

SALIR DE LA INFANCIA, SALIR DE LA CIUDAD:
VARIACIONES EN TORNO A LA
DINÁMICA ADENTRO/AFUERA EN
BOEVE DE HAUMTONE Y HORN
(Leaving childhood, leaving the city: variations on the inside/outside dynamics
in *Boeve de Haumtone* and *Horn*)

María Dumas*

CONICET (IMHICIHU)/ Universidad de Buenos Aires

Abstract: *Horn* by Thomas and *Boeve de Haumtone*, two Anglo-Norman epic poems composed in England during the last quarter of the twelfth century, show a similar plot structure: both works tell the hero's full life, from childhood to death. However, in the episode narrating the children's chivalric initiation—which in both cases entails coming out of the city, thus, activating the inside/outside dynamics—the narrative patterns of these poems take opposite directions. *Boeve's* poet, on the one hand, multiplies the conflicts motivating the hero to leave the city's ease behind, and prove his military value. Thomas, on the other hand, delays the child's initiation with a prolific description of a joyful and festive city, inhabited by maidens willing to enclose the hero within the urban walls. The aim of this article is to analyze those differences apparent in the inside/outside dynamics, since they provide a clear hint of the particular relationship established by the authors of each work with the genre within which they inscribe their works, the *chanson de geste*.

Key words: Anglo-Norman narrative; *Horn*, *Boeve de Haumtone*; Genre; City; Middle Ages.

Resumen: *Horn* de Thomas y *Boeve de Haumtone*, dos poemas épicos anglonormandos compuestos en Inglaterra durante el último cuarto del siglo XII, presentan una estructura narrativa similar: ambas obras relatan la biografía completa del héroe, desde su infancia hasta su muerte. Sin embargo, en el momento en que los jóvenes enfrentan

*Dirección para correspondencia: María Dumas. CONICET (IMHICIHU), Saavedra 15, 5° piso, C1083ACA, Buenos Aires, Argentina (mariadumas@filo.uba.ar).

su iniciación caballerescas —que en cada caso implica salir de la ciudad y activar, así, la dinámica adentro/afuera— el modelo diegético de una y otra obra se dispara en direcciones contrapuestas. Mientras que el poeta de *Boeve* multiplica los conflictos que impulsan al héroe a abandonar la comodidad del espacio urbano y probar su valor guerrero, en *Horn*, en cambio, Thomas demora la iniciación del joven mediante el retrato prolífico de una ciudad lúdica y festiva, habitada por doncellas resueltas a encerrar al héroe entre las murallas. En este trabajo nos proponemos analizar esas diferencias en el funcionamiento de la dinámica adentro/afuera, en la medida en que, desde nuestra perspectiva, constituyen un indicio claro de la relación particular que los autores de cada obra entablan con el género en el cual inscriben sus relatos, el cantar de gesta.

Palabras clave: Narrativa anglonormanda; *Horn*; *Boeve de Haumtone*; Género; Ciudad; Edad Media.

Escenario de asedios, embajadas, banquetes, consejos de guerra, rescates o confinamientos, la ciudad constituye un espacio ubicuo de la acción en los cantares de gesta. Si bien en la *Chanson de Roland*, un poema concebido usualmente como modélico (Suard 2006), los desfiladeros de Roncesvalles eclipsan casi totalmente los jardines y palacios de Zaragoza, Córdoba y Aix, el rol del espacio urbano en la poesía épica no se restringe de ningún modo a estas apariciones difusas y fugaces. Diversos cantares, como la *Prise d'Orange*, *Orson de Beauvais* o *Aymeri de Narbonne*, otorgan a la ciudad un rol prominente, según lo anuncian, por lo pronto, los nombres por los que se conoce a los héroes que las poseen. Incluso puede sugerirse que en estos textos la ciudad constituye un elemento estructurante, pues despierta en los caballeros, según propone Le Goff (2003: 163), un sentimiento de codicia que los empuja a penetrar las murallas urbanas para conquistar sus torres, sus fortalezas y, muchas veces, de manera concomitante, la mujer que estas resguardaban. “Un botín, una mujer a conquistar” (Le Goff 2003: 163), la ciudad, cercada por sus murallas y fosas, insta en estos cantares una dinámica entre el adentro y el afuera que articula la narración en su conjunto. El perímetro de la ciudad asediada precipita la tensión entre *cil dedans* y *cil dehors*, dos grupos enfrentados para defender o tomar posesión de una ciudad y, a menudo, una mujer. Reducida a su esqueleto más básico, la trama narrativa de estos poemas, a los que podrían agregarse, entre muchos otros, *La destruction de Rome*, *Fierabras*, *Le siège de Barbastre* o *La Prise de Cordres et de Seville*, consiste básicamente en el retrato de las maniobras implementadas por los diversos bandos para entrar y salir de una ciudad¹.

1 La centralidad que adquiere el espacio urbano en la épica ha pasado, no obstante, muchas veces inadvertida. Al reflexionar sobre la representación de la ciudad en la producción vernácula medieval, los estudios literarios han concentrado mayoritariamente la atención en otros géneros, en particular, el *fabliau*, con lo cual han tendido a contemplar la ciudad como una célula netamente burguesa, aislada del orden feudal y despreciada por la aristocracia guerrera. En las últimas décadas, diversos estudios historiográficos han desmentido esta teoría del antagonismo, destacando que la ciudad formó una parte integral del orden feudal y que la aristocracia terrateniente, más allá de algunas manifestaciones convencionales de desprecio hacia la burguesía, frecuentes en la literatura, no fue de ninguna manera ajena a los influjos de la economía monetaria en que se asienta el fenómeno urbano. La evidencia tal vez más material y tangible de la participación activa de la aristocracia guerrera en la ciudad puede

El propósito de este trabajo es examinar el funcionamiento de esta dinámica, axial, pues, en la articulación de la acción épica, en dos cantares de gesta anglonormandos compuestos a partir de series monorrimas en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XII: *Horn* de Thomas (c. 1170) y *Boeve de Haumtone*². Estas obras presentan una estructura análoga puesto que ambas siguen un esquema compositivo característico de los relatos épicos que, en sintonía con una tendencia recurrente en la narrativa de fines del siglo XII, aspiran a cubrir la biografía completa del héroe³. En su estudio sobre *Raoul de Cambrai* (1982 [reimpr. 1999]), Emmanuèle Baumgartner analiza este tipo de poemas estructurados en términos biográficos y señala que, en general, presentan un manejo similar del tiempo narrativo: en el relato de la vida del caballero desde la infancia hasta su muerte, “le temps de la narration est fortement condensé par rapport au temps de la fiction” (1982 [reimpr. 1999]: 13). El poeta solo registra en la evolución del héroe unas pocas escenas determinantes en la presentación del drama: en el caso de *Horn* y *Boeve*, la muerte de sus padres, la desposesión y el exilio del heredero, y la llegada a una corte extranjera, cristiana en un caso y sarracena en el otro. Tras este segmento, referido de manera más o menos continua, se produce un salto en el progreso biográfico de la narración que, marcado por sendas fórmulas de transición⁴, nos presenta a un joven de quince o dieciséis años, ya formado y dotado de tales virtudes que su prestancia llama inmediatamente la atención de la hija del rey, Rigmel en *Horn* y Josiane en *Boeve*. Ese lapso en la vida del joven solo es referido a vuelo de pájaro por el narrador a partir de una serie (*Boeve*: LXVI; *Horn*: XVIII), más prolífica en el caso de *Horn*, que alude de manera más bien general e indefinida a la educación o a la situación del héroe durante ese periodo y que, en este sentido, prepara los sucesos que se narrarán a continuación. Si bien pueden registrarse algunas variaciones en los itinerarios que conducen a *Horn* y a *Boeve* a esta instancia, nos interesa destacar aquí que, hasta este punto, el tiempo narrativo avanza en uno y otro texto a un ritmo similar: ambos autores dedican a la infancia y formación del héroe unos 415-420 versos. Pero en este momento, cuando los protagonistas alcanzan los quince o dieciséis años y se disponen a dejar atrás la infancia para convertirse en caballeros, el modelo diegético de *Horn* y de *Boeve* se dispara en direcciones contrapuestas. La iniciación guerrera de estos jóvenes implica, en ambos casos, abandonar la ciudad y la “commodité paresseuse” a la que, en términos de Zumthor (1993: 140), esta puede inducir y poner, de este modo, en funcionamiento la dinámica entre el adentro y el afuera que, según constatamos, suele articular y promover la acción heroica en los cantares de gesta⁵. La activación y

encontrarse en la topografía urbana, en las torres y castillos que se yerguen sobre la ciudad y que, según A. Chédeville, “... suffisent parfois à résumer aux yeux de l’aristocratie la notion de ville” (1980: 44). Precisamente en este aspecto militar y defensivo del espacio urbano se concentran, de manera casi exclusiva, los poetas épicos.

2 En su reciente edición del texto, Jean-Pierre Martin (2014) retoma la idea sugerida por Judith Weiss según la cual el poema, tal como lo conocemos, correspondería a dos redacciones diferentes: la primera dataría, según Martin, de 1167-1175 y habría concluido hacia la serie 165 o 166, cuando *Boeve* se casa con Josiane y se venga de su padraastro, Doon. La segunda redacción, que incluiría el poema completo, sería posterior a 1190.

3 Para un estudio exhaustivo de este fenómeno, véase Wolfzettel (1973-1974).

4 *Horn*: “Tant unt esté nurri, li enfaunt de parage/ Qu’il sunt bien creü ja: de seze aunz ont eage” (422-423); *Boeve*: “Quant li emfes out quinze aunz ou cesse accomplis...” (416)

5 En otros cantares de gesta trascender el umbral de la ciudad también se asocia con un hito madurativo en la carrera de un caballero. Tal es el caso, por ejemplo, de Gui en la *Chanson de Guillaume*, quien, a pesar de haber sido confinado por Guillaume a la ciudad, junto al hogar y las mujeres (1453, 1481), trama con Guiburec su

la fluidez de este intercambio entre la ciudad y el exterior presentan en *Horn y Boeve* diferencias significativas: mientras que el poeta de *Boeve* multiplica los conflictos que impulsan al héroe a salir de la ciudad y probar su valor guerrero, en la obra de Thomas, en cambio, la dinámica adentro/afuera se instaura, en un principio, en términos sumamente disruptivos, puesto que el autor demora la iniciación del joven mediante el retrato prolífico de una ciudad lúdica y festiva, habitada por doncellas resueltas a encerrar al joven entre las murallas urbanas. En adelante, analizaremos con detalle esas diferencias, en la medida en que, desde nuestra perspectiva, constituyen un indicio de la relación particular que los autores de una y otra obra entablan con el género en el cual inscriben sus relatos, el cantar de gesta. La pertenencia genérica de estos textos, descriptos a menudo por su hibridez, ha sido objeto de diversas investigaciones durante la última década⁶. Este trabajo aspira a contribuir a este debate mediante el examen de un aspecto que aún no ha sido contemplado en el abordaje de este problema: la fisonomía que adquiere en uno y otro texto la ciudad y la naturaleza de las relaciones que este espacio entabla con el exterior.

El panorama épico: *Boeve de Hauttone* o el horror vacui

En *Boeve de Hauttone*, por empezar, la misma serie que marca la transición del héroe de la infancia a su primera juventud introduce, sin solución de continuidad, su aventura iniciática, el enfrentamiento con un jabalí:

Quant li emfes out.XV. aunz ou cesse acomplis,
Mult estoit beaus, fort e bien forniss.
En la court ne out chevaler si hardis
Ke a li oseit turner, taunt fut il forcis.
Estoit un sengler venu en país,
Ke nul ne esparnie, a granz ne a petiz... (416-421)⁷

Boeve parte solo a enfrentarlo y tras matar a la bestia, de regreso a la ciudad, llevando su cabeza, es interceptado a la salida del bosque por diez forasteros. A pesar de haber dejado olvidada su espada en el lugar donde decapitó al jabalí, el joven da muerte a seis de sus enemigos y los cuatro restantes huyen despavoridos. La hazaña despierta la admiración y el amor de Josiane, quien contempla extasiada las acciones del joven apostada en una almena de las murallas de la ciudad de su padre, el rey Hermine, identificada como Abreford en la segunda parte del cantar.

fuga a fin de poder participar en la batalla contra los sarracenos en Larchamp y, de este modo, iniciar su carrera caballeresca. Por otra parte, en cantares como el *Siège de Barbastre*, salir de la ciudad asediada se transforma en una disputa generacional: en su deseo de probar su valor y conquistar la princesa sarracena, Girart desafía las múltiples prohibiciones de su padre, Bueves de Conmarchis, a trascender las murallas urbanas, puesto que entiende que “Ja ne voudront li viel le josne homme essaucier” (2492).

⁶ Véanse, en particular, los estudios de Marianne Ailes (2006, 2008, 2011), Melissa Furrow (2010) y Judith Weiss (2004, 2009).

⁷ Todas las citas provienen de la edición de Martin (2014). Se indica entre paréntesis el número de versos correspondientes.

Este episodio iniciático constituye un ejemplo prototípico de un motivo narrativo utilizado con frecuencia en los cantares de gesta emplazados en un escenario urbano: el panorama épico. Jean-Pierre Martin (1987), quien estudió extensamente su uso y función, desglosa el motivo en una serie de elementos estereotipados, entre los cuales se incluyen, subir a un lugar elevado, dirigir la mirada, reaccionar ante el espectáculo observado, descender y, por último, comunicar el panorama a los compañeros.

En este caso, el motivo se encuentra restringido a su mínima expresión puesto que la princesa es presentada ya apostada en las murallas y, en principio, solo se registra su reacción maravillada ante las dos grandes hazañas de Boeve frente al jabalí y los forasteros. El texto incluirá también la comunicación de lo observado, pero, como veremos más abajo, de forma postergada. Aunque circunscripto a estos pocos elementos, el recurso y, sobre todo, el espacio de la ciudad que este pone en juego, las almenas, revisten una importancia considerable en este punto del relato. Al abrir la perspectiva sobre el exterior y volver visibles las acciones que allí tienen lugar, las almenas resultan altamente funcionales tanto en el plano del enunciado como en el de la enunciación. En efecto, en el límite entre el interior y el exterior, estas aberturas en la muralla permiten, a nivel diegético, por empezar, la interacción entre el ámbito urbano y el bosque o campo circundante. El énfasis en este componente de la ciudad, lleva, a que se instaure, de manera inmediata, una dialéctica, podríamos decir, saludable entre el adentro y el afuera, puesto que este intercambio será sumamente beneficioso para el desarrollo de la identidad heroica de Boeve. Bajo la mirada atenta de la princesa sarracena desde el interior, el joven enfrenta exitosamente en el exterior desafíos de una dificultad creciente, al cabo de los cuales se encuentra en posición de merecer el estatuto de caballero. Estos progresos en la formación guerrera del joven solo cobran entidad y verdadero rédito en su carrera heroica en la medida en que han sido observados por la doncella gracias al punto de vista privilegiado que le proporciona su ubicación en las almenas de la muralla urbana. La mirada panorámica desde las alturas de la ciudad es, en última instancia, la que permitirá a Josiane, al descender, según lo preestablece el motivo, sancionar ante el consejo del rey la valía de Boeve como guerrero y enfatizar la conveniencia de que sea armado para hacer frente a la invasión del ejército de Brademund, rey de Damasco, que sobreviene en el episodio inmediatamente posterior:

Josiane emparla e dist: “Sire, escotez.
Par Mahumet, si Boefs adubbez,
Bon socours vus freit, sachez de veritez,
Car jeo vi de mes oilz, quant fu desarmez
E dis foresters li urent defiez...” (516-520)

Pero el panorama épico no opera solo en el plano del enunciado, al posibilitar a Boeve salir de la infancia y acceder al rango caballeresco, sino que además representa para el autor, en el plano de la enunciación, un recurso sumamente valioso para manejar el tiempo de la narración. Martin (1987) analiza, entre otras cuestiones, las circunstancias en que suelen intervenir los panoramas épicos y aduce que el motivo funciona muchas veces como un introito narrativo dirigido a lanzar o relanzar la acción. En este sentido, resulta notable que en el transcurso

de unos escasos cincuenta versos el poeta intercale dos veces este recurso. Explorada de esta manera, la visión panorámica desde las murallas o las ventanas confiere al relato un ritmo, en verdad, vertiginoso: así como a la fórmula de transición que marcaba la llegada de Boeve a los quince o dieciséis años se yuxtapone, en la misma serie, el episodio del jabalí, la culminación de esta aventura iniciática en la serie LXXV se articula paratácticamente con la invasión del rey de Damasco por vía del recurso del panorama épico, que relanza la acción, sin intervalo alguno:

A taunt est veus Boefs venir tut puignaunt.
A son seignour le rois est venu meintenaunt,
De le chef le sengler li ad fet presaunt.
“Boefs, dist Heremine, mult estes vaillaunt.
Mahun te sauve e te seit garaunt!”
Quant ceo out dist li reis, si lesa a taunt.
Li rois mounta en sa tur fort e combataunt
E a une fenestre ad mis son chef avaunt.
Il vist un roi paen vener e tote sa gent,
Bien furent. C. mil fort e combataunt. (485-494)

Mientras que en el empleo anterior del motivo solo intervenían unos pocos componentes estereotipados, aquí encontramos, en cambio, un panorama épico modélico, puesto que sigue paso a paso cada uno de los lugares comunes identificados por Martin. A la subida a la torre y la observación del ejército enemigo a través de la ventana referidas en este pasaje, sobrevienen un diálogo entre los reyes, en el que cada uno presenta su posición (503-511), el descenso del rey Hermine desde la torre (512), la exposición ante sus caballeros de la invasión advertida desde la ventana (513-514) y, por último, la petición de consejo (515), a la que responde, antes que nadie, Josiane, refiriendo su propio panorama de las proezas de Boeve en el parlamento citado parcialmente más arriba (516-525; *vid. supra*, p. 195).

La duplicación de este motivo funcional al avance de la acción en un periodo tan acotado acelera el ritmo narrativo de tal forma que, como se desprende de lo anterior, los esquemas de uno y otro panorama épico acaban superponiéndose. En efecto, el primero apenas alcanza a completarse después de que haya culminado el segundo, es decir, Josiane solo comunica su visión desde las almenas después de que su padre haya planteado al consejo de caballeros lo observado desde la ventana. En este sentido, es posible argumentar que estas superposiciones parecen estar motivadas por cierta premura en reprimir la interpolación de cualquier vacío ocioso (i.e., tanto inactivo como fútil) en el progreso narrativo que pueda suspender el funcionamiento de esa dialéctica entre el interior y el exterior que impulsa el engranaje de la acción épica en torno al espacio urbano en este y otros cantares. Tal *horror vacui* se traduce en un aumento significativo de la densidad del tiempo de la narración con respecto al tiempo de lo narrado, de forma tal que, después de alrededor de siete años de inercia narrativa, Boeve, en escasas horas, salva al pueblo de Armenia de un jabalí, vence desarmado a diez forasteros, deviene no solo caballero sino también condestable (528-530) y, “einz ke fu middiz” (618), somete

al rey de Damasco convirtiéndolo en vasallo de Hermine tras una cruenta batalla (561-658).

De esta manera, puede sugerirse que el modo de representación del espacio urbano en *Boeve* incide, a su vez, en el tratamiento del tiempo del relato. Más allá de que no se observan dilaciones líricas por medio de la utilización de series paralelas que detengan el flujo narrativo, la agilidad del poema se debe, indudablemente, a la casi completa ausencia de descripciones, la cual, como suele notarse, caracteriza el discurso épico: “Rien de plus sobre que le décor d’une scène d’épopée”, señala Suard (1993: 38). Los espacios que jalonan el itinerario urbano de los personajes en *Boeve de Haumtone* en realidad no se describen sino que tan solo se nombran, con la excepción, quizá, de la calificación de la torre a partir del sintagma “fort et combatant” (491), una fórmula de carácter más bien genérico y escaso contenido semántico, puesto que se aplica también, unos versos más abajo (494), a los guerreros de Damasco. Jean-Marie Fritz constata que, al referir el marco espacial, el discurso épico tiende a rechazar la *ekphrasis*: “ce refus s’inscrit dans une poétique singulière et originale: recherche du rythme et des effets dynamiques; aucune description ne doit ralentir la geste” (citado por Suard 2011: 81).

La incidencia de la economía descriptiva de los poetas épicos en el ritmo del relato se encuentra, como se desprende de lo anterior, bien documentada en diversos estudios sobre la técnica compositiva del cantar de gesta. Sin embargo, el análisis del uso del motivo del panorama épico efectuado más arriba nos permite proponer que la configuración del espacio en *Boeve* repercute en la articulación temporal del poema no solo debido al modo, somero, por el cual se representa el marco urbano, sino además y fundamentalmente por la selección de los componentes de la ciudad que efectúa el poeta al trazar el perfil de Abreford. Es decir, resulta tan determinante en la celeridad del relato qué espacios se incluyen como la forma en que se presentan. La evocación de las almenas, la torre y las ventanas favorece el intercambio inmediato de la ciudad con el espacio exterior y conduce, de este modo, a que se introduzca en la narración una sucesión ininterrumpida de conflictos que incitan al héroe a salir de la ciudad y desplegar su proeza guerrera, sin ceder en ningún momento a la “commodité paresseuse” (Zumthor 1993: 140) en la que, muy a su pesar, se verá atrapado Horn. Según Suard, “l’action épique est fondée sur le conflit, et donc sur l’action guerrière”, pero en algunos poemas, entre los cuales el estudioso incluye *Boeve de Haumtone*, este principio estructural es llevado al paroxismo, dado que “le poète recherchera cette permanence de l’action épique dans un schéma folklorique qui multiplie les occurrences de l’abaissement et de l’exaltation du héros” (1992: 237). A pesar de su brevedad, el fragmento analizado en esta sección proporciona, a nuestro entender, una muestra suficientemente representativa de la conformidad que el poeta de *Boeve* parece mostrar hacia la técnica compositiva característica, según arguye Suard, de los cantares de gesta⁸. En este sentido, podemos proponer, como una primera conclusión de tipo parcial, que la diagramación del espacio urbano en

8 En la segunda parte del poema, que relata, entre innumerables sucesos, las guerras entre los señores de Monbrant y Abreford, dos ciudades vecinas en Medio Oriente, el uso del panorama épico es recurrente (3068-3078, 3480-3486, 3541-3550) y precipita, al igual que en este episodio, el intercambio continuo y, por momentos, frenético entre el adentro y el afuera que estructura la narración de los repetidos asedios efectuados por cada bando en torno a una y otra ciudad.

Boeve y la configuración de la acción que de ella se desprende, constituyen indicios de la participación más bien apromblemática de este poema en el género del cantar de gesta. Por esta razón, este texto representará un parámetro útil para poner en primer plano la relación, por el contrario, más bien tensa que el autor de *Horn* entabla con este modelo genérico.

Entre la sala y la alcoba: un guerrero encerrado en la ciudad

Como mencionamos más arriba, hasta el momento en que *Boeve* y *Horn* abandonan la infancia, el manejo del tiempo narrativo no difiere sustancialmente de un relato a otro. Sin embargo, mientras que en *Boeve*, de la fórmula de transición que indicaba el paso del tiempo hasta la primera aventura del joven, no mediaba siquiera un verso, el autor de *Horn*, en cambio, intercala entre estos puntos del relato un pasaje de alrededor de novecientos. Thomas narra la iniciación del héroe sin mayor premura y sus dilaciones se manifestarán tanto en los espacios de la ciudad que en esta sección del relato el autor elige enfocarse como en la forma en que los retrata.

Antes de contar cómo *Horn* “est eissu de s'enfaunce” (1303)⁹ mediante su primera venganza contra los sarracenos, Thomas presenta a su protagonista en el marco fastuoso de la fiesta de Pentecostés celebrada en la ciudad del rey Hunlaf en Bretaña durante tres días. En este pasaje, el avance de la acción se encuentra interrumpido de manera constante por una serie de excursos descriptivos de diversa extensión mediante los cuales el autor se consagra gustoso a la *ekphrasis*, demora la gesta y se aparta notablemente de la sobriedad que, según Fritz y Suard, caracteriza los decorados épicos. Apropiándose de los procedimientos retóricos en cuyo ejercicio se complacen contemporáneamente los autores de *romans*, en este interludio festivo Thomas sustituye el discurso épico por una retórica del ocio en la que la descripción de los espacios, los objetos y los personajes ocupa un lugar prominente. Esta poética descriptiva no es, por cierto, privativa del *roman*, pero en este género adquiere, según Zumthor, una dimensión y una trascendencia particulares: esos elementos, apenas nombrados por el poeta de *Boeve*, en el *roman*, al contrario, “s'accrochent à l'action, insistent, se font voir avant d'être entraînés para elle vers d'autres objets et d'autres circonstances; il leur arrive de proliférer à tel point que, durant de longs moments de la durée textuelle, ils l'estompent” (1972 [reimpr. 2000]: 418). Tal es la resistencia que impone el decorado urbano al progreso de la acción que la distancia de *Horn* con respecto al dinamismo que caracteriza el modelo diegético de *Boeve* resulta insoslayable.

Debe notarse, no obstante, que, a pesar de la profusión del discurso descriptivo, el lector no obtiene, en verdad, una perspectiva panorámica sobre la fisonomía de la ciudad del rey Hunlaf. Por el contrario, como es característico de la retórica *romanesque*, según la describe Zumthor, en *Horn*, la ciudad, como cualquier otro *locus* descriptivo, se descompone en una proliferación de detalles —como el tallado de una columna, el brillo de una copa o el perfume de una habitación— a partir de los cuales no se aspira verdaderamente a componer una caracterización mimética del espacio sino, más bien, a atribuirle una significación

9 Todas las citas provienen de la edición de Pope (1955, 1964). Se indica entre paréntesis el número de versos correspondientes.

específica¹⁰. Faral destaca a su vez la preponderancia de la función semántica por sobre la mimética al señalar que la pintura objetiva de los personajes o los objetos es casi inexistente en las descripciones. Estas se encuentran siempre dominadas por una intención “afectiva” (1924: 76); en el caso de Thomas, exaltar la opulencia y el brillo del cuadro cortesano.

Guiado, pues, por tal propósito, el autor de *Horn* ignora por completo la función militar y defensiva de la ciudad —en la que se enfocaba de manera casi exclusiva el autor de *Boeve*— y concentra la representación urbana en los espacios interiores. En este episodio, la acción se emplaza esencialmente en dos sectores de la ciudad: por un lado, la sala, el lugar donde el rey exhibe y ejerce su poder soberano mediante la práctica de la hospitalidad y la munificencia, y por el otro, la alcoba, un ámbito de sociabilidad más restringido donde se encuentra recluida la princesa Rigmel junto con sus doncellas¹¹. De acuerdo, entonces, con los preceptos que, según vimos, rigen la técnica medieval de la descripción, estos espacios se descomponen, a su vez, en una serie de elementos tan minúsculos como alusivos a partir de los cuales Thomas consigue evocar el esplendor de la celebración. Nada sabemos acerca del trazado de las murallas, pero se refieren con toda precisión los objetos que la princesa regala a su amante o a sus intermediarios para obtener su favor: anillos, copas, halcones mudados, caballos espléndidamente ataviados y lebreles con cadenas de plata y collares dorados, decorados con piedras preciosas (557-624). La acumulación de estos detalles lleva a que las ideas de riqueza, abundancia y refinamiento vayan impregnándose lenta y gradualmente en la imaginación del lector.

De tal modo, a través del uso extensivo pero sobre todo semántico de la descripción, Thomas le da voz a esta dimensión cortesana y ociosa de la ciudad que, usualmente soslayada en los cantares de gesta, se abre paso en la literatura vernácula hacia el último cuarto del siglo XII a través del *roman* denominado, precisamente, *courtois*. Ahora bien, es preciso destacar que, al analizar la fisonomía de la ciudad en este episodio, nuestro interés no radica meramente en constatar esta intertextualidad *romanesque*, sino más bien en examinar, asimismo, la recepción que el autor efectúa de este género en el interior de la obra. Thomas no invoca el paradigma del *roman* de manera neutral sino, como veremos a continuación, en términos sumamente críticos, cuestionando la validez de sus supuestos y atrayendo la atención a los aspectos de este modelo genérico que encuentra más discutibles. Esta recep-

10 Señala Zumthor: “Sauf exception, la description romanesque est cumulative, énumérative, étalée en surface plutôt que hiérarchisée et organisée en profondeur. Mais elle n’est jamais exhaustive et, même largement développée, reste ainsi allusive. Elle procède par juxtaposition de détails, affectés de marques qualitatives, mais sans indices de volume ni de proportion.” (1972 [2000]: 420)

11 Esta compartimentación del espacio interior invita a algunas reflexiones. Como sugiere Régnier-Bohler, “se siente la tentación de asignar a la primera [la sala] una función de despliegue de lo colectivo o, cuando menos, de expansión de lo privado gregario, y a la segunda [la alcoba] la función de un uso más secreto y más íntimo. Sin embargo, hay intersecciones perturbadoras” (1990: 21). Tales intersecciones son, en efecto, ostensibles en *Horn*. Como se desprende de la lectura de estos pasajes, si bien la sala es un ámbito que reúne a los nobles en torno al rey a fin de actualizar y renovar las relaciones de vasallaje en estas ocasiones festivas, la alcoba difícilmente puede concebirse como un espacio de soledad, puesto que parece albergar una cantidad no menor de doncellas que acompañan a Rigmel (480-483). En este contexto, el narrador destaca la carencia de intimidad de Rigmel que debe poner en práctica su ingenio para ocultar su amor por Horn ante la legión de doncellas que la rodean (487-489). Esto indica que no es posible establecer una distinción demasiado tajante entre la sala, como espacio público, y la alcoba, como espacio privado, puesto que ambos habitáculos contemplan alguna forma, más o menos extensiva, de sociabilidad.

ción crítica del *roman* se vuelve, desde nuestra perspectiva, particularmente evidente en el carácter problemático e, incluso, angustioso que adquiere para Horn esa existencia ociosa que se interpone en el desarrollo de su carrera caballeresca. La ciudad, desprovista de la fuerza oposicional ejercida desde fuera, introduce en el texto un desequilibrio que el autor se esfuerza en remarcar. En efecto, el repliegue de la acción hacia el interior del espacio palatino lleva a la completa desregulación de la dinámica entre el adentro y el afuera que, como vimos, instiga el conflicto épico en torno a la ciudad. La sala y la alcoba, a diferencia de las almenas, la torre y la ventana, suponen un intercambio limitado con el exterior, con lo cual la activación de esta dinámica y, con ella, la iniciación guerrera del joven, se verán aquí sustancialmente postergadas¹². De manera aún más comprometedora para el honor de Horn, el intercambio entre el adentro y el afuera es, en este episodio, sustituido por la tensión que se establece en el interior del espacio palatino entre la sala y la alcoba, así como entre sus respectivos habitantes, cuyos ámbitos de acción se encuentran estrictamente delimitados¹³.

En *Boeve de Haumtone*, Josiane, como vimos, accedía de inmediato a una visión panorámica y directa sobre el héroe y podía seguir cada uno de sus movimientos, gracias a sus posibilidades irrestrictas de circulación a través de los distintos espacios de la ciudad: además de la alcoba, las murallas, la sala y el “ostel” de Boeve “chef un burgeis en mi lu la cité” (719), hasta donde la princesa persigue al joven cuando este se niega a responder a sus llamados y acudir a su alcoba (750-752). En *Horn*, en cambio, el campo de acción y visión de Rigmel se encuentra mayormente circunscrito a su alcoba. Por esta razón, todo el episodio de la fiesta de Pentecostés en Bretaña se organiza en torno a las intrigas que la doncella debe pergeñar para acceder visualmente a la belleza de Horn, que solo conoce de oídas. Este propósito, perseguido tenazmente por Rigmel, constituye en realidad el único factor que motiva la acción en este cuadro, por lo demás, bastante estático de la ciudad festiva. El deseo de la doncella activa la dialéctica entre el adentro y el afuera en torno a la cual, como vimos, se estructura a menudo la gesta en los textos épicos. Pero aquí el umbral que delimita e instiga la puja entre *cil dedans* y *cil dehors* ya no serán las murallas almenadas sino las puertas que separan la sala de la alcoba. La tensión queda absorbida, de este modo, en el interior de la ciudad, lo cual se manifiesta incluso a nivel morfológico en la constitución de los deícticos a partir de los cuales Rigmel hace referencia a estos espacios en pugna: “Mis peres est *laenz* joius od sun barné/ E nus bevrom *çaenz* e piment e claré...” (545-546, cursivas propias).

12 Nótese, en este sentido, que tanto en Bretaña como en Irlanda, territorio del segundo exilio de Horn, la invasión de los sarracenos que pone fin a estos periodos de ocio no es divisada directamente por el rey desde su torre, como en *Boeve*, sino por un portero que guía a los mensajeros del ejército enemigo hacia el centro neurálgico de la ciudad donde el monarca, “ki ne doutout néént” (2960), celebra su corte en dichosa ignorancia del peligro que lo amenaza (1354-1356; 2949-2988).

13 Renate Kroll (2005) destaca que, desde el siglo XII, puede observarse en la literatura cortesana una división, una diferenciación y sobre todo una jerarquización de los sexos. Esto se vuelve evidente no solo en los gestos y las palabras de los personajes, sino también en la demarcación de sus espacios respectivos de acción. Frente a la amplitud y variedad de los lugares propios de las actividades masculinas (caza, *aventure*, política, guerra, justicia, etc.), la experiencia del mundo de la dama en los *lais* y *romans* que la estudiosa analiza se encuentra mayormente restringida a la alcoba, un espacio adonde huye o en el que es recluida (158) y que limita de manera significativa su “régimen de la mirada”.

Además de la transposición de la línea divisoria al interior del espacio palatino, puede identificarse, a su vez, una inversión determinante en la dirección en la que los distintos actores dirigen sus esfuerzos. Lejos de buscar, como en los asedios, expeler a *cil dehors*, las de adentro, por el contrario, ejercen una fuerza centrípeta sostenida a fin de contrarrestar las limitaciones de su régimen escópico: “Ne quer fors vëir Horn, le truvé el graver (...)/ Celui m’amenez ça, kar autre rien ne quier...” (646; 649). A su vez, y de manera correspondiente, *cil dehors* no parecen demasiado proclives a adentrarse en la alcoba. De hecho, el narrador insiste en la resistencia impuesta por los caballeros frente a la fuerza de atracción de las damas. El territorio de Rigmel, la alcoba, se manifiesta a los hombres como un espacio fuertemente opresivo, al punto que estos procuran, no siempre con éxito, evitar o acortar sus estancias: “Or [Herland] s’en veut mes aler; li sojorn l’en somon,/ Mes el l’ad retenu, si l prent par le gerun” (625-626). Más tarde Horn, cercado por la doncella, después de esquivar tres veces sus propuestas amorosas, manifestará la misma impaciencia: “Bele”, çoe li dist Horn, “trop avom demuré,/ Nus avom, çoe m’est vis, longement ci esté” (1223-1224).

La tensión entre *cil dedens* y *cil dehors* se manifiesta a su vez en el modo en que uno y otro grupo perciben el paso del tiempo. La premura que, evidentemente, muestran los caballeros por salir de la alcoba es exactamente proporcional a la impaciencia de Rigmel por hacerlos entrar. En efecto, las demoras y los trucos de Herland atizan cada día el deseo de la princesa, que acaba traducándose en una ansiedad, al final del episodio, desbordante:

“Di mei veir, Herselot, veïs mes cel enfant?
Est il tiel cum l’en dit? est il si avenant?
Merveille si vivrai taunt ke jo l seië veaunt:
A l’amener de lui trop demore Herland.
Certes, bon seneschal, ne me tienz covenant;
Des or mais avras nun en la curt ‘demurant’.”
(972-977, véanse también los versos 529, 758, 1027-1028)

Traspuesta al interior de la ciudad, esta dinámica entre el adentro y el afuera no resultará, evidentemente, tan fructífera para el desarrollo de Horn como caballero. En este marco, la ciudad deja de representar un objeto de codicia que incita a la proeza mediante la conquista o la defensa y se transforma gradualmente en un espacio de encierro que amenaza con socavarla. De ahí que, cuando Rigmel finalmente logre atraer a Horn a su alcoba e intente sellar el pacto amoroso entregándole un anillo, el héroe lo rechaza con vigor:

“... Meuz voldreie estrë ars tut vif en un furnel
Ke en mun dei l’ousse, taunt cum sui jovencel,
Ainz ke armes porte devant tur de chastel
E k’eüsse en turnei feru u en cembel...” (1150-1153)

Este parlamento, en el que el héroe se impone una demostración de su valor guerrero antes de aceptar la prenda de amor, se hace eco de una cuestión axial en el *roman* continental: la articulación entre las armas y el amor. Pero este elemento temático, a partir del cual se construyen mayormente los *romans* de Chrétien de Troyes, no acaba de ensamblarse en este texto híbrido. En clara oposición con Enide o Ginebra, Rigmel no parece requerir semejantes pruebas de coraje. Las acusaciones de *recreantise* que atormentan a Enide en la alcoba matrimonial jamás harían mella en Rigmel, quien se encuentra totalmente embelesada por la belleza feérica de Horn. Si bien la ciudad ociosa resulta un espacio igualmente problemático en textos como *Horn* y *Erec et Enide*, Chrétien neutraliza el peligro que, en su interior, entrañan las damas y el amor otorgándoles una función formativa y erigiéndolos como principios generadores de la acción. En estos *romans*, como sugería Gauvain en el *Brut*, “pur amistié e pur amies/ Funt chevaliers chevaleries” (10771-10772). En *Horn*, en cambio, los caballeros no realizan hazañas ni por amor ni por sus amigas, al menos prioritariamente, sino en defensa de la tierra y la fe cristiana. En este contexto, pues, las damas aparecen como motivaciones más bien accesorias. De hecho, en lugar de promover la acción heroica, Rigmel, como así también la princesa Lenburc en el segundo exilio de Horn en Irlanda, parecen más bien dispuestas a clausurarla, encerrando al héroe en el seno de una ciudad ociosa. En este sentido, antes que un aliciente, aparecen como un obstáculo para el desarrollo de los verdaderos propósitos del caballero: vengar a su padre, recuperar la herencia y vencer al infiel.

Conclusiones

El análisis comparativo de la iniciación de Horn y Boeve permite, entonces, extraer algunas conclusiones acerca de la relación diferenciada que los autores de una y otra obra entablan con el género épico. La focalización del poeta de *Boeve de Haumtone* sobre los puntos de la ciudad que habilitan, a través del panorama épico, un intercambio directo e ininterrumpido con el exterior tiene como correlato un manejo del tiempo narrativo más conforme al patrón diegético característico del cantar de gesta. A la luz de este análisis, resulta más claramente apreciable hasta qué punto, en *Horn*, el funcionamiento de esta dinámica se ve perturbado por la intervención de elementos formales y temáticos característicos de otro modelo genérico, el *roman*, cuya interferencia desvía sustancialmente la obra del modelo compositivo propio del género épico que, hasta este punto, había articulado, como en *Boeve*, la biografía del héroe.

En su estudio sobre la categoría de género, John Frow sugiere que toda obra incluye ciertos indicios textuales que refieren, de manera metatextual, al marco genérico de la obra: “they work by either explicit or implicit invocation of the structures and themes that we characteristically associate with that frame” (2006: 114). Dada la confluencia de indicios genéricos contradictorios, *Horn* ha sido caracterizado con frecuencia como un texto híbrido. Sin embargo, quizás sea posible trascender y complejizar esta caracterización, puesto que, como se desprende de lo anterior, la obra ofrece algunas pautas que orientan al lector acerca de la forma en que el autor valora y jerarquiza los diversos modelos genéricos a partir de los cuales se configura el relato. El paréntesis *romanesque* no se introduce en el texto de

manera imparcial: el autor solo parece dar lugar a estos interludios ociosos dominados por las presencias femeninas a fin de discutir y rectificar la forma en que ese género contiene la amenaza que puede representar para el honor del caballero la vida urbana centrada en las mujeres y el amor. Intransigente frente a cualquier tipo de compromisos, Thomas, en clara adhesión al paradigma propio del cantar de gesta, quiebra el equilibrio entre las armas y el amor promulgado en los *romans* continentales, relegando la dama a un lugar accesorio frente a Dios y la tierra como principios motores de la acción.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

- Beuve de Hamptone, chanson de geste anglo-normande de la fin du XII^e siècle*, J-P. Martin (ed.), París: Champion, 2014.
- La Chanson de Guillaume*, F. Suard (ed. y trad.), París: Le Livre de Poche, 2008.
- Le Siège de Barbastre*, B. Guidot (ed.), París: Champion, 2000.
- The Romance of Horn*, M.K. Pope (ed.), 2 vols., Anglo-Norman Text Society, 9-10, 12-13, Oxford, 1955, 1964.
- Wace, *Roman de Brut: a history of the British. Text and translation*, Judith Weiss (ed. y trad.), University of Exeter Press, 2010.

Estudios críticos

- AILES, Marianne (2006): “Anglo-Norman developments of the *chanson de geste*”. *Olifant* 25/1: 97-109.
- (2008): “The Anglo-Norman *Boeve de Haumtone* as a *chanson de geste*”. J. Fellows, I. Djordjevic (eds.), *Sir Bevis of Hampton in Literary Tradition*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 9-24.
- (2011): “What’s in a name? Anglo-Norman romances or *chansons de geste*?”. R. Purdie, M. Cichon (eds.), *Medieval Romance, Medieval Contexts*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 61-76.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle (1982 [reimpr. 1999]): “Quelques remarques sur l’espace et le temps dans *Raoul de Cambrai*”. D. Hüe (ed.), *L’orgueil a desmesure: études sur Raoul de Cambrai*. Orléans: Paradigme, 9-17.
- CHÉDEVILLE, André (1980): “De la cité a la ville”. G. Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine*, tomo 2, J. Le Goff (dir.), *La ville médiévale*. París: Seuil, 29-181.
- FARAL, Edmond (1924): *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*. París: Champion.
- FROW, John (2006): *Genre*. Londres/New York: Routledge.
- FURROW, Melissa (2010): “*Chanson de geste* as romance in England”. L. Ashe, I. Djordjevic, J. Weiss (eds.), *The Exploitations of Medieval Romance*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 57-72.
- KROLL, Renate (2005): “Weibliche Weltaneignung im Mittelalter: Zur Raumerfahrung innerhalb und außerhalb des ‘Frauenzimmers’”. L. Rimpau, P. Ihring (eds.),

Raumerfahrung - Raumerfindung: erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident. Berlin: Akademie Verlag, 149-162.

- LE GOFF, Jacques (2003): "Ciudad". J. Le Goff, J-C. Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid: Akal.
- MARTIN, Jean-Pierre (1987): "'Vue de la fenêtre' ou 'panorama épique': structures rhétoriques et fonctions narratives". *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*, tomo II, (Senefiance 20). Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 859-878. Disponible online en: <http://books.openedition.org/pup/2360>
- SUARD, François (2011): *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*. Paris: Champion.
- (2006): "La Chanson de Roland comme modèle épique". *Olifant*, 25: 401-418.
- (1993): *La chanson de geste*. Paris, PUF.
- (1992 [reimpr. 1994]): "La configuration épique". *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*. Caen: Paradigme, 49-61.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. (1990): "Ficciones. Exploración de una literatura". Ph. Ariès, G. Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, tomo 4, *El individuo en la Europa feudal*. Buenos Aires: Taurus, 11-89.
- WEISS, Judith. 2004: "Insular beginnings: Anglo-Norman romance". C. Saunders (ed.), *A Companion to Romance from classical to contemporary*. Malden: Blackwell, 26-44.
- (2009): *The Birth of Romance in England: The Romance of Horn, The Folie Tristan, The Lai of Haveloc and Amis and Amilun*, (French of England Translation Series). Tempe, Arizona: Medieval and Renaissance Texts and Studies.
- WOLFZETTEL, Friedrich (1973-1974): "Zur Stellung und Bedeutung der Enfanses in der altfranzösischen Epik". *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 83/4: 317-348 y 84/1, 1-32.
- ZUMTHOR, Paul (1993). *La Mesure du monde*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1972 [reimpr. 2000]): *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, se desempeña en la actualidad como docente en la cátedra de Literatura Europea Medieval de esa universidad y como becaria posdoctoral en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Las líneas principales de su investigación se centran en la literatura de expresión francesa producida en Inglaterra durante los siglos XII y XIII, con un foco en el espacio de la ciudad y los problemas relativos a su representación. Colabora, a su vez, en proyectos grupales de investigación financiados por la Universidad de Buenos Aires, en el marco de los cuales se ha consagrado a la traducción de textos producidos en el dialecto del francés insular.

Fecha recepción: 16-5-2016

Fecha aceptación: 28-6-2016