ther cam in at none
A geaunt swthe sone,
Iarmed fram paynyme
- 810 And seide thes ryme:
"Site stille, Sire Kyng,
And herkne this tything:
Her buth paens arived;
Wel mo thane five
- 815 Her beoth on the sonde,
King, upon thy londe;
On of hem wile fighte
Aghen thre knightes.
Yef other thre slen ure,
- 820 Al this lond beo youre;
Yef ure on overcometh your threo,
Al this lond schal ure beo.
Tomoreghe be the fightinge,
Whane the light of daye springe."
- 825 Thanne sede the Kyng Thurston,
"Cutberd schal beo that on;

Berild schal beo that other,
The thridde Alrid his brother;
For hi beoth the strengeste
830 And of armes the beste.
Bute what schal us to rede?
Ich wene we beth alle dede."
Cutberd sat at borde
And sede thes wordes:
835 "Sire King, hit nis no righte
On with thre to fighte:
Aghen one hunde,
Thre Cristen men to fonde.
Sire, I schal alone,
840 Withute more ymone,
With mi swerd wel ethe
Bringe hem thre to dethe."
The king aros amoreghe,
That hadde muchel sorghe;
845 And Cutberd ros of bedde,
With armes he him schredde:
Horn his brunie gan on caste,
And lacede hit wel faste,
And cam to the kinge
850 At his up risinge.
"King," he sede, "cum to felde,
For to bihelde
Hu we fighte schulle,
And togare go wulle."
855 Right at prime tide
Hi gunnen ut ride
And funden on a grene
A geaunt swthe kene,
His feren him biside
860 Hore deth to abide.
The ilke bataille
Cutberd gan asaille:
He yaf dentes inoghe;
The knightes felle iswoghe.
865 His dent he gan withdraghe,
For hi were negh aslaghe;
And sede, "Knights, nu ye reste
One while ef you leste."

Hi sede hi nevre nadde
870 Of knighte dentes so harde,
Bote of the King Murry,
That wes swithe sturdy.
He was of Hornes kunne,
Iborn in Suddene.
875 Horn him gan to agrise,
And his blod arise.
Bivo him sagh he stonde
That driven him of lond
And that his fader slogh.
880 To him his swerd he drogh.
He lokede on his rynge
And thoghte on Rymenhilde.
He smot him thuregh the herte,
That sore him gan to smerte.
885 The paens that er were so sturne
Hi gunne awei urne;
Horn and his compaynye
Gunne after hem wel swithe highe
And sloghen alle the hundes
890 Er hi here schipes funde.
To dethe he hem alle broghte.
His fader deth wel dere hi boghte.
Of alle the kynges knightes
Ne scathede wer no wighte,
895 Bute his sones tweie
Bifore him he sagh deie.
The king bigan to grete
And teres for to lete.
Me leiden hem in bare
900 And burden hem ful yare.
The king com into halle
Among his knightes alle.
"Horn," he sede, "I seie thee,
Do as I schal rede thee.
905 Aslaghen beth mine heirs,
And thu art knight of muchel pris,
And of grete strengthe,
And fair o bodie lengthe.
Mi rengne thu schalt welde,
910 And to spuse helde

Reynild, mi doghter,
That sitteth on the lofte."
"O Sire King, with wronge
Scholte ich hit underfonge,
915 Thi doghter, that ye me bede,
Ower rengne for to lede.
Wel more ich schal thee serve,
Sire Kyng, or thu sterve.
Thi sorwe schal wende
920 Or seve yeres ende.
Whanne hit is wente,
Sire King, yef me mi rente.
Whanne I thi doghter yerne,
Ne shaltu me hire werne."
925 Cutberd wonede there
Fulle seve yere
That to Rymenild he ne sente
Ne him self ne wente.
Rymenild was in Westernesse
930 With wel muchel sorinesse.
A king ther gan arive
That wolde hire have to wyve;
Aton he was with the king
Of that ilke wedding.
935 The daies were schorte,
That Rimenhild ne dorste
Leten in none wise.
A writ he dude devise;
Athulf hit dude write,
940 That Horn ne luvede nocht lite.
Heo sende hire sonde
To evereche londe
To seche Horn the knight
Ther me him finde mighte.
945 Horn nocht therof ne herde
Til o day that he ferde
To wude for to schete.
A knave he gan imete.
Horn seden, "Leve fere,
950 What sechestu here?"
"Knight, if beo thi wille,
I mai thee sone telle.

I seche fram biweste
Horn of Westernesse
955 For a maiden Rymenhild,
That for him gan wexe wild.
A king hire wile wedde
And bringe to his bedde,
King Modi of Reynes,
960 On of Hornes enemis.
Ich habbe walke wide,
Bi the se side;
Nis he nowar ifunde.
Walawai the stunde!
965 Wailaway the while!
Nu wurth Rymenild bigiled."
Horn iherde with his ires,
And spak with bidere tires:
"Knave, wel thee bitide!
970 Horn stondest thee biside.
Aghen to hure thu turne
And seie that heo nu murne,
For I schal beo ther bitime,
A Soneday by prime."
975 The knave was wel blithe
And highede aghen blive.
The se bigan to throghe
Under hire woghe.
The knave there gan adrinke:
980 Rymenhild hit mighte ofthinke.
The see him con ded throwe
Under hire chambre wowe.
Rymenhild undude the durepin
Of the hus ther heo was in,
985 To loke with hire ighe
If heo oght of Horn isighe:
Tho fond heo the knave adrent,
That heo hadde for Horn isent,
And that scholde Horn bringe.
990 Hire fingres heo gan wringe.
Horn cam to Thurston the King
And tolde him this tithing.
Tho he was iknowe
That Rimenhild was his oghe;

- 995 Of his gode kenne
The King of Suddenne,
And hu he slogh in felde
That his fader quelde,
And seide, "King the wise,
1000 Yeld me mi servise.
Rymenhild help me winne,
That thu nocht ne linne:
And I schal do to spuse
Thi doghter wel to huse:
1005 Heo schal to spuse have
Athulf, mi gode felaghe,
God knight mid the beste
And the treweste."
The king sede so stille,
1010 "Horn, have nu thi wille."
He dude writes sende
Into Yrlonde
After knightes lighte,
Irisse men to fighte.
1015 To Horn come inoghe
That to schupe droghe.
Horn dude him in the weie
On a god galeie.
The wind him gan to blowe
1020 In a litel throghe.
The se bigan to posse
Right in to Westernesse.
Hi strike seil and maste
And ankere gunne caste,
1025 Or eny day was sprunge
Other belle irunge.
The word bigan to springe
Of Rymenhilde weddinge.
Horn was in the watere,
1030 Ne mighte he come no latere.
He let his schup stonde,
And yede to londe.
His folk he dude abide
Under wude side.
1035 Horn him yede alone
Also he sprunge of stone.

A palmere he thar mette
And faire hine grette:
"Palmere, thu schalt me telle
1040 Al of thine spelle."
He sede upon his tale,
"I come fram o brudale;
Ich was at o wedding
Of a maide Rymenhild:
1045 Ne mighte heo adrighe
That heo ne weop with ighe.
Heo sede that heo nolde
Ben ispuised with golde.
Heo hadde on husbonde
1050 Thegh he were ut of lond.
And in strong halle,
Bithinne castel walle,
Ther I was atte yate,
Nolde hi me in late.
1055 Modi ihote hadde
To bure that me hire ladde:
Away I gan glide:
That deol I nolde abide.
The bride wepeth sore,
1060 And that is mucche deole."
Quath Horn, "So Crist me rede,
We schulle chaungi wede.
Have her clothes myne
And tak me thi sclavyne,
1065 Today I schal ther drinke
That some hit schulle ofthinke."
His sclavyn he dude dun legge,
And tok hit on his rigge,
He tok Horn his clothes:
1070 That nere him noght lothe.
Horn tok burdon and scrippe
And wrong his lippe.
He makede him a ful chere,
And al bicolmede his swere.
1075 He makede him unbicomelich
Hes he nas nevremore ilich.
He com to the gateward,
That him answerede hard:

Horn bad undo softe
1080 Mani tyme and ofte;
Ne mighte he awynne
That he come therinne.
Horn gan to the yate turne
And that wicket unspurne.
1085 The boye hit scholde abugge.
Horn threw him over the brigge
That his ribbes him tobrake,
And suthen com in atte gate.
He sette him wel loghe
1090 In beggeres rowe;
He lokede him abute
With his colmie snute;
He segh Rymenhild sitte
Ase heo were of witte,
1095 Sore wepinge and yerne;
Ne mighte hure no man wurne.
He lokede in eche halke;
Ne segh he nowhar walke
Athulf his felawe,
1100 That he cuthe knowe.
Athulf was in the ture,
Abute for to pure
After his comynge,
Yef schup him wolde bringe.
1105 He segh the se flowe
And Horn nowar rowe.
He sede upon his songe:
"Horn, nu thu ert wel longe.
Rymenhild thu me toke
1110 That I scholde loke;
Ich habbe ikept hure evre;
Com nu other nevre:
I ne may no leng hure kepe.
For soseghe nu I wepe."
1115 Rymenhild ros of benche,
Wyn for to schenche,
After mete in sale,
Bothe wyn and ale.
On horn heo bar anhonde,
1120 So laghe was in londe.

Knichtes and squier
Alle dronken of the ber,
Bute Horn alone
Nadde therof no mone.
1125 Horn sat upon the grunde;
Him thughte he was ibunde.
He sede, "Quen so hende,
To meward thu wende;
Thu yef us with the furste;
1130 The beggeres beoth ofthurste."
Hure horn heo leide adun,
And fulde him of a brun
His bolle of a galun;
For heo wende he were a glotoun.
1135 Heo seide, "Have this cuppe,
And this thing theruppe.
Ne sagh ich nevre, so ich wene,
Beggere that were so kene."
Horn tok hit his ifere
1140 And sede, "Quen so dere,
Wyn nelle ich muche ne lite
But of cuppe white.
Thu wenest I beo a beggere,
And ich am a fissere,
1145 Wel feor icome by este
For fissen at thi feste.
Mi net lith her bi honde,
Bi a wel fair stronde.
Hit hath ileie there
1150 Fulle seve yere.
Ich am icome to loke
Ef eni fiss hit toke.
Ich am icome to fisse:
Drynke null I of dyssh:
1155 Drink to Horn of horne.
Feor ich am jorne."
Rymenhild him gan bihelde;
Hire heorte bigan to chelde.
Ne knew heo noght his fissing,
1160 Ne Horn hymselfe nothing.
Ac wunder hire gan thinke
Whi he bad to Horn drinke.

- Heo fulde hire horn with wyn
And dronk to the pilegrym.
1165 Heo sede, "Drink thi fulle,
And suthē thu me telle
If thu evre isighe
Horn under wude lighe."
Horn dronk of horn a stunde
1170 And threu the ring to grunde.
He seyde, "Quen, nou seche
Qwat is in thy drenche."
The Quen yede to bure
With hire maidenēs foure.
1175 Tho fond heo what heo wolde,
A ring igraven of golde
That Horn of hure hadde;
Sore hure dradde
That Horn isterve were,
1180 For the ring was there.
Tho sente heo a damesele
After the palmere;
"Palmere," quath heo, "trewe,
The ring that thu threwe,
1185 Thu seie whar thu hit nome,
And whi thu hider come."
He sede, "Bi Seint Gile,
Ich habbe go mani mile,
Wel feor by yonde weste
1190 To seche my beste.
I fond Horn child stonde
To schupeward in londe.
He sede he wolde agesse
To arive in Westernesse.
1195 The schip nam to the flode
With me and Horn the gode;
Horn was sik and deide,
And faire he me preide:
'Go with the ringe
1200 To Rymenhild the yonge.'
Ofte he hit custe,
God yeve his saule reste!"
Rymenhild sede at the furste,
"Herte, nu thu berste,

- 1205 For Horn nastu namore,
That thee hath pined so sore."
Heo feol on hire bedde,
Ther heo knif hudde,
To sle with king lothe
- 1210 And hureselve bothe
In that ulke nighte,
If Horn come ne mighte.
To herte knif heo sette,
Ac Horn anon hire kepte.
- 1215 He wipede that blake of his swere,
And sede, "Quen, so swete and dere,
Ich am Horn thin oghe.
Ne canstu me noght knowe?
Ich am Horn of Westernesse;
- 1220 In armes thu me cusse."
Hi custe hem mid ywisse
And makeden mucche blisse.
"Rymenhild," he sede, "I wende
Adun to the wudes ende:
- 1225 Ther beth myne knightes
Redi to fighte;
Iarmed under clothe,
Hi schulle make wrothe
The king and his geste
- 1230 That come to the feste.
Today I schal hem teche
And sore hem areche."
Horn sprong ut of halle
And let his sclavin falle.
- 1235 The quen yede to bure
And fond Athulf in ture.
"Athulf," heo sede, "be blithe
And to Horn thu go wel swithe.
He is under wude boghe
- 1240 And with him knightes inoghe."
Athulf bigan to springe
For the tithinge.
After Horn he arnde anon,
Also that hors mighte gon.
- 1245 He him overtok ywis;
Hi makede swithe muchel blis.

Horn tok his preie
And dude him in the weie.
He com in wel sone:
1250 The yates were undone.
Iarmed ful thikke
Fram fote to the nekke,
Alle that were therin
Bithute his twelf ferin
1255 And the King Aylmare,
He dude hem alle to kare,
That at the feste were;
Here lif hi lete there.
Horn ne dude no wunder
1260 Of Fikenhildes false tunge.
Hi sworn othes holde,
That nevre ne scholde
Horn nevre bitraie,
Thegh he at dithe laie.
1265 Hi runge the belle
The wedlak for to felle;
Horn him yede with his
To the kinges palais,
Ther was bridale swete,
1270 For riche men ther ete.
Telle ne mighte tunge
That gle that ther was sunge.
Horn sat on chaere,
And bad hem alle ihere.
1275 "King," he sede, "thu luste
A tale mid the beste.
I ne seie hit for no blame:
Horn is mi name.
Thu me to knight hove,
1280 And knighthod have proved
To thee, king, men seide
That I thee bitraide;
Thu makedest me fleme,
And thi lond to reme;
1285 Thu wendest that I wroghte
That I nevre ne thoghte,
Bi Rymenhild for to ligge,
And that I withsegge.

Ne schal ich hit biginne,
1290 Til I Suddene winne.
 Thu kep hure a stunde,
 The while that I funde
 In to min heritage,
 And to mi baronage.
1295 That lond I schal ofreche
 And do mi fader wreche.
 I schal beo king of tune,
 And bere kinges crune;
 Thanne schal Rymenhilde
1300 Ligge bi the kinge."
 Horn gan to schupe draghe
 With his Irisse felaghes,
 Athulf with him, his brother:
 Nolde he non other.
1305 That schup bigan to crude;
 The wind him bleu lude;
 Bithinne daies five
 That schup gan arive
 Abute middelnichte.
1310 Horn him yede wel righte;
 He tok Athulf bi honde
 And up he yede to londe.
 Hi founde under schelde
 A knight hende in felde.
1315 Op the schelde was drawe
 A crowch of Jhesu Cristes lawe.
 The knight him aslepe lay
 Al biside the way.
 Horn him gan to take
1320 And sede, "Knight, awake!
 Seie what thu kepest?
 And whi thu her slepest?
 Me thinkth bi thine crois lighte,
 That thu longest to ure Drighte.
1325 Bute thu wule me schewe,
 I schal thee tohewe."
 The gode knight up aros;
 Of the wordes him gros.
 He sede, "Ich serve aghenes my wille
1330 Payns ful ylle.

- Ich was Cristene a while:
Tho icom to this ille
Sarazins blake,
That dude me forsake.
- 1335 On Crist ich wolde bileve.
On him hi makede me reve
To kepe this passage
Fram Horn that is of age,
That wunieth biweste,
- 1340 Knight with the beste;
Hi sloghe with here honde
The king of this londe,
And with him fele hundred,
And therof is wunder
- 1345 That he ne cometh to fighte.
God sende him the righte,
And wind him hider drive
To bringe hem of live.
He sloghen Kyng Murry,
- 1350 Hornes fader, king hendy.
Horn hi ut of londe sente;
Twelf felawes with him wente,
Among hem Athulf the gode,
Min owene child, my leve fode:
- 1355 Ef Horn child is hol and sund,
And Athulf bithute wund,
He luveth him so dere,
And is him so stere.
Mighte I seon hem tweie,
- 1360 For joie I scholde deie."
"Knight, beo thanne blithe
Mest of alle sithe;
Horn and Athulf his fere
Bothe hi ben here."
- 1365 To Horn he gan gon
And grette him anon.
Muche joie hi makede there
The while hi togadere were.
"Childre," he sede, hu habbe ye fare?
- 1370 That ich you segh, hit is ful yare.
Wulle ye this lond winne
And sle that ther is inne?"

- He sede, "Leve Horn child,
Yut lyveth thi moder Godhild:
1375 Of joie heo miste
If heo thee alive wiste."
Horn sede on his rime,
"Iblessed beo the time
I com to Suddene
1380 With mine Irisse menne:
We schulle the hundes teche
To speken ure speche.
Alle we hem schulle sle,
And al quic hem fle."
1385 Horn gan his horn to blowe;
His folk hit gan iknowe;
Hi comen ut of stere,
Fram Hornes banere;
Hi sloghen and fughten,
1390 The night and the ughten.
The Sarazins cunde
Ne lefde ther non in th'ende.
Horn let wurche
Chapeles and chirche;
1395 He let belles ringe
And masses let singe.
He com to his moder halle
In a roche walle.
Corn he let serie,
1400 And makede feste merie;
Murye lif he wroghte.
Rymenhild hit dere boghte.
Fikenhild was prut on herte,
And that him dude smerte.
1405 Yonge he yaf and elde
Mid him for to helde.
Ston he dude lede,
Ther he hopede spede,
Strong castel he let sette,
1410 Mid see him biflette;
Ther ne mighte lighte
Bute foghel with flighte.
Bute whanne the se withdrowe,
Mighte come men ynoghe.

- 1415 Fikenhild gan wende
Rymenhild to schende.
To woghe he gan hure yerne;
The kyng ne dorste him werne.
Rymenhild was ful of mode;
- 1420 He wep teres of blode.
That night Horn gan swete
And hevie for tomete
Of Rymenhild, his make,
Into schupe was itake.
- 1425 The schup bigan to blenche:
His lemman scholde adrenche.
Rymenhild with hire honde
Wolde up to londe;
Fikenhild aghen hire pelte
- 1430 With his swerdes hilde.
Horn him wok of slape
So a man that hadde rape.
"Athulf," he sede, "felaghe,
To schupe we mote draghe.
- 1435 Fikenhild me hath idon under
And Rymenhild to do wunder.
Crist, for his wundes five,
Tonight me thuder drive."
Horn gan to schupe ride,
- 1440 His feren him biside.
Fikenhild, or the dai gan springe,
Al right he ferde to the kinge,
After Rymenhild the brighte,
To wedden hire bi nighte.
- 1445 He ladde hure bi the derke
Into his nywe werke.
The feste hi bigunne,
Er that ros the sunne.
Er thane Horn hit wiste,
- 1450 Tofore the sunne upriste,
His schup stod under ture
At Rymenhilde bure.
Rymenhild, litel weneth heo
That Horn thanne alive beo.
- 1455 The castel thei ne kewe,
For he was so nywe.

- Horn fond sittinde Arnoldin,
That was Athulfes cosin,
That ther was in that tide,
1460 Horn for tabide.
"Horn knight," he sede, "kinges sone,
Wel beo thu to londe icome.
Today hath ywedde Fikenhild
Thi swete lemman Rymenhild.
- 1465 Ne schal I thee lie:
He hath giled thee twie.
This tur he let make
Al for thine sake.
Ne mai ther come inne
- 1470 Noman with none ginne.
Horn, nu Crist thee wisse,
Of Rymenhild that thu ne misse."
Horn cuthe al the liste
That eni man of wiste.
- 1475 Harpe he gan schewe,
And tok felawes fewe,
Of knightes swithe snelle
That schrudde hem at wille. 3
Hi yeden bi the gravel
- 1480 Toward the castel.
Hi gunne murie singe
And makede here gleowinge.
Rymenhild hit gan ihere
And axede what hi were.
- 1485 Hi sede hi weren harpurs
And sume were gigours.
He dude Horn in late
Right at halle gate.
He sette him on the benche,
- 1490 His harpe for to clenche.
He makede Rymenhilde lay,
And heo makede walaway.
Rymenhild feol yswoghe
Ne was ther non that loughe.
- 1495 Hit smot to Hornes herte
So bitere that hit smerte.
He lokede on the ringe
And thoghte on Rymenhilde:

- He yede up to borde
1500 With gode swerdes orde:
Fikenhildes crune
Ther he fulde adune,
And al his men a rowe,
Hi dude adun throwe.
- 1505 Whanne hi weren aslaghe
Fikenhild hi dude todraghe.
Horn makede Arnoldin thare
King after King Aylmare
Of al Westernesse
- 1510 For his meoknesse.
The king and his homage
Yeven Arnoldin trewage.
Horn tok Rymenhild bi the honde
And ladde hure to the stronde,
- 1515 And ladde with him Athelbrus,
The gode stward of his hus.
The se bigan to flowe,
And Horn gan to rowe.
Hi gunne for to arive
- 1520 Ther King Modi was sire.
Athelbrus he makede ther king
For his gode teching:
He yaf alle the knightes ore
For Horn knightes lore.
- 1525 Horn gan for to ride;
The wind him blew wel wide.
He arivede in Yrlonde,
Ther he wo fonde,
Ther he dude Athulf child
- 1530 Wedden maide Reynild.
Horn com to Suddenne
Among al his kenne;
Rymenhild he makede his quene;
So hit mighte wel beon.
- 1535 Al folk hem mighte rewe
That loveden hem so trewe:
Nu ben hi bothe dede -
Crist to hevene hem lede!
Her endeth the tale of Horn
- 1540 That fair was and noght unorn.

King Horn y la Materia de Inglaterra

Make we us glade evre among,
For thus him endeth Hornes song.
Jesus, that is of hevene king,
Yeve us alle His swete blessing.
Amen.

Apéndice 2. Términos anglosajones en *King Horn*

La presente lista no es exhaustiva y ha sido elaborada a partir de los términos que considero más próximos con en anglosajón.

<u>Palabra</u>	<u>Versos</u>	<u>Significado en K.H.</u>	<u>Anglosajón</u>
Ac	120, 527, 1161, 1214	pero, sin embargo	ac
Adrighe	1045	evitar	ādr□gan (<i>inf.</i>)
Adrinke	146, 979	hundir(se)	ādrincan (<i>inf.</i>)
Adun(e)	432, 459, 524, 1131, 1224, 1502	abajo, hacia abajo	a-dūne, adūna
Arnde	1243	correr (pret.)	ærnan (<i>inf.</i>)
Bad	83, 277, 1079, 1163, 1274	ordenar, comandar	bēodan (<i>pret.</i>)
Barme	710	vientre	barm
Bene	512	requerimiento	bēn
Beo	10, 80, 115, 135, 165, 197, 317, 335, 368, 381, 420, 427, 450, 545, 779, 796, 820, 826, 950, 974, 1144, 1297, 1361, 1378, 1454, 1463	- ser (1a. pers. sing)	-beo (<i>beon inf.</i>)
Beon	1, 450, 508, 578, 1538	- ser (3ª. pers. plural)	-beon (<i>inf.</i>)
Beoth	167, 179, 575, 815, 829, 1130	- ser (3a. pers. plural)	-beon
Beth	550, 833, 905, 1225	- ser (3ª. pers. sing)	bīþ (<i>beon inf.</i>)
Biswike	671	engañar	beswic, biswic
Blithe	1, 135, 278, 359, 798, 975, 1237, 1362	feliz, jubiloso	bliðe
Boghe	1239	bosque, zarzal	bōg
Brinke	145	orilla del mar	brim
Bunde	426, 1127	unido, ligado, atado	bindan (<i>part.</i>)
Bur, bure	274, 284, 290, 298, 329, 376, 390, 398, 530, 654, 690, 699, 713, 900, 1056, 1173, 1235, 1452	cuarto, habitación	būr
Bruc	210	portar	bæran (<i>pret.</i>)
Chelde	1153	enfriar	cēlan (<i>inf.</i>)
Clupede	229	llamar	clēpan (<i>inf.</i>)
Cunde	425, 1392	tipo, clase, especie	cuna, cūnd, cynd
Cunne	572	poder (verbo)	cunnian (<i>inf.</i>)
Cusse	1220	besar	cyssan (<i>inf.</i>)
Custe	409, 743, 1201, 1221,	besar (pret.)	cyssan (<i>inf.</i>)
Dorste	936, 1418	atreverse	durran (<i>pret.</i>)
Dorte	393	necesitar (prét.)	durran (<i>inf.</i>)
Drighen	1324	Nuestro Señor	Drihten
Er	539, 890, 1448	antes	□r
Ete	1270	comer	etan (<i>inf.</i>)
Fer	153	en buen estado	fæger (<i>adj.</i>)
Feor	775, 1145, 1156, 1189	lejos	feorr
Ferde	653, 755, 946, 1441	ir (pretérito)	fēran (<i>inf.</i>)
Feren	21, 86, 102, 131, 494, 859, 1440	compañeros	fēra
Foghel	1412	ave	fugel
Forlete	222	abandonar	forlætan (<i>inf.</i>)

Foyel	133	variante de “foghel”	fugel
Fremde	68	amigo, familiar	frēond
Fundlyng	232	niño abandonado	funden+ling
Gan	245, 256, 274, 297, 300, 307, 358, 390, 404, 429, 430, 435, 499, 588, 597, 605, 609, 622, 649, 666, 707, 720, 721, 723, 754, 761, 769, 777, 786, 847, 862, 865, 875, 884, 931, 948, 956, 979, 990, 1019, 1021, 1057, 1084, 1157, 1162, 1301, 1308, 1319, 1365, 1385, 1386, 1415, 1417, 1421, 1439, 1441, 1475, 1483, 1518, 1525	auxiliar del verbo “begin” o “do”	gan
Gomes	24	muchacho, tipo	guma
Gravel	1479	playa	grāfa (valle)
Grip(e)	55, 609	atacar, embestir	gripe
Gunne	55, 165, 137, 184, 615, 856, 888	variante de “gan”	gan
Gumes	165	muchacho, tipo	guma
Hem	62, 175, 184, 380, 495, 524, 643, 817, 842, 888, 891, 899, 900, 1221, 1231, 1232, 1256, 1274, 1344, 1354, 1359, 1383, 1384, 1478, 1535, 1536, 1538	ellos (pron. obj.)	hem
Hendy	1350	cortés	hend
Het	7, 9, 27, 767	llamarse	hoten (<i>inf.</i>)
Hi	24, 43, 55, 69, 125, 137, 155, 502, 604, 786, 829, 856, 866, 869, 890, 892, 1054, 1258, 1336, 1341, 1349, 1351, 1484, 1487, 1519, 1536	ellos (sujeto)	hi
Hider	1186, 1347	hacia acá	hiðer
Hol	153, 1355	a salvo (lit. “entero”)	hāl
Hond(e)	64, 85, 116, 156, 196, 219, 270, 310, 342, 404, 602	mano	hond
Hus	230, 984, 1004, 1516	casa	hus
Ighe	759, 985, 1046	ojo	eāge, an
Ihote	205, 1055	llamarse (participio)	hoten (<i>inf.</i>)
Ilik	293, 506	mismo, igual	ilcan
Iquemeth	489	placer, gratificar	cwemað (<i>part.</i>)
Ire	313, 967, 968	oreja	eare
Kene	42, 95, 168, 511, 858, 1138	fuerte, poderoso, osado	cēne
Kne	509, 786	rodilla	cnēo
Ladde	22, 785, 1056, 1445, 1514, 1515	ir (pret.)	hladan (<i>inf.</i>)
Laghe	1220	ley	lagu
Lang	498	enseñar (pret.)	langian (<i>inf.</i>)
Lede	188, 297, 916, 1047, 1538	guiar (pret.)	l□dan (<i>inf.</i>)
Lefdi	339, 354	dama, senora	hlaefdige
Leide	384, 696, 899, 1131	permanecer (pret.)	licgan (<i>inf.</i>)
Lemman	437, 446, 556, 580, 681, 727, 1426, 1464	querido	leofman
Lene	465	conceder	l□nan (<i>inf.</i>)

King Horn y la Materia de Inglaterra

Leof	327, 712	preciado, amable	lēof
Lere	232, 245	enseñar	lāran (<i>inf.</i>)
Leste	868	gustar, placer (1)	lystān (<i>inf.</i>)
Leve	949	querido	leofman
Ligge	1283, 1300	permanecer, estar	licgan (<i>inf.</i>)
Lond(e)	40, 44, 47, 64, 86, 131, 154, 166, 172, 194, 220, 420, 515, 604, 607, 705, 717, 734, 757, 758, 763, 791, 794, 816, 1312, 1342, 1371, 1428, 1462	tierra	lond
Londisse	638	nativo	lenda?
Lore	446, 1524	sabia instrucción	lār
Lud(e)	213, 1307	ruidoso	hlūde
Lust(e)	340, 1275	escuchar (imper.)	hlystān (<i>inf.</i>)
Luste	410	gustar, placer (2)	lystān (<i>inf.</i>)
Luthere	502	malvados	lað (raíz)
Lynne	315, 355	callar	l□ne ¹
Lythe	2	escuchar	hlystān (<i>inf.</i>)
Mede	474	recompensa	mēd
Meok(esse)	1510	belleza, virtud, humildad	mēce, meoc
Mid	224, 436, 478, 501, 548, 562, 636, 1007, 1221, 1276, 1406, 1410	con, entre	mid, med
Mode	285, 1419	mente, ánimo, ansia	mōd
Modi*	708	enfurecido	modig
Molde	321	tierra, país	molde
Mone	532	compañero	man (hombre)
Muchel	87, 162, 330, 336, 677, 714, 844, 906, 930, 1060, 1246	gran, mucho	mycel
Murne	970, 972	lamento, tristeza	murnān (<i>inf.</i>)
Nas	200, 278, 286, 506, 527, 1076	no había, no era	nas
Negh	256, 468, 866	cercano, próximo	neāh
Nis	13, 316, 334, 344, 366, 571, 835 963	no hay, no existe	nis
Nolde	13, 316, 334, 344, 366, 571, 835, 963	no habría / existiría	nolde
Nu	195, 231, 315, 361, 376, 438, 513, 522, 537, 539, 542, 543, 567, 647, 728, 797, 867, 966, 972, 1010, 1108, 1112, 1114, 1154, 1204, 1471, 1537	ahora	un
Nuste	280	no sabe, no supo	nuste
Ore	659, 1523	favor	ār
Pine	265, 544, 639, 686, 1206	dolor, angustia	pīn
Prut	1404	arrogante	prūd, prūt
Quath	131, 307, 361, 375, 417, 449, 545, 565, 669, 681, 1061, 1183	decir (pret.)	cwæðān (<i>inf.</i>)
Quen	150, 354, 1127, 1140, 1171, 1173,	reina	cwēn

¹ Este término se refiere a algo precario o transitorio; en el texto se utiliza para dar fin o concluir algo. Véanse los versos pertinentes.

* No confundir con el personaje Mody, monarca de Reynes.

	1216, 1235, 1533		
Quic	90	vivo	cwic, cwicu
Rente ²	729	destrozar	rendan (<i>part.</i>)
Rewe	1535	tristeza	hrēow
Rewthe	413	tristeza	hrēow, rūthe
Riche	19	reino	rīce
Rigge	1068	espalda	-rygga (nórdico ant.)
Ruthe	677	ver 'rewthe'	hrēow, rūthe
Scathede	894	herir (pret.)	scaðān (<i>inf.</i>)
Schende	684, 1416	avergonzar, herir	scendān (<i>inf.</i>)
Schente	326	ver 'scende'	scendān (<i>inf.</i>)
Schonde	706, 718	ver 'scende'	scendān (<i>inf.</i>)
Schete	947	disparar	scēotan (<i>inf.</i>)
Scholde	104, 113, 272, 351, 397, 722, 757, 770, 989, 1085, 1110, 1262, 1360, 1420	deber (auxiliar pret.)	
Schulle	47, 107, 211, 854, 1062, 1067, 1228, 1381, 1383	deber (auxiliar pres.)	sculān (<i>inf.</i>)
Scrippe	1071	bolsa	scripp
Seche	173, 776, 943, 950, 953, 1171, 1190	buscar	sēcan (<i>inf.</i>)
Sibbe	68	amistad	sibb
Sithe	360, 1361	ocasión (después de)	sipen-an
Slap	1431	dormir (pret.)	sl□pan
	(<i>inf.</i>)		
Slen	89, 104, 195, 819	aniquilar	slēn (<i>inf.</i>)
Smatte	611	golpear (pres.)	smītan (<i>inf.</i>)
Smot	506, 643, 883, 1495	golpear (pret.)	smōte
Snelle	1477	rápidamente	snel
Sonde (1)	269, 275	mensaje	sand
Sonde (2)	805	arena	sond
Spac	163, 391, 606	hablar (pret.)	specan (<i>inf.</i>)
Spille	198	morir	spillan (<i>inf.</i>)
Strif	411	sin duda	strif
Stunde	171, 337, 743, 780, 964, 1169, 1291	momento, hora	stond, stund
Sund	1355	salvo	sund
Swerd	55, 112, 203, 504, 609, 627, 642, 696, 716, 723, 841, 880, 1430, 1500	espada	sweord
Sweven	670, 683	sueño, visión	swefn
Swevening	724	sueño, visión	swefn
Swithe	168, 277, 475, 797, 872, 888, 1238, 1246, 1477	muy, mucho, rápido, fuerte	swīthe
Swthe	182, 379, 808, 858	muy, mucho	swīthe
Theof	327, 711	ladrón	thēof
Thral	423, 428	siervo	thr□l
Thralhod	443	servidumbre	thr□lhede
Throghe	340, 977, 1020	momento, instante	throghe
Throttene	167	trece	thrēotēne

² Este término aparece también en el verso 922, pero no posee el mismo significado. Es posible que "rent" (favor), derive en este caso del latín *rendere* (*prendere*; tomar)

Tithinge	132, 992, 1242	noticia	tīding
Tune	155, 171, 337, 480, 744, 780, 964, 1169, 1297	aldea, pueblo	tūne
Tunge	1260, 1270	lengua	tunge
Ture	1101, 1236, 1451	torre	torr, tūre
Tweie	26, 305, 350, 766, 895, 1395	dos	twā, tweie
Tythinge	812	noticia	tīding
Ughten	1390	alba	uhtān
Underfonge	914	asumir, aceptar	underfang
Unorn	334, 1540	feo	unorne
Ure	136, 193, 397, 520, 553, 819, 821, 822, 1324, 1382	nuestro	ūre
Ut(e)	75, 206, 249, 329, 705, 711, 713, 717, 774, 856, 1050, 1233, 1351, 1387	fuera, afuera	ūte
Verde	629	ir (pret.)	fēran (<i>inf.</i>)
Walaway!	964, 1492	¡Ay de mí!	wā lā wā
Waxe	99	crecer	weaxān (<i>inf.</i>)
Wede	1063	vestimenta	wāde
Welde	485, 909	portar, llevar	wealdan
Wene	566, 667, 832, 1137, 1143, 1453	crear, imaginar	wēnan (<i>inf.</i>)
Wende ³	125, 301, 683, 919, 1128, 1134, 1285, 1415	tener intención de algo, creer	wendān (<i>inf.</i>)
Weop	73, 679, 759, 1046	llorar	wēpan (<i>inf.</i>)
Wepe	660, 661, 1059, 1114	llorar	wēpan (<i>inf.</i>)
Wexe	256, 300, 445, 956	crecer	weaxān (<i>inf.</i>)
Whannes	165	¿de dónde?	whannes, hwanone
Whi	341, 1162, 1186, 1322	¿por qué?	hwý (causal)
Wisse	125, 417, 436, 1221, 1471	saber, inteligir guiar, certeza	wesan (<i>inf.</i>)
Wiste	82, 240, 1376, 1449, 1474	saber (pres.)	wesan (<i>inf.</i>)
Witen	292	saber (pres.)	wesan (<i>inf.</i>)
Withering	152	enemigo	wiðer
Woghe (1)	500, 799, 1417	persuadir, provocar	wōgian (<i>inf.</i>)
Woghe (2)	432, 864, 1494	caer (hacia abajo)	wōh
Woned	36, 925	acostumbrarse, vivir	wunian (<i>inf.</i>)
Wonde	342, 740	esperar	wendān (<i>inf.</i>)
Wude	234, 365, 947, 1034, 1168, 1224, 1239	en el bosque, cazar	wudu
Wune	735	vivir	wunian (<i>inf.</i>)
Wunieth	1339	vivir	wunian (<i>inf.</i>)
Wurche	1393	edificar	weorc
Yare	471, 900, 1370	mover, agilidad	iernan (<i>inf.</i>)
Yede	157, 298, 591, 592, 725, 1032, 1035, 1173, 1235, 1262, 1310, 1312, 1479, 1499	fue	ēode (pret. "gan")
Yef	91, 101, 103, 147, 197, 347, 357, 738, 819, 821, 922, 1105, 1129	si (prep.)	yif, yef, gif
Yelde	486, 1000	volver, resultar	ieldan (<i>inf.</i>)

³ 'Wende' también aparece en el texto como el pretérito del verbo ir, cuyo equivalente en inglés moderno es 'went'. Los versos enumerados arriba no corresponden a este significado.

King Horn y la Materia de Inglaterra

Yeve	160, 585, 1202, 1512, 1544	dar	gefan, giefan (<i>inf.</i>)
Yfere	246, 501	compañeros	fēra, gefērrāden
Yive	162, 418, 442	dar	gefan, giefan (<i>inf.</i>)
Yonde	1189	lejano	geond
Yut	74, 794, 1374	aún, incluso	gīet
Ywis	436, 521, 686, 1221, 1245	ciertamente	<i>i</i> + wesan (<i>inf.</i>)

Apéndice 3. La geografía de *King Horn*



El área sombreada en gris corresponde a la posible ubicación de Suddene, lugar de nacimiento de Horn. Las líneas punteadas sugieren los trayectos a los que se alude en el texto: de Suddene a Westernesse, de Westernesse a Irlanda, y en dirección contaria (de Irlanda a Westernesse y de Westernesse a Suddene). En el *romance* de *King Horn*, el manejo de la geografía es impreciso, por lo que este mapa pretende esclarecer las inconsistencias al respecto.

Apéndice 4. Esbozo cronológico de los *romances* en inglés medio

A continuación se enlistan casi todos los *romances* escritos en inglés medio desde el siglo XIII hasta principios del XVI. La lista no contempla de ninguna manera todos los textos. Las clasificaciones de acuerdo a fecha de composición y materia narrativa se mencionan de forma somera en el *Manual* de Wells, documento que fue de gran utilidad para elaborar el presente anexo. También se consultaron otros estudios pertinentes, tales como *English Medieval Romance*, de Barron; *The Penguin History of Literature (The Middle Ages)*, de Ford y *Middle English Literature 1110-1500*, de Bennett.

Las entradas marcadas con asterisco indican que fueron escritos por algún autor conocido o identificable. Toda omisión en este listado es responsabilidad mía.

Materia de Inglaterra

1. *King Horn* (c.1225)
2. *Havelok the Dane* (c.1275)
3. *Guy of Warwick* (c.1300)⁴
4. *Bevis of Hampton* (c.1310)
5. *Horn Childe and Maiden Rimenhild* (c.1340)⁵
6. *Gamelyn* (c.1350-1400)
7. *Athelston* (c.1350-1400)
8. *William of Palerne* (c.1350-1450)
9. *King Ponthus and the Fair Sidoine* (c.1450-1500)

Materia Antigua (también llamada Clásica o de Roma)

10. *The Lyfe of Alisaunder* o *King Alisaunder* (c.1275-1325)
11. *King Alisaunder* (versión A del previo; c. 1340)
12. *Alexander and Dindimus* (version B; c. 1340)
13. *The Wars of Alexander* (version C; c. 1340)
14. *The Geste Historiale of the Destruction of Troye* (c.1350-1400)
15. *The Siege of Troye* (c.1380-1400)
16. *Troilus and Criseyde*, de Chaucer (c.1385)*
17. *The Knight's Tale*, de Chaucer (c.1305)*
18. *Troy*, de Laud (c.1400)*
19. *Troy*, de Lydgate (c.1410)*
20. *Alexander* en prosa, de Thronton (c.1420)*
21. *Siege of Thebes*, de Lydgate (c.1420-22)*
22. *Siege of Troy* en prosa, de Rawlinson [fragmentos] (c.1420-1450)*
23. *Siege of Thebes* en prosa, de Rawlinson [fragmentos] (c.1420-1450)*

⁴ Este *romance* cuenta con dos versiones; una en verso aliterativo y otro en verso rimado. Ambas fueron compuestas entre 1300 y puede consultarse una edición facsimilar a partir del manuscrito Auchinleck en la dirección electrónica: www.nls.uk/auchinleck/contents.html (junio 2007), de la Biblioteca Nacional de Escocia.

⁵ También cuenta con edición facsimilar del manuscrito Auchinleck: www.nls.uk/auchinleck/mss/horn.html (junio 2007).

24. *Alexander Buik* (c.1438)
25. *Troy, de Barbour* (c.1470-1500)*
26. *The Recuyell of the Histories of Troye* (c.1474)
27. *Buik of King Alexander* de Hay (c.1495)*

Materia de Francia

28. *Floris and Blanchefur* (c.1250)
29. *Richard Coer de Lion* (c.1300)
30. *Otuel* (c.1300)
31. *Roland and Vernagu* (c.1300-1325)
32. *The Siege of Milan* (1350-1400)
33. *Song of Roland* (1350-1400)
34. *Sir Firumbras* (1375-1400)
35. *Chevalere Assigne* (c.1390)
36. *Duke Rowlande and Sir Ottuel* (c.1400)
37. *The Sowdone of Babylone* (c.1400)
38. *Ralph the Collier* (1475-1500)
39. *The Foure Sones of Aymon* (impreso hacia 1481)
40. *Huon of Burdeux* (impreso hacia 1534)
41. *Godefroy of Bolojne* (1481)
42. *Charles the Grete* (c.1500)
43. *Helyas de Copland* (1568)*

Materia de Bretaña

44. *Arthour and Merlin* (c.1250-1300)
45. *Sir Tristrem* (c.1300)
46. *Ywain and Gawain* (c.1300-1325)
47. *Sir Launfal* (c. 1325-1350)
48. *Libeaus Desconus* (1325-1350)
49. *Joseph of Arimathie* (c.1350)
50. *Sir Percyvelle of Galles* (1350-1400)
51. *Awyntyrs of Arthure* (c.1350-1400)
52. *Arthur* (c.1350-1400)
53. *The Avowyngge of Arthur* (c.1350-1400)
54. *Morte Arthur* aliterativa (c.1360)
55. *Sir Gawain and the Greene Knight* (c.1370)
56. *The Wife of Bath's Tale*, de Chaucer (c.1380-1400)*
57. *The Franklin's Tale*, Chaucer (c.1380-1400)*
58. *Morte Arthur* en estrofas (c.1400)
59. *Sir Cleges* (lai bretón, c.1400)
60. *History of the Holy Grail* (c.1450), de Lovelich*
61. *Merlin*, de Lovelich (c.1450)*
62. *Gologras and Gawain* (c.1450-1500)
63. *Sir Gawene and the Carle of Carelyle* (c.1450-1500)
64. *Merlin*, en prosa (c.1475)
65. *Lancelot of the Laik* (c.1475-1500)
66. *The Marriage of Sir Gawain* (c.1480-1500)
67. *King Arthur and King Cornwall* (c.1480-1500)

68. *The Wedding of Sir Gawain and Dame Ragnelle* (c.1480-1500)
69. *The Turke and Sir Gawain* (c.1490-1500)
70. *The Jeaste of Syr Gawene* (c.1490-1500)
71. *The Grene Knight* (c.1500)⁶
72. *Arthur of Little Britain* (c.1500)
73. *Le Morte Darthur*, de Thomas Malory (1469-70; impresa en 1485)*
74. *De Sancto Joseph Ab Arimathia*, de Pynson (c.1516-20)*

Aventuras, bizantinos, misceláneos

75. *Amis and Amiloun* (c.1300)
76. *Le Freine* (c.1320)
77. *King of Tars* (antes de 1325)
78. *Sir Orfeo* (c. 1330-1340)
79. *Octavian* (c.1350)
80. *Sir Eglamour of Artoys* (c.1350-1400)
81. *Emaré* (c.1350-1400)
82. *Sir Gowther* (c.1350-1400)
83. *Sir Degrevant* (c.1350-1400)
84. *Sir Amadace* (c.1350-1400)
85. *Le Bone Florence* (c.1400)
86. *Ipomadon* (c.1350)
87. *Sir Isumbras* (1350-1400)
88. *Titus and Vespasian* (c.1375-1400)
89. *Erle of Toulous* (c.1380)
90. *Robert of Cisyle* (c.1380)
91. *Sir Tryamour* (c.1400-1450)
92. *Partenay* (c.1400-1450)
93. *Torrent of Portyngale* (c.1400-1450)
94. *Generydes* (c.1430)
95. *Partenopeu de Blois* (versión norte)
96. *Partenopeu de Blois* (versión sur)
97. *Tale of Beryn* (1400-1450)
98. *Eneydos* (1490)
99. *Melusine* (1500)

⁶ No confundir este romance con *Sir Gawain and the Green Knight*. Véase *The Greene Knight*, en: *Sir Gawain: Eleven Romances and Tales*. Ed. Thomas Hahn. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1995. 309-328.