

DEBATES EN TORNO AL OCIO EN LA NARRATIVA ANGLONORMANDA: DEL *BRUT* DE WACE AL *ROMAN DE HORN* E *IPOMEDON*

María DUMAS
mariadumas@filo.uba.ar
Universidad de Buenos Aires/CONICET (IMHICIHU)

Hacia 1155 Wace traduce del latín al anglonormando la *Historia de los reyes de Bretaña* de Geoffrey de Monmouth. Lejos de seguir su fuente al pie de la letra, Wace opera bajo los preceptos de una teoría de la traducción absolutamente ajena a las exigencias de fidelidad que definen la concepción moderna de esta práctica. Tal es la envergadura y el volumen de las ampliaciones introducidas por Wace en el proceso de traducción que el *Roman de Brut* llegó a definirse como «una celebración de la independencia y la autoridad del traductor»¹. Y esta independencia ha sido en especial aclamada en relación con una de sus interpolaciones que, como veremos, resulta particularmente relevante desde el punto de vista de la historia literaria. En la sección artúrica de su obra, Geoffrey hace referencia a un periodo de paz de doce años del que goza el rey Arturo tras vencer a todos sus oponentes en las Islas Británicas. Este tiempo, carente de toda gesta digna de ser relatada en una crónica, instauro en el texto un vacío narrativo que Wace llena oportunamente señalando que tal vez en esta época de paz hayan acontecido las aventuras y maravillas artúricas relatadas por cuentistas y juglares:

En cele grant pais ke jo di,
Ne sai si vus l'avez oï,
Furent les merveilles pruvees
E les aventures truvees
Ki d' Artur sunt tant recuntees
Ke a fable sunt aturnees:
Ne tut mençunge, ne tut veir,

¹ Nancy Vine Durling, «Translation and innovation in the *Roman de Brut*», en Jeanette Beer (ed.), *Medieval Translators and their Craft*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1989, pp. 3-39, p. 31. Desde la década de 1980 diversos estudiosos han llamado la atención acerca de la especificidad que caracteriza la concepción medieval de la traducción. En este contexto, resulta especialmente relevante el trabajo de Rita Copeland (*Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*, Cambridge, University Press, 1991) quien describe la traducción medieval como una práctica esencialmente retórica y hermenéutica, que conduce a la apropiación y al ulterior desplazamiento del modelo que el traductor inicialmente pretende servir.

Ne tut folie ne tut saveir.
 Tant unt li conteür cunté
 E li fableür tant flablé
 Pur lur cuntes enbeleter,
 Que tut unt fait fable sembler. (9787-9798)²

[En esos tiempos de paz que digo, no sé si lo habéis oído, se comprobaron las maravillas y se descubrieron las aventuras sobre Arturo que tanto se contaron que se volvieron fábulas: ni todo mentira ni todo verdad, ni todas necedades ni todas razones. Tanto contaron los cuentistas y tanto fabularon los fabuladores para embellecer los cuentos que han hecho que todo parezca fábula.]

Wace revela cierto escepticismo con respecto a la veracidad de estos cuentos de procedencia oral y los pasa por alto para continuar con su crónica sobre las verdaderas gestas del rey Arturo. Pero diversos estudiosos desde Gaston Paris³ en el siglo XIX hasta Ad Putter⁴ a fines del XX han señalado que mediante esta simple mención a las maravillas artúricas Wace abre en la crónica un marco temporal que habilita el desarrollo de la escritura ficcional en lengua vernácula⁵. Correspondería ya a Chrétien de Troyes abstraer definitivamente a Arturo del devenir histórico de la crónica para erigir su corte como un centro estable de paz y justicia del cual parten y al cual regresan los caballeros en sus aventuras. La ficcionalidad en la literatura vernácula se abre paso pues a partir de la explotación literaria que lleva a cabo Chrétien de Troyes de este periodo de paz en el cual Wace había enmarcado las maravillas de Bretaña⁶.

² *Wace's Roman de Brut: a history of the British. Text and translation*, Judith Weiss (ed. y trad.), University of Exeter Press, 2002. Todas las citas corresponden a esta edición; las traducciones son propias.

³ Gaston Paris, «Études sur les romans de la Table Ronde», *Romania*, 10 (1881), pp. 465-496.

⁴ Ad Putter, «Finding time for romance: Medieval Arthurian literary history», *Medium Aevum*, 53 (1994), pp. 1-16.

⁵ Rosemary Morris («Aspects of time and place in the French Arthurian verse romances», *French Studies*, 42/3 (1988), pp. 257-277) ha sugerido que con sus *romans* Chrétien de Troyes buscó deliberadamente llenar este vacío narrativo y, de este modo, infundirle a sus ficciones la credibilidad de la crónica. Putter (art. cit.) ha discutido esta hipótesis señalando su carácter especulativo y destacando que difícilmente Chrétien procurara autorizar sus *romans* en términos de veracidad histórica. Cualesquiera hayan sido las intenciones de Chrétien, está claro que ese fue el propósito del compilador del manuscrito Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1450 (c. 1300) al intercalar sus cinco *romans* en la crónica de Wace inmediatamente después de la referencia a la paz artúrica de los doce años. Simon Gaunt también menciona esta compilación al llamar la atención acerca de las interacciones del *roman* con otros géneros, en este caso, la historiografía vernácula, en su transmisión manuscrita y su recepción. Simon Gaunt, «Romance and other genres», en Roberta L. Krueger (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Cambridge, University Press, 2000, pp. 45-59.

⁶ Sobre el rol de Wace y, en particular, de este pasaje en el desarrollo del concepto de ficción en la narrativa vernácula medieval, véanse Nicolette Zeeman, «The schools give license to poets», en R. Copeland (ed.), *Criticism and Dissent in the Middle Ages*, Cambridge, University

Sin embargo, estos intervalos de paz, yermos para los cronistas, resultan altamente fructíferos para los escritores de *romans* también en otro sentido: además de promover el surgimiento de la ficción, como vimos, los periodos de inactividad trasladan el escenario de la acción desde el campo de batalla a una ciudad lúdica y festiva que permite vislumbrar otra dimensión del caballero. En tiempos de ocio, la ciudad despoja al guerrero de sus armas y lo enfrenta a un nuevo agente narrativo que será determinante en la evolución del género, la dama⁷. En Inglaterra esta nueva estética se anticipa ya en la narrativa historiográfica de la primera mitad del siglo XII. Geoffrey de Monmouth es, tal vez, su más célebre precursor. En la sección artúrica de su *Historia* ofrece un esbozo de estos nuevos modelos cortesés de comportamiento que encontrarían su expresión más acabada –precisamente– en el *roman courtois* hacia el último cuarto del siglo XII. Al describir la fiesta de coronación de Arturo y Ginebra en la Ciudad de las Legiones el cronista disminuye de manera considerable el ritmo de la narración y concede un amplio espacio a la representación del esplendor, la riqueza y las galas de la corte artúrica⁸. Menos célebre pero igualmente

Press, 1996, pp. 151-180 y, en especial, D. H. Green, *The Beginnings of Romance. Fact and Fiction, 1150-1220*, Cambridge, University Press, 2002. Según Green, la referencia a estos relatos sobre Arturo como «Ne tut mençunge, ne tut veir» («ni todo mentira ni todo verdad», 9793) pone en evidencia las dificultades, teóricas y terminológicas, encontradas por Wace para ajustar un nuevo concepto de ficción al marco conceptual dominante en la teoría poética clerical del periodo. Estas palabras de Wace representarían «la primera formulación “teórica” en lengua vernácula medieval de una ruptura con la dicotomía entre lo verdadero y lo falso, la primera sugerencia de que estas historias, como los *romans* de Chrétien poco después, podían ocupar un espacio intermedio entre dos polos» (*op. cit.*, p. 17).

⁷ La referencia al rol de la mujer en el desarrollo de la literatura francesa de los siglos XII y XIII, así como su incidencia en la conformación de un modelo cortés durante la denominada segunda edad feudal (Marc Bloch, *La société féodale*, París, A. Michel, 1939), devinieron casi un lugar común en los estudios medievales de la segunda mitad del siglo XX; véanse, por ejemplo, A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Labor, 1993 (primera edición, 1951); R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*. Segunda parte: *La société féodale et la transformation de la littérature de cour*, París, Champion, 1966; P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, París, Éditions du Seuil, 2000 [1972]; R. Lejeune «La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècle», *Cahiers de civilisation médiévale*, 20 (1977), pp. 201-217; G. Duby, «El modelo cortés», en G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo III, *La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 301-319. Estas lecturas han sido cuestionadas y complejizadas desde la perspectiva de los estudios de género por, entre otros, Simon Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, University Press, 1995. Según este autor, «los personajes femeninos del *roman* no son mujeres reales, sino figuras en el seno de un discurso masculino (...) lo que este abordaje de lo femenino articula es la construcción, desde un discurso masculino, de la masculinidad a través de su relación con lo femenino, concebido como lo Otro» (pp. 71-72).

⁸ El pasaje completo ocupa los capítulos 156 y 157 del Libro IX, pero este extracto ilustra de manera suficiente las cualidades que Geoffrey busca destacar en la corte artúrica: «Ad tantum etenim statum dignitatis Britannia tunc reducta erat quod copia diuitiarum, luxu ornamentorum, facetia incolarum cetera regna excellebat. Quicumque uero famosus probitate miles in eadem erat unius coloris uestibus atque armis utebatur. Facetae etiam mulieres, consimilia indumenta habentes, nullius amorem habere dignabantur nisi tercio in militia probatus esset. Efficiebantur ergo castae et meliores et milites pro amore illarum probiores». Geoffrey de Monmouth, *The History of the Kings of Britain. De gestis Britonum*, M. D. Reeve (ed.) y N. Wright (trad.),

valiosa para la historia literaria es la figura de Geoffroi Gaimar. Antes de que Wace emprendiera la traducción de la *Historia*, la descripción de esta ciudad festiva tendría su primer eco en la lengua vernácula en la *Estoire des Engleis* (c. 1140). Durante el pasaje que narra la fiesta de coronación de Guillermo II en Westminster durante la Pascua de 1099, el estilo más bien analítico que caracteriza la obra de Gaimar se ve temporariamente suspendido en favor de una prolija y vívida descripción de los pormenores de la celebración⁹.

Ahora bien, mientras que Gaimar no toma ningún tipo de distancia respecto al gusto por la vida mundana, la magnificencia y el fasto que caracteriza a la corte de Guillermo II en tiempos de paz¹⁰, en el caso de Geoffrey de Monmouth, en cambio, su concesión hacia este modo de vida estilizado y cortés trae aparejada una advertencia acerca de los riesgos que puede comportar el ocio. Cuando los embajadores romanos interrumpen la fiesta de coronación declarando la guerra a Arturo, Geoffrey pone en boca de Cadur las siguientes palabras de alivio:

Woodbridge, Boydell & Brewer, 2007, IX, 157, 385-391, p. 213. Todas las citas corresponden a esta edición. («En aquel tiempo Britania había alcanzado un grado tal de esplendor, que superaba a los demás reinos en la abundancia de sus riquezas, en la magnificencia de sus galas y en la cortesía de sus habitantes. Cualquier caballero del reino que hubiese adquirido renombre por su valor llevaba todos sus vestidos y armas de un mismo color. Las damas elegantes también mostraban en su indumentaria un color distintivo, y no se dignaban conceder su amor a nadie que no hubiese participado por lo menos tres veces en batalla. De ese modo, las damas de aquel tiempo eran castas, y su amor hacía más valientes a los caballeros». Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Bretaña*, L. A. Cuenca [trad.], Madrid, Alianza, 2003, p. 22)

⁹ Geffrei Gaimar, *Estoire des Engleis. History of the English*, Ian Short (ed. y trad.), Oxford, University Press, 2009, 5978-6110. Sobre el rol determinante y sin embargo menos ampliamente reconocido de la crónica anglonormanda de Gaimar en el desarrollo de la literatura cortesana, véase D. Legge, «La “courtoisie” en anglo-normand», en G. Güntert, M-R. Jung y K. Ringger (eds.), *Orbis Mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Berne, Francke, 1978, pp. 235-239; e I. Short, *Estoire des Engleis, op. cit.* y «La littérature anglo-normande et les débuts de la chevalerie», en *Esprit de chevalerie et littérature chevaleresque: Actes du quatrième Colloque d'Études Médiévales (mars 2003)*, Taiwan, University Fu Jen, 2004, pp. 66-77. Short llama la atención acerca de la precocidad de la *Estoire des Engleis* en términos cronológicos (dado que se trata de la primera crónica en francés antiguo a uno y otro lado del Canal de la Mancha), en términos formales (por su empleo del octosílabo pareado) y, finalmente, en términos de discurso literario, puesto que celebra, de manera programática, los nuevos valores corteses y caballerescos de una nobleza ociosa: «El llamado de Gaimar a la celebración literaria de las artes corteses de la paz y de la vida aristocrática ociosa, en la cual es, por cierto, un pionero tras las huellas, sin duda, de Geoffrey de Monmouth, será respondido por Wace y luego por el incipiente *roman courtois*». *Estoire des Engleis, op. cit.*, nota a los versos 6511-17, p. 458.

¹⁰ En este punto, Gaimar se separa de manera significativa de ciertos historiadores latinos contemporáneos, como Orderic Vital o Guillermo de Malmesbury, quienes suelen manifestar fuertes reservas hacia los hábitos de los miembros de la corte de Guillermo II o «Rufus» (citados por Bezzola, *Les origines, op. cit.*, pp. 465-466). Según Ian Short, al cerrar su crónica con la muerte de Guillermo II, excluyendo deliberadamente el reinado de Enrique I (véase a este respecto el Epílogo a la *Estorie*, 6435-6532), Gaimar estaría anunciando de manera explícita su preferencia por la figura de un rey «...que amaba el esplendor y que sabía llevar una gran vida frente al administrador serio, incluso austero, que fue Enrique». I. Short, «La littérature anglo-normande», art. cit., p. 69.

Hucusque in timore fueram ne Britones longa pace quietos ocium quod ducunt ignauos faceret famamque militiae, qua ceteris gentibus clariores censentur, in eis omnino deleret. Quippe ubi usus armorum uidetur abesse, aleae autem et mulierum inflammationes ceteraque oblectamenta adesse, dubitandum non est ne id quod erat uirtutis, quod honoris, quod audaciae, quod famae, ignauia commaculet. (*The History of the Kings of Britain, op. cit.* IX, 158, 437-442)

[Mucho me temía que los Britanos, ociosos por la paz prolongada de que gozamos, pudiéramos convertirnos en unos cobardes, y que nuestro esfuerzo en el campo de batalla, que nos ha hecho famosos entre los pueblos, se hubiera perdido para siempre. A la verdad cuando no se utilizan las armas y no hay nada que hacer salvo jugar con las mujeres y los dados o entregarse a cualquier otro deleite, parece lógico que el coraje, el honor, el arrojo y la gloria se vean mancillados por la apatía.] (Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Bretaña*, L. A. Cuenca [trad.], Madrid, Alianza, 2003, 223-224)

En su *Brut*, Wace, además de amplificar sustancialmente las descripciones del lujo y los entretenimientos cortesanos, interpola aquí la reacción no casual de Gauvain, la flor de la caballería, frente al parlamento de Cador:

Sire cuens, dist Walwein, par fei,
De neient estes en effrei.
Bone est la pais emprés la guerre,
Plus bele e miendre en est la terre;
Mult sunt bones les gaberies
E bones sunt les drueries.
Pur amistié e pur amies
Funt chevaliers chevaleries. (10765-10772)

[En verdad, señor conde, dijo Gauvain, por nada te preocupas. Buena es la paz tras la guerra, más bella y mejor se vuelve la tierra; muy buenas son las bromas y buenos son los amoríos. Es por amor y por sus amantes que los caballeros realizan caballerías.]

A través de este intercambio, se inaugura aquí un debate en torno a un conflicto que tendría una larga fortuna en el desarrollo del *roman*. Mientras que Cador denuncia de manera categórica la vida urbana centrada en la mujer, las riquezas y la elegancia, Gauvain esgrime la posibilidad de una articulación entre ese universo femenino y el valor guerrero. Y es precisamente esta articulación, tematizada por Wace en este diálogo, el aspecto que se ocupará de problematizar el *roman* en términos narrativos. La búsqueda del equilibrio entre las armas y el amor constituye el eje temático en torno al cual gira el

roman y ha sido objeto de numerosos estudios enfocados en la vertiente continental de este género, sobre todo, en la obra de Chrétien de Troyes. En sus relatos, el caballero se lanza a la aventura a fin de perfeccionar su identidad moral tras haber cometido una falta que genera un desequilibrio entre su rol como guerrero y como amante. El caso más emblemático en este sentido es tal vez el de Erec quien, tras su casamiento con Enide, abandona los torneos, permanece en el lecho con su esposa hasta el mediodía y es, en consecuencia, acusado por sus barones de *recreant* [indolente]¹¹. El ocio introduce en la narrativa del siglo XII un perfil del caballero que resulta tan atractivo como peligroso. En efecto, los *romans* de Chrétien se manifiestan como una advertencia o quizás un conjuro frente al potencial desestabilizador de la mujer y el amor, el cual se actualiza de manera trágica en la leyenda de Tristán.

Si bien este debate en torno al ocio se inaugura en el marco de la narrativa historiográfica insular, su desarrollo y profundización en el *roman* han sido analizados con mayor frecuencia en textos de origen continental. Sin embargo, como se desprende de la lectura del *Roman de Horn* de Thomas e *Ipomedon* de Hue de Rotelande, esta problemática gozaba de gran vitalidad en Inglaterra en las décadas de 1170 y 1180. De manera que resulta tal vez provechoso analizar su recepción en la obra de estos dos clérigos anglonormandos cuyo rol en la conformación del género en el ámbito insular fue determinante.

Horn e *Ipomedon* han sido calificados independientemente por diferentes críticos como textos híbridos¹², en la medida en que ambos quiebran las expectativas del paradigma genérico en el cual parecen inscribirse inicialmente: el cantar de gesta en el caso de *Horn* y el *roman courtois* en el de *Ipomedon*. Debido a su intertextualidad, la crítica ha privilegiado fundamentalmente el análisis de la relación que estas obras guardan con sus posibles modelos genéricos, a fin de precisar la forma particular mediante la cual se apropian de sus convenciones y las subvierten¹³. Si bien Judith Weiss ha señalado la proximidad entre

¹¹ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Jean-Marie Fritz (ed.), París, Le livre de Poche, 1992, vv. 2462 y 2551.

¹² En el caso de *Ipomedon*, véanse William Calin, «The Exaltation and Undermining of Romance: *Ipomedon*», en N. J. Lacy, D. Kelly, K. Busby (eds.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol. II, Amsterdam, Rodopi, 1988, pp. 111-124 y *The French Tradition and the Literature of Medieval England*, Toronto, University Press, 1994; y Simon Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, University Press, 1995; y en el del *Roman de Horn*, véanse Judith Weiss, «Insular beginnings: Anglo-Norman romance», en C. Saunders (ed.), *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*, Malden, Blackwell, 2004, pp. 26-44, y *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, 2009.

¹³ Para *Horn*, véanse Marianne Ailes, «Anglo-Norman developments of the *chanson de geste*», *Olifant*, 25/1 (2006), pp. 97-109, y «What's in a name? Anglo-Norman romances or *chansons de geste*?», en R. Purdie y M. Cichon (eds.), *Medieval Romance, Medieval Contexts*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2011, pp. 61-76; Melissa Furrow, «*Chanson de geste* as romance in England», en L. Ashe, I. Djordjevic y J. Weiss (eds.), *The Exploitations of Medieval*

estos textos como un ejemplo de la intertextualidad característica de la producción insular¹⁴, no se han realizado hasta el presente análisis comparativos entre una y otra obra. En este sentido, el estudio de la relación entre *Horn* e *Ipomedon*, tomando como eje el debate en torno al ocio inaugurado por Wace, puede resultar particularmente sugestivo, en la medida en que permite percibir hasta qué punto en ambos textos los periodos de ocio ponen en cuestión no solo la identidad heroica de los protagonistas, sino también la constitución genérica de las obras. La representación de un héroe ocioso, de un *recreant*, llevaría a cada autor a subvertir o —en el caso de Hue— a parodiar las convenciones del género al cual había recurrido en un principio.

ESPACIOS DE OCIO EN EL *ROMAN DE HORN*

Diversos estudios críticos de la última década enfocados en la producción narrativa anglonormanda de fines del siglo XII han señalado que *Horn* comparte numerosos rasgos con los cantares de gesta continentales y que, de hecho, puede considerarse un exponente insular de este género¹⁵. Formalmente, está compuesto a partir de la serie que representa la marca genérica más evidente y, desde el punto de vista del contenido, se vale de temas recurrentes en los relatos épicos franceses, como el conflicto bélico con los sarracenos, la traición y la venganza. *Horn* narra una historia de doble exilio (en Bretaña y en Irlanda) y de restitución de la herencia¹⁶. Se relata el trayecto del

Romance, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2010, pp. 57-72 y Weiss, *The Birth of Romance*, *op. cit.* Para *Ipomedon*, véase L. M. Gay, «Hue de Rotelande's *Ipomedon* and Chrétien de Troyes», *PMLA*, 32/3, (1917), pp. 468-491; R. Hanning, «*Engin* in Twelfth Century Romance: An Examination of the *Roman d'Enéas* and Hue de Rotelande's *Ipomedon*», *Yale French Studies*, 51 (1974), pp. 82-101 y W. Calin, «The exaltation and undermining of romance», art. cit. y *The French Tradition*, *op. cit.*

¹⁴ J. Weiss, «Insular beginnings», art. cit., p. 31.

¹⁵ Véase la bibliografía citada en la nota 13.

¹⁶ El motivo del exilio y retorno del héroe es ubicuo en la narrativa insular, tanto anglonormanda como inglesa. Véase Susan Crane, *Insular Romance. Politics, Faith and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1986. Si bien la estudiosa reconoce que este motivo no se manifiesta solo en la literatura insular, Crane sugiere que este patrón narrativo resultó altamente funcional para la articulación de preocupaciones específicas a los barones insulares: la posesión de la tierra y la defensa de los derechos dinásticos por intermedio de la ley más que de la guerra. Judith Weiss cuestionó esta idea al señalar que «... estas inquietudes no aparecen solo en el *roman* insular: también pueden percibirse en los cantares de gesta franceses, como *Raoul de Cambrai*, *Aiol* y *Mainet*, y en *romans* como *Ille et Galeron*, que utilizan el tema del “exilio y retorno”...» («Insular beginnings», art. cit., p. 40). Rosalind Field, por su parte, destacó las características específicamente insulares de los *romans* anglonormandos de fines del siglo XII y principios del XIII estructurados a partir del motivo del exilio y retorno (e.g., el regreso por agua) y llamó la atención acerca del contexto cultural e histórico particular que pudo haber motivado la elección recurrente de este motivo por parte de los escritores de *romans*. Según Field, su popularidad puede explicarse por su afinidad con «inquietudes contemporáneas y la observación del mismo motivo en la escena política inglesa desde Enrique II hasta Enrique IV y después». Rosalind Field, «The king over the water: Exile-and-return revisited», en C. Saunders (ed.), *Cultural Encounters in the Romance of Medieval England*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2005, pp. 41-54.

héroe desde su infancia hasta que alcanza la madurez y logra vengar a su padre tras vencer, en dos oportunidades, a los sarracenos que habían usurpado su reino. El *roman* culmina con la doble conquista de la tierra, Suddene, y la mujer, Rigmel, princesa de Bretaña, con quien vive prósperamente hasta el fin de sus días y en quien engendra un hijo que conquistará toda África.

Dado que por su forma y su temática *Horn* suscita en la audiencia una serie de expectativas vinculadas con un universo bélico y masculino, resulta al menos desconcertante el espacio que el autor otorga a dos episodios en los que la acción se emplaza en su mayor parte en interiores ricamente decorados y en cuyo centro se encuentra una mujer, Rigmel en Bretaña y Lenburc en Irlanda¹⁷. En los dos momentos de paz que se intercalan entre las guerras contra los sarracenos, el texto opera una sustitución del discurso épico por una retórica del ocio en la que la descripción de los espacios, los objetos y los personajes ocupa un lugar prominente. En estos intervalos de inactividad, el uso del discurso descriptivo es frecuente y su función excede ampliamente la de la simple ornamentación. Como es habitual en el *roman*, la descripción se encuentra estrictamente reglamentada a partir de procedimientos establecidos por la retórica escolar. El «tipo» que configuran las artes poéticas o las descripciones canonizadas por los autores clásicos para hacer referencia, por ejemplo, a una ciudad incluye, como indica Curtius¹⁸, determinados componentes normativos que conviene abordar; en este caso, su emplazamiento, las murallas, las torres, el palacio, las iglesias, sus habitantes, etc. Pero la descripción nunca es exhaustiva e ignora toda voluntad de caracterización real, de manera que el examen de la selección de los elementos que un autor incluye o excluye en su retrato resulta por demás elocuente. Según Faral, la pintura objetiva de los personajes o los objetos es casi inexistente en las descripciones. Estas se encuentran siempre dominadas por una intención «afectiva»¹⁹. En concordancia, pues, con los preceptos que rigen la técnica medieval de la descripción, Thomas,

¹⁷ Simon Gaunt se refirió al cantar de gesta como un género caracterizado por su «masculinidad monológica» en la medida en que la identidad y el valor del héroe se definen en relación con otros hombres, no con mujeres, como sucede en el *roman*. Gaunt menciona pero no desarrolla la forma en que esto repercute en la organización espacial de los cantares: «El campo de batalla es el espacio en el que los hombres se unen, pelean juntos y mueren juntos. Allí no hay mujeres; es un espacio masculino en el que la función del hombre es clara y aparentemente no problemática». S. Gaunt, *Gender and Genre*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸ E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 228.

¹⁹ E. Faral, *Les arts poétiques du XI^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, París, Champion, 1924, p. 76. Douglas Kelly señala el origen escolar de la técnica de la descripción utilizada por los escritores en lengua vernácula, y destaca la creatividad y el valor semántico que encierran estos pasajes que, en una primera aproximación, pueden parecer fuertemente estereotipados: «La descripción como elucidación del significado procede desde el *san* hacia la identificación de “lugares” en la *matiere* donde diferentes aspectos del *san* pueden resaltarse y desarrollarse de manera útil y coherente». Douglas Kelly, «The Art of Description», en *The Legacy of Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, pp. 191-221, p. 193.

al referirse a la ciudad del rey Hunlaf o del rey Gudreche, no pretende ofrecer una representación mimética del espacio. Su descripción desconoce por completo los elementos defensivos de la ciudad y se limita de manera casi exclusiva a las grandes salas de mármol, con sus arcos abovedados y sus copiosos banquetes. Nada sabemos acerca del trazado de las murallas de Deblin, pero conocemos los pormenores del tallado del techo de la habitación de Lenburc y el aroma que exhalan las flores que cubren el suelo:

Cielee iert la chambre par art d'entailleör
 D'un umbrelenc bien fait – bon fu l'enginneeör;
 Le pavement desuz bien est jonchié a flur
 Jaunnes, indes, vermeilles, ki rendent grant flaör;
 Des espieces k'ii sunt n'en ierc recunteör,
 Nuls hom ki la maindra ne sentira dolur. (2709-2713)²⁰

[El techo de la recámara había sido tallado, por el arte de un escultor, de modo tal que formaba una hermosa bóveda – bueno fue el arquitecto. Debajo, el suelo estaba completamente cubierto con flores amarillas, azules y rojas que despedían una fuerte fragancia. No puedo describirles todas sus especies, pero ningún hombre que allí se encontrara podría jamás sentir dolor.]

Ignoramos el aspecto externo de los palacios reales, pero se refieren con toda precisión los objetos que cada una de las princesas regala a sus amantes o a sus intermediarios en sus embestidas amorosas (557-624, 2399-2400, 2485-88). Esta «visión miope», como la denomina Zumthor²¹, enfocada de manera casi exclusiva en el espacio reducido en el que se desenvuelven las mujeres, cumple la función de conducir la atención del lector a un aspecto particular de la ciudad que el autor procura destacar en estos interludios de ocio: su función civilizadora. Croizy-Naquet señala que «la alianza entre la ciudad y la mujer inaugura una nueva instancia de la sociedad, un modo de vida que ya no se funda solo en la fuerza, sino en las relaciones de convivialidad y de refinamiento propias a la esfera cortesana»²². En estos pasajes, en los que la acción se desenvuelve mayormente en la alcoba de las damas, no solo estamos inmersos en un mundo esencialmente femenino, extraño a los sangrientos embates del campo de batalla, sino que además percibimos ese mundo a través de los ojos de la mujer, ya que el narrador cede una y otra vez la palabra

²⁰ M. K. Pope, *The Romance of Horn by Thomas*, 2 vols., Anglo-Norman Text Society, 9-10, 12-13, Oxford, 1955, 1964. Todas las citas corresponden a esta edición; las traducciones son propias.

²¹ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 420.

²² C. Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XI^e siècle*, Paris, Champion, 1994, p. 327.

a las damas para describir al caballero²³. El lector accede a la belleza de Horn a través de la mirada inflamada y ciertamente miope de las damas, a quienes la fuerza o el valor del héroe les resultan absolutamente indiferentes. Tanto Rigmel como su doncella Herselot, que monopolizan de manera casi exclusiva el discurso descriptivo en torno a Horn, se apropian de las diversas partes de su cuerpo para ponerlas al servicio de la función amorosa. Dice Rigmel:

Cheveus ad lungs e blois, que nul n'en est sun per;
Oilz veirs, gros, duz, rianz pur dames esgarder;
Nies e buche bien faite pur duz beisiers prester;
La chiere ad riaunte e le visage cler;
Mains blanches e braz lungs pur dames embracer... (1255-1259)

[Tiene cabellos largos y rubios, como nadie los tiene; sus ojos son brillantes, grandes, suaves y risueños para mirar a las damas; su nariz y su boca están bien formadas para dar dulces besos; su rostro es radiante y su expresión amable; sus manos son blancas y sus brazos largos, para abrazar a las mujeres...]

Herselot es tal vez más enfática en la expresión de su deseo:

Des or vuil ke seize desuz sa discipline
A faire sun comand suz cuvertur' hermine (...)
Plust a Deu ke de mei oüst fait ravine
E mei oust sul a sul en chambre u en gaudine! (963-964; 966-967)

²³ Renate Kroll destaca que ya desde el siglo XII puede observarse en los textos literarios 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 estricta demarcación de sus espacios respectivos de acción. Frente a la amplitud y variedad de los espacios propios de las actividades masculinas (caza, *aventure*, política, guerra, justicia, etc.), la experiencia del mundo de la dama se encuentra mayormente restringida a su alcoba, un espacio privado al que huye o en el que es recluida (p. 158). Esta demarcación de los espacios trae a su vez aparejada un «régimen de la mirada» según el cual mirar constituye un privilegio exclusivo de los hombres: «Las damas de la corte no poseen la mirada. Han interiorizado las reglas de comportamiento cortesano y saben que no les corresponde dirigir la mirada al mundo (o a los hombres). Deben estar allí para la “mirada” y la “contemplación”». Renate Kroll, «Weibliche Weltaneignung im Mittelalter: Zur Raumerfahrung innerhalb und außerhalb des “Frauzimmers”», en L. Rimpau y P. Ihring (eds.), *Raumerfahrung - Raumerfindung: erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident*, Berlin, Akademie Verlag, 2005, pp. 149-162, p. 152. En *Horn* las damas no parecen respetar estas restricciones cortesanas sobre la percepción. Antes bien, son presentadas como sujetos y objetos de su propia mirada: además de observar con todo detalle a los hombres (*vid. supra*), Rigmel pide en reiteradas ocasiones un espejo para confirmar vanidosamente su belleza (526, 787, 1025) y Lenburc para constatar los efectos del amor en la palidez de su rostro (2886). Sin embargo, siguiendo la argumentación de Simon Gaunt expuesta más arriba (véase la nota 7), está claro que las mujeres de *Horn* no son dueñas de sus ojos: estas miradas lascivas o vanidosas son con toda evidencia el producto de la imaginación misógina del narrador, la cual se manifiesta también en términos más directos en otras ocasiones, ya sea en su propio discurso o en el de los personajes masculinos (683-689; 1014-1016; 4387-4388).

[Cómo me gustaría estar a sus órdenes, para cumplir su voluntad bajo una manta de armiño (...) ¡Dios quisiera que me hubiese violado y tenido sola en bosque o alcoba!]

A través del uso extensivo pero sobre todo semántico de la descripción, Thomas le da voz a este espacio cortesano y ocioso soslayado en su mayor parte en los cantares de gesta, pero al mismo tiempo, denuncia los peligros que entraña y fija sus límites. Estos límites se establecen fundamentalmente en términos espaciales, mediante la estricta circunscripción del campo de acción de las damas y mediante el énfasis que el narrador coloca en la resistencia impuesta por los caballeros frente a su fuerza de atracción. El territorio de Rigmel y Lenburc, la alcoba, se manifiesta a los caballeros como un espacio fuertemente opresivo, al punto que estos procuran, no siempre con éxito, evitar o acortar las estancias allí. A pesar de la profusión y la riqueza de los sobornos con los que Rigmel colma a Herland, el senescal del rey y tutor de Horn duda seriamente en cumplir su promesa de introducir a su protegido en ese espacio temible, puesto que él mismo, como apunta el narrador, se ha visto presa de sus seducciones: «Or [Herland] s'en veut mes aler; li sojorn l'en somon,/ Mes el l'ad retenu, si l prent par le gerun» («Entonces [Herland] quiso retirarse, debido a que su estadía allí se había prolongado, pero ella lo tomó por la manga y lo retuvo», 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”» («“Bella”, le dijo Horn, “nos hemos demorado demasiado, me parece que hemos pasado aquí mucho tiempo”», 1223-1224). Y sus reacciones serán bastante más terminantes frente a la ofensiva de la hija del rey de Irlanda, Lenburc, a cuyo mensajero Horn le responde:

De quant ke dit i avez rien n'i espleitera
Ben li purrez nuncier ke pur çoe ne vinc ça.
Ne m'enseigna issi ki primes m'afeita.
Or atendë anceis e de mei si orra
Qui joe sui, ke joe vail... (2502-2506)

[Nada de todo lo que has dicho prosperará. Puedes decirle que no vine aquí por eso. El hombre que primero me formó no me educó así. Más bien, que espere y escuchará hablar de mí, quién soy y cuánto valgo...]

Como se desprende de este pasaje y de las múltiples oportunidades en las que Horn rechaza las propuestas de Rigmel o Lenburc, el héroe, antes de sellar el pacto de amor con la dama, se impone a sí mismo una demostración de su proeza. Pero esta cuestión axial en el *roman* continental, la articulación entre las armas y el amor, no

acaba de ensamblarse en este texto híbrido. En clara oposición con Enide o Ginebra, Rigmel y Lenburc, a imagen y semejanza de las princesas sarracenas de los cantares de gesta, no parecen requerir semejantes pruebas de coraje²⁴. Mientras que en los *romans* de Chrétien las damas y el amor, provistos de una función formativa, actúan como principio generador de la acción, en el *Roman de Horn*, por el contrario, solo pretenden clausurarla, encerrando al héroe en el seno de una ciudad ociosa. De este modo, antes que un aliciente, se aparecen, al menos inicialmente, como un obstáculo para el desarrollo de los verdaderos propósitos del caballero: vengar a su padre, recuperar la herencia y vencer al infiel.

Ahora bien, si en estos intervalos de ocio Thomas invoca el paradigma del *roman*, lo hace críticamente y con plena conciencia de la operación intertextual que está realizando, discutiendo la validez de sus supuestos en el interior mismo de la obra. Y para ello se vale de otro procedimiento que define formalmente el *roman* en tanto género: la organización de la materia en una estructura elocuente y significativa²⁵. En el *Roman de Horn* el significado no se transmite solo temáticamente sino además y sobre todo en términos estructurales, a partir de un patrón de repetición y variación mediante el cual el autor indica en qué circunstancias y bajo qué condiciones esta existencia ociosa puede resultar aceptable. La problemática en torno al ocio que en el *Brut Gauvain* formula explícitamente en su diálogo con Cadore se resuelve en *Horn* en el plano de la estructura, por medio de la conformación de una suerte de díptico en cuyas caras se reflejan, pero de modo imperfecto, dos ciudades, dos mujeres y dos intervalos de ocio previos a dos guerras contra el infiel en las que Horn se venga dos veces de la muerte de su padre. Thomas repite las experiencias de Horn en Bretaña y en Irlanda con un cuidado casi obsesivo que alcanza los más mínimos detalles de la constitución del texto, pero la función que ostentan uno y otro episodio, una y otra mujer, en el conjunto del relato los resignifica por completo. Rigmel forma parte integral de los objetivos dinásticos del héroe. La unión con la hija del rey de Bretaña es una de las principales estrategias instrumentadas por Horn para recuperar su patrimonio. En este sentido, todo el episodio queda en cierta forma autorizado, incluidos los lamentos amorosos, la mirada lasciva sobre el héroe y los copiosos banquetes en la corte. La fiesta de Pentecostés celebrada por Hunlaf no constituye solo una concesión aceptable a la representación de la dimensión cortesana de

²⁴ Para los relatos sobre la princesa sarracena, véase el análisis de Sarah Kay, *Chanson de geste in the age of romance. Political Fictions*, Oxford, Clarendon Press, 1995, en especial el capítulo 1: «The problem of Women: Price or Gift?».

²⁵ Douglas Kelly indica que los autores de *roman* efectúan prototípicamente una lectura crítica de su *matière* en función de una idea previa (*sans* o *antancion*), que luego se entrelaza en el argumento para construir una estructura significativa, en términos de Chrétien, una «moult bele conjointure». Douglas Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992.

la clase caballeresca, sino que resulta, además, funcional en la lucha contra el infiel, dado que, gracias a la fiesta, los sarracenos, tal como lo expresa Horn, encuentran reunida a la nobleza del país:

Dunc ad dit Horn a tuz: «Seignurs, or vus armez!
 Bien sai ke Deus le vout ke fussuns assemblez
 Pur la feste tenir: bor fustes aünez!
 Bien l'ot Deu purveü par les sües buntez». (1564-1566)

[Entonces dijo Horn a todos: «Señores, ¡armaos! Sé que fue por la voluntad de Dios que nos reunimos para celebrar la fiesta: ¡qué reunión afortunada! Dios en su bondad así lo dispuso».]

Las fiestas que convoca el rey de Irlanda, en cambio, aparecen en el texto como un fin en sí mismo, no tienen otro objetivo que el deleite en los entretenimientos cortesanos, los cuales ni siquiera incluyen torneos y justas, sino partidas de ajedrez, sesiones musicales y actividades como tirar la piedra o cazar. Lejos de culminar en una batalla en la que el héroe pueda mostrar su valor, vengarse de su padre y afirmar la fe cristiana, el final de la fiesta devuelve a Horn (bajo el pseudónimo de Gudmond) al tedio de una vida ociosa por la cual manifiesta un profundo desprecio:

Mut ennuie a Gudmond qu'il taunt sunt quoiëment,
 Qu'il ne vont a cembel ne a turneiëment,
 U poüst ki pruz fust mustrer sun hardement.
 En riviere e en bois est lur delitement
 Pur tolir lur ennui... (2679-2683)

[Gudmond estaba muy irritado de que vivieran tan tranquilamente, sin asistir a justas o torneos donde un hombre valeroso puede desplegar su coraje. Para mitigar el aburrimiento, se entretenían con la caza y la cetrería...]

Por otra parte, asegurada la alianza amorosa pero sobre todo política con Rigmel, Lenburc no tiene lugar alguno en el camino de Horn hacia la restitución de su herencia; de ahí los enérgicos rechazos de sus propuestas amorosas. El juego de similitudes y contrastes entre uno y otro episodio, sumado a las reacciones impacientes del protagonista, parecen indicar que la cortesía y el amor, si no pueden articularse con la consecución del proyecto dinástico del héroe, resultan vanos e irritantes. Y cabe preguntarse si en la reacción impaciente de Horn ante esta vida cortesana de ocio, Thomas no estaría anticipando y tal vez proyectando la reacción impaciente de una audiencia que, mediante una serie de señales textuales, había sido preparada para escuchar las gestas de un guerrero y a quien, frustradas sus expectativas,

estos interludios de paz le resultan igualmente vanos e irritantes. La traducción de *Horn* al inglés medio en el siglo XIII, donde estos episodios aparecen sustancialmente abreviados, así como el marcado énfasis en el aspecto marcial de la clase caballeresca que se manifiesta en la evolución ulterior del género en Inglaterra parecen sugerirlo.

EL ELOGIO DEL OCIO: *IPOMEDON*

La aversión que muestra Horn por esta vida de ocio es ciertamente explicable, habida cuenta de la premura que impone la gravedad de su mandato político-religioso. Pero en *Ipomedon*, dada la ausencia de este tipo de problemáticas, el desprecio hacia el ocio no parece estar plenamente justificado. La acción del *roman* está emplazada en el sur de Italia. Ipomedon, hijo del rey de Apulia, visita la corte de La Fiere [la Orgullosa] en Calabria, quien se gana este apodo tras anunciar su voto de casarse solo con el hombre más valeroso del mundo. Ipomedon, rechazado inicialmente por La Fiere debido a su aparente cobardía, huye de su corte y enfrenta de incógnito diversas aventuras, en las que prueba su admirable valor sin revelar luego su identidad a fin de recibir el premio por sus proezas: la dama y el honor.

A lo largo del *roman*, Hue de Rotelande lleva a cabo un vaciamiento progresivo de las motivaciones del héroe y pone así en evidencia la gratuidad absoluta de los hechos de armas a los que debe someterse el caballero. El *roman* descarta uno a uno los móviles que puedan justificar que el héroe se lance al combate y que, en el plano narratológico, el narrador emprenda o continúe el relato: Ipomedon no pelea, como Horn, por la causa cristiana, dado que la acción se emplaza en la antigüedad pagana; tampoco debe recuperar su herencia; de hecho, su padre muere pasada la mitad del *roman* y le cede su corona (7205-7228). Podría postularse, por último, que el amor constituye en *Ipomedon*, como en *Erec et Enide* o en *Yvain*, el estímulo para la acción, tal como lo expresara Auerbach al afirmar que «en el *roman courtois* el amor es, con mucha frecuencia, el acicate inmediato para los hechos heroicos, cosa muy natural habida cuenta de la falta de motivación práctica de la acción a través de circunstancias histórico-políticas»²⁶. El voto de La Fiere, que explicita las pretensiones tácitas de las heroínas de los *romans*, alberga ciertamente un fuerte potencial para engendrar la acción:

Ke ja mes seignur ne prendreit
 Ne epuseie ne sereit (...)
 Si il ne fust chivaler si pruz
 Ke il as armes venquit tuz,

²⁶E. Auerbach, «La salida del caballero cortesano», en *Mimesis* [1942], México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 121-138, p. 137.

Ke en totes terres ou entrast
 Le los e le pris en portast. (123-125, 129-132)²⁷

[No tomaré nunca señor ni me desposaré (...) si no es con un caballero tan valeroso que venza a todos en las armas, que se lleve el premio y la fama en todas las tierras en las que entre.]

El orgullo de la dama incita a los caballeros a probar su valor y al mismo tiempo mantiene el reino en permanente pie de guerra, puesto que los príncipes y reyes rechazados por La Fiere descargan su rencor atacando a los señores del país y poniendo a prueba su coraje. Pero la motivación amorosa, como veremos, tampoco se sostiene. En cada aventura Ipomedon pone a prueba la firmeza y sobre todo la sensatez de este voto que coloca la proeza guerrera como el único criterio válido para determinar la valía de un amante. La «quête» de Ipomedon apuntará menos a conquistar a la dama que a aleccionarla sobre el carácter absurdo de los principios por los que se rige²⁸. En esta empresa, una de las armas más poderosas del héroe será su belleza. Hue demora la descripción más extensa del caballero hasta el momento en que este ingresa en la corte de Calabria y se presenta ante La Fiere. El retrato de Ipomedon constituye un primer alegato contra la validez del voto de la doncella, en la medida en que da muestras claras de los efectos de la belleza física en el deseo femenino. Luego de un extenso panegírico, el narrador indica que todas las mujeres de Calabria, al igual que Rigmel o Lenburc en Bretaña o Irlanda, sucumben de inmediato ante tal perfección:

Car n'ad el monde ne en nul regne,
 Ki en cel point l'esgardast,
 Mien escient, qe ne le amast. (448-450)

[Pues sé que no hay nadie en el mundo ni en ningún reino que no lo amase si en ese momento lo mirase.]

Solo La Fiere resiste a los encantos del joven contradiciendo, en un notorio anticlímax, la naturaleza femenina:

Ffors soul la Damaisele Fiere;
 Unkes ne li remua chere
 K'el n'out pas quer com autre femme. (445-447)

²⁷ A. J. Holden, *Ipomedon, poème de Hue de Rotelande*, París, Klincksieck, 1979. Todas las citas corresponden a esta edición; las traducciones son propias.

²⁸ En este sentido su empresa adquiere una clara dimensión metanarrativa, puesto que invita a reflexionar sobre los fundamentos mismos del *roman*, cuyo motor suele ser el amor de una dama. William Calin llega a argumentar que, por su experto manejo del lenguaje, Ipomedon sería «una proyección, un alter ego ideal de su creador, Hue de Rotelande», «The exaltation and undermining of romance», art. cit., pp. 121-122.

[A excepción de la Fiere; jamás se le alteró la expresión, pues su corazón no era como el de otras mujeres.]

Sin embargo el narrador anticipa ya en este primer encuentro que esta indiferencia no durará:

La Fiere l'esgarde grant pose
Ne mye ne pensa tel chose;
Si quers n'est pas *oncor* dauntés... (451-453, cursivas mías)

[La Fiere lo mira un buen rato pero nunca pensó una cosa semejante; su corazón no ha sido *todavía* domado...]

Y en efecto, pasados tres años, en una estada de caza en el bosque, La Fiere se rinde finalmente a los encantos de Ipomedon. La demostración del poder de la belleza masculina sobre las mujeres resulta tanto más convincente cuanto que Ipomedon no muestra en ese periodo signo alguno de valor guerrero. Antes bien, desplegando otra de sus armas, su *engin* [ingenio]²⁹, asume en Calabria el rol de un entusiasta cazador que desprecia los juegos de armas y se regodea en su indolencia. Su fingida afición por el ocio constituye la amenaza más fuerte para el honor de la doncella. El voto de La Fiere, a quien Dominica Legge define sugestivamente como «una preciosa ridícula»³⁰, resulta ser una mera impostura, ya que, a fin de cuentas, la belleza de Ipomedon puede más que su aparente cobardía. Según William Calin, Hue de Rotelande pretende así mostrar que «en la vida real, en contraposición con las nociones caballerescas de los libros, las mujeres aman a los hombres por la misma razón que los hombres aman a las mujeres: por *belté y curteisie*»³¹. Pero al denunciar la falacia implícita en el modelo femenino que propone el *roman* como género, Hue no está develando las motivaciones de las mujeres «en la vida real», idea en sí misma difícil de asir, sino más bien en otro paradigma genérico, el del *fabliau*. Esta intertextualidad genérica se gatilla en el momento en que La Fiere revierte íntimamente su voto jurando no tomar a otro señor que Ipomedon (1556-1557). Ella misma en sus soliloquios explicita este vuelco negativo en su dignidad: «Deus! tanta i esté tot dis fiere/ Or sui adanté mult legiere...» («¡Dios! He sido orgullosa tanto tiempo y ahora me he vuelto tan frívola...», [967-968]) y se ofrece así como blanco para la mirada crítica y a la vez jocosa del narrador, la cual será vehiculizada mediante

²⁹ Para una definición de este concepto en el contexto cultural del Renacimiento del siglo XII y un análisis del rol de este atributo en la literatura cortesana del siglo XII en general y en *Ipomedon* en particular, véase Hanning, «*Engin* in Twelfth Century Romance», art. cit.

³⁰ D. Legge, *Anglo-Norman Literature and its Background* [1963], Westport, Greenwood Press, 1978, p. 90.

³¹ W. Calin, «The exaltation and undermining of romance», art. cit., p. 116.

la progresiva aproximación de La Fiere al patrón de comportamiento femenino característico de los *fabliaux*. Esto requiere negarle su excepcionalidad a esa dama en apariencia glacial e imperturbable que se presenta al inicio del *roman* y establecer su pertenencia aporética al género femenino. A tal efecto, Hue incluye en el retrato de La Fiere –por lo demás ejemplar de acuerdo con los cánones retóricos– sus especulaciones acerca de la naturaleza de las partes íntimas de la doncella:

Quant si beaus out les membres tuz,
K'en dites vus de cel desuz
Ke nus apelum le cunet?
Je quit qe aseuz fut petitet. (2267-2270)³²

[Si todos sus miembros eran tan bellos, ¿qué puedo decirles del que está por debajo y llamamos coño? Creo que era muy pequeño.]

Por otra parte, al perder su *sagesse* y, con ella, el favor del narrador, La Fièrre, como a menudo las mujeres en los *fabliaux*³³, será

³²Según Simon Gaunt «los *fabliaux* son excepcionalmente gráficos en su insistencia acerca de la importancia de los genitales como marcadores de diferencia sexual», *Gender and Genre*, *op. cit.*, p. 251. En este sentido, basta pensar en *fabliaux* como *Les .iiii souhais saint Martin, Berenger au Long Cul, Du chevalier qui fit les cons parler, Le fouteur o Guillaume au Faucon*, entre muchos otros. Los últimos cuatro resultan especialmente relevantes en este contexto porque combinan, como *Ipomedon*, los personajes y el escenario caballeresco de los *romans* con las motivaciones más soeces que suelen atribuirse a los individuos de los *fabliaux*. Por otra parte, la disonancia que genera la inclusión del término «cunet» en esta descripción altamente estereotipada de la belleza femenina resuena también en un texto como el *Lay dou Lecheor*, que quiebra de la misma manera las expectativas genéricas de la audiencia. Este *lai* denominado «plaisant» (R. Brusegan, «Le Lai du “Lecheor” et la tradition du lai plaisant», en C. Faucon, A. Labbé, y D. Quérueu (eds.), *Miscellanea mediævalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, París, Champion, 1998, pp. 249-265.) comparte con *Ipomedon* el propósito de desmitificar, de un modo tal vez más explícito, las motivaciones de los personajes de la literatura cortesana, en este caso, los caballeros. Mediante procedimientos metanarrativos similares, los autores de ambos textos reflexionan críticamente sobre los principios del género mismo en el cual enmarcan sus relatos. El *Lay dou Lecheor*, por su parte, en un tono que Gaston Paris («Lais inédits», *Romania*, 8 [1879], pp. 29-72, p. 64) encuentra sorprendentemente elegante, relata el proceso de composición de un *lai* sobre el «con» [coño], que según indica la dama que preside la reunión y sugiere la temática, es lo único que mueve a todos los caballeros a la acción: «Maint homme i sont si amendé/ et mis em pris et em bonté/ qui ne vausissent un bouton/ se par l'entente du con non» («Muchos hombres, que no valdrían un céntimo, prosperan y alcanzan fama y virtud, solo por el deseo del coño», Leclanche (ed.), «Le Lay dou Lecheor», en *Chevalerie et grivoiserie. Fabliaux de chevalerie*, París, Champion, 2003, vv. 87-90). Si bien aquí quedan vergonzosamente expuestas las motivaciones de los caballeros, el rol que se otorga a las mujeres tampoco es demasiado halagador en la medida en que, al igual que en *Ipomedon*, quedan reducidas a una función puramente sexual: «La moi foi vos em plevis,/ nule fame n'a si bel vis,/ por qu'ele eüst le con perdu/ ja més eüst ami ne dru» («Os doy mi palabra, por bello que sea el rostro de una mujer, si esta perdiese el coño, jamás tendría amigo o amante», *ibid.*, vv. 91-94).

³³Las referencias a la astucia de las mujeres en los *fabliaux* son innumerables: se citará aquí a modo de ejemplo un caso altamente representativo, el de *La Borgoise d'Orliens*: «Fame a trestout passé Argu;/ par lor engin sont decéu/ li sage dès le tens Abel» («La mujer siempre ha vencido a Argos. Por sus tretas se han visto engañados los sabios desde los tiempos de Abel»),

acusada por su astucia para engañar a los hombres (830-832; 2567-2582). No obstante, burlada ella misma una y otra vez por Ipomedon en sus diversos disfraces, acabará ocupando el rol prototípico del burlador burlado.

Ahora bien, Hue muestra cierta cautela en la utilización del intertexto que invoca en su *roman*. A fin de contener sus efectos desacralizantes, el autor de *Ipomedon*, como Thomas en el *Roman de Horn*, también elabora un díptico. Este díptico se construye en torno al torneo de tres días que convoca el rey Meleager en la ciudad de Candres a instancias de su sobrina, La Fiere, quien especula con la aparición de su amante en la asamblea y la obtención de su mano como trofeo. De este modo, se examinan paralelamente las reacciones de dos mujeres frente a los resultados del torneo y el comportamiento de Ipomedon: La Fiere, por un lado, que observa el desempeño de los caballeros desde las murallas de la ciudad y la reina de Sicilia, esposa de Meleager, por el otro, en cuya corte Ipomedon se había presentado tiempo atrás, nuevamente bajo el incógnito de un «bello cobarde». Si bien Ipomedon asiste cada día al torneo bajo el disfraz de armaduras de distinto color y cada día se lleva el premio, por las noches regresa a la corte de la reina donde esconde su proeza fingiéndose un cazador más afecto al bosque que al campo de batalla. El comportamiento de La Fiere se repite paso a paso durante los tres días: cuando se inicia el torneo, la doncella se asoma desde las almenas de la ciudad en busca de su amigo; al no verlo, desespera y maldice su orgullo; luego recobra el ánimo al observar el desempeño del caballero de blanco, rojo o negro, según el día, que en todos los casos se trata de Ipomedon, y su proeza la consuela de la ausencia de su amigo. Por último, cuando al final de cada jornada este valiente caballero desaparece en el bosque sin que nadie pueda encontrarlo, sus tormentos se renuevan. De esta manera, manipulada por el *engin* del héroe, la doncella deja al descubierto su carácter volátil, ya que, día tras día, se muestra dispuesta a traicionar la fidelidad a su amante para tomar como señor al campeón del torneo. Semejante proceder ofrece al narrador una instancia excepcional para dejar correr su misoginia. Sin embargo, Hue intenta resguardar en cierta forma a su heroína descargándose un tanto injustamente con el personaje de la reina. El malestar del narrador frente a la actitud de La Fiere solo se deja entrever en una serie de intervenciones irónicas que se repiten de manera casi formulaica: «Ne fust la fin leauté/ Cestui eüst mut tost amé» («Si no fuera por su profunda lealtad, hubiese amado a este enseguida», 3871-3872, véanse también los versos 4799-4800). La reina, en cambio, a pesar de no haber pronunciado un voto orgulloso ni haber jurado lealtad a ningún amante, se vuelve cada noche víctima de las diatribas misóginas (5447-5453, 6937-6940) y los comentarios obscenos (4307-4314,

Felicia de Casas (ed. y trad.), *Fabliaux*, Madrid, Cátedra, 2005, vv. 85-87.

5454-5456, 5516-5522) del narrador solo con manifestar su amor por el bello cobarde o su deseo de ver al campeón del torneo. Podría postularse que Hue utiliza el personaje de la reina para denunciar de forma solapada las faltas de La Fiere y, simultáneamente, preservar a su heroína, de manera tal de asegurar mínimamente su conformidad con el modelo genérico del *roman* que se procura aquí cuestionar. Más adelante, hacia el final del relato, el rol de la reina será asumido por Ismeine a través de quien se canaliza, quizás con más justicia, la misoginia del narrador (8656-8666, 8708-8714, 8795-8804).

Pero este díptico cumple además otra función. Las escenas en la corte de la reina de Sicilia pueden comprenderse como una glosa no solo al comportamiento de las damas en Candres sino también al de los caballeros. Al imponer sobre las mujeres esta mirada clerical y socavar así la función formativa del amor, Hue descubre el artificio que esconden estas empresas caballerescas en tiempos de paz³⁴. Si un joven ocioso y cobarde ha logrado, con su sola belleza, vencer a la doncella más orgullosa ¿qué sentido tiene todo este derramamiento de sangre? Este es precisamente el punto que intenta probar Ipomedon al asumir por las noches el papel del bufón en la corte de la reina. En una serie de escenas de gran comicidad traza un paralelismo entre el desempeño de los caballeros en el torneo y el rendimiento de sus perros en el bosque (4425-4432; 5473-5476; 6511-6514), se niega a dejar de cazar un solo día porque «trop a recreant me tendreie» («me consideraría demasiado indolente», 5328) y le manda a decir al rey, herido en el torneo, que más le convendría acompañarlo en la caza ya que «ben plus suëf esteit a mei» («conmigo se encontraría mucho más a salvo», 5472). La corte ríe y la reina sufre íntimamente por amar a semejante cobarde. Sin embargo, el verdadero objeto de risa parece ser la desmesura de esta clase caballerisca que, con tal de conjurar el ocio, está dispuesta a morir y matar sin motivo³⁵. Esta

³⁴Roberta Krueger efectúa un análisis minucioso del deterioro progresivo de la posición de las mujeres en *Ipomedon*: burladas por los trucos del héroe, su influencia y superioridad moral son gradualmente subvertidas al tiempo que se incrementa la misoginia del narrador. Krueger concluye que el narrador «celebra el ingenio masculino a expensas de la mujer y las excluye de la *clergie* y la *chevalerie*, la camaradería de los lazos masculinos, lazos forjados entre risas». R. Krueger, «Misogyny, Manipulation, and the Female Reader in Hue de Rotelande's *Ipomedon*», en K. Busby y E. Kooper (eds.), *Courtly Literature. Culture and Context. Selected papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, pp. 395-409, p. 405. Sin embargo, como analizaremos a continuación, el *engin* del héroe también está dirigido a poner en evidencia las fisuras que se registran en el interior del género masculino entre los ideales de los clérigos y los de los caballeros.

³⁵Sébastien Nadot explica el éxito de los torneos, en parte, por su efectividad para neutralizar la amenaza que entraña el ocio en el seno de la clase caballerisca: «Ocupar el tiempo libre en justas y otros ejercicios de armas aparece entonces como una prioridad porque la inactividad de los caballeros plantea diversos problemas. Por una parte, debe canalizarse la energía creciente y, por otra, la idea misma de ociosidad no se articula bien con la de nobleza de armas». S. Nadot, *Le spectacle des joutes: sport et courtoisie à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 99. A pesar de su éxito, en los concilios de Clermont (1130),

circunstancia no escapa, por cierto, a la mirada de este loco sabio que sintetiza en el siguiente parlamento el enfrentamiento ancestral entre los valores de la *chevalerie* y los de la *clergie*:

Mut tenc ces chevaliers a fous,
 Ki tut de gré suffrent teus coups,
 De grant folie se entremistrent. (5463-5465)

[En verdad, tengo por locos a esos caballeros, que sufren voluntariamente tales golpes; emprenden una gran locura.]

A la luz de esta cara del díptico, es posible adivinar la ironía que quizás alberguen determinadas apreciaciones del narrador sobre la violencia del torneo que está relatando. Estas intervenciones se introducen a menudo mediante fórmulas utilizadas habitualmente en la épica para describir la batalla desde una perspectiva global (e.g., «la veïssenz» [«allí vierais», 4919], «or commence mut dur estur» [«ahora comienza una muy dura batalla», 3887]) y exponen en un tono elegíaco los horrores que sufren los caballeros durante el combate, así como el elevado número de víctimas fatales que ocasiona el orgullo de una mujer: «Teus quidout espuser la Fere/ Ke l'um d'eloc porte en sun bere;/ Unc nocés si cher achatees/ Ne furent ne tant cumperees» («Uno que esperaba desposar a la Fiere es llevado de allí en un féretro; nunca se pagó un precio tan alto por una boda», 4941-4944, véanse también los versos 3885-3914, 4823-4846, 4935-4944, 4988-4990). Cuanto más patética deviene la descripción del torneo, más expuestos quedan sus excesos. Sin duda, la insensatez de estas batallas alcanza su punto más alto en la «aventure/ Ke mut esteit pituse e dure» («aventura, muy lamentable y dura», 5993-5994) en la cual se relata la muerte de Candor a manos de su hermano, Drias³⁶. ¿Cómo

Reims (1131) y Letrán (1139, 1179 y 1215) los torneos son condenados de manera categórica por la iglesia debido a los peligros a los que se exponen los caballeros, como se denuncia en Clermont, «ad ostentationem virium suarum et audacie temerarie» («para hacer ostentación de su proeza física y su audacia temeraria», citado por J. Baker, *The Tournament in England, 1100-1400*, Woodbridge, The Boydell Press, 1986, p. 70). Desde la *clergie*, se censura también el aspecto mundano de estas fiestas laicas que, según Jacques de Vitry por ejemplo, incitan a los caballeros a incurrir en los siete pecados capitales: la soberbia, por el afán de gloria; la envidia que puede experimentarse por quien es juzgado el más valiente; la cólera y el odio que encierran los golpes de los caballeros; la avaricia, porque el vencedor aspira a apropiarse de las armas y los caballos del vencido; el lujo que se despliega en los fiestas y banquetes aledaños y, por último, la lujuria, ya que los caballeros buscan agradar a las damas llevando sus mangas y estandartes. J. Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, París, Hachette Littératures, 1998, p. 143.

³⁶Flori (*Chevaliers et chevalerie, op. cit.*) indica que en sus orígenes los torneos se parecen mucho a las guerras. Los métodos de combate y las armas que se utilizan son los mismos, pero se distinguen uno de otro por su espíritu: el torneo es un deporte, cuyo fin no es destruir o matar al adversario sino desmontarlo, vencerlo o tomarlo prisionero. La muerte, si se produce, es concebida como un accidente que es lamentado en ambos bandos. Pero en Candres la muerte parece ser la regla más que el accidente. Al conceder un amplio espacio a la descripción de los

narrar de manera aséptica semejante ultraje? Según Peter Haidu, la ironía constituye la estrategia retórica de elección instrumentada por la *clergie* para relatar y simultáneamente cuestionar este tipo de excesos en los que incurre la clase caballeresca al procurar aplacar el ocio o complacer a una mujer³⁷. En su obra, Chrétien de Troyes la practica con la mayor sutileza, al punto que por momentos resulta difícil decodificarla. Hue de Rotelände, en cambio, a fin de evitar confusiones, proporciona a su audiencia mediante este díptico la exégesis de su propio relato. A través de la apología paródica del ocio auspiciada por el bello cobarde, Hue denuncia humorísticamente la vanidad de las convenciones en las que se asienta su propia narración y, por extensión, el género del *roman courtois* en su conjunto.

CONCLUSIONES

A través del tratamiento que Thomas y Hue otorgan al ocio, es posible identificar dos respuestas insulares distintas, pero ciertamente confluyentes, a las convenciones que introduce la estética cortesana. La mujer y el amor, percibidos como obstáculos o ridiculizados, no consiguen instalarse como motivaciones válidas y suficientes para que un héroe salga a la aventura o un poeta emprenda un relato. Prueba de ello es el éxito del que gozaría la épica en Inglaterra, evidente en el número y la antigüedad de los manuscritos que conservaron cantares de gesta continentales³⁸, así como en la forma y la temática

peligros del torneo, pareciera que Hue de Rotelände busca deliberadamente borrar la distinción entre juego y guerra, la cual, como indica Nadot, ya es de por sí confusa (*Le spectacle des joutes*, op. cit., p. 11). De hecho, al narrar unos pocos versos más abajo (7277-7638) la guerra real entre los señores de Francia y de Lorraine, Hue apela a los mismos recursos retóricos. Por otra parte, la atmósfera lúgubre en que se desarrolla el torneo de Candres dista mucho del espíritu lúdico y festivo que suele caracterizar los torneos en la literatura cortesana (cf., por ejemplo, *Erec et Enide*, 2072-2214; *Cligès*, 4540-5007; *Chevalier de la Charrette*, 5359-6056). Claude Lachet («“Mais où sont les tournois d’antan?” La fin de joutes dans *La Mort le Roi Artu*», en J. Dufournet (ed.), *‘La mort du roi Arthur’ ou le crépuscule de la chevalerie*, París, Champion, 1994, pp. 134-155) hace una observación similar en relación con los torneos de la *Mort le Roi Artu*: igualmente trágicos, son interpretados como anticipaciones de las guerras fatídicas que, en la segunda parte del *roman*, darán fin al mundo artúrico.

³⁷ P. Haidu, «Le sens historique du phénomène stylistique. La sémosis dissociative chez Chrétien de Troyes», *Revue Europe*, 60, 642, 1982, pp. 36-47. La ironía permite el funcionamiento de lo que Haidu denomina la «semiosis disociativa», en la medida en que «introduce la posibilidad de narrar y así comunicar valores culturales, sociales e ideológicos, tomando distancia al mismo tiempo» (art. cit., p. 39). Cf. Rosalind Field quien argumenta que en el *roman* insular esta brecha entre *clergie* y *chevalerie* ha sido salvada por el interés de ambos grupos por trabajar conjuntamente en la reflexión de cuestiones relativas a la ley y la moralidad pública. Field hace, sin embargo, una pequeña salvedad a estas conclusiones al referirse en nota precisamente a los casos de Hue de Rotelände y Thomas: «En los *romans* de Hue existe, sin embargo, un interés cómico por el estilo de vida y el comportamiento cortesano y en *Horn* de Thomas puede identificarse una reflexión social atenta en el contraste entre las dos cortes, de Bretaña y de Irlanda». R. Field, «“Pur les francs homes amender”: Clerical Authors and the Thirteenth-Century Context of Historical Romance», en R. Purdie (ed.), *Medieval Romance, Medieval Contexts*, op. cit., pp. 175-188, p. 184.

³⁸ Rosalind Field llama la atención acerca de la repercusión que tendrían la poesía épica

prevalente, como vimos, en los *romans* anglonormandos, cuya im-pronta épica se perpetuaría e intensificaría en la evolución ulterior del género en inglés medio. Al dirigir las energías caballerescas hacia el enemigo pagano, la épica proporciona un antídoto de suma legiti-midad para el ocio. Legitimidad que no obtiene el deseo de gloria en sí mismo y que es, en consecuencia, condenado en *Waldef* cuando Guiac, según el modelo de Belin y Brennus, Alejandro y Arturo, tras vencer a todos sus enemigos en Inglaterra, se dispone a conquistar Alemania, Lombardía y el paraíso terrenal. A un paso de alcanzarlo, interpelado por un misterioso peregrino, decide dejar de lado su or-gullo y cambiar sus armas por el hábito. De esta forma, proporciona una lectura crítica del *roman* que acaba de protagonizar, así como de los modelos heroicos que habían alimentado sus ambiciones imperia-les. Esta legitimidad es también denegada a las damas de la literatura insular. Basta pensar, no solo en Rigmel, Lenburc y La Fiere, sino también en Felice, la amada de Gui de Warewic, quien a la mitad de su carrera caballerescas, luego de haber finalmente conquistado a la dama, se arrepiente de haber matado a tantos hombres por su causa y pone su proeza al servicio de Dios, antes de retirarse a una ermita para morir en olor de santidad. Las obras de Thomas y Hue de Ro-telande constituyen los primeros esfuerzos insulares por reflexionar acerca de la legitimidad de las gestas heroicas y, simultáneamente, de los poemas que las narran. Esto implica, en ambos casos, el examen crítico del modelo propuesto por el *roman* para movilizar a un caba-llero ocioso. Este cuestionamiento al paradigma del *roman* no es, por cierto, privativo del ámbito insular: si bien se observa allí temprana-mente, debido sobre todo a la centralidad de la épica, forma una parte integral de la evolución del género en el continente³⁹. Chrétien mis-mo, en su última obra, *Perceval* o *El cuento del Grial* parece señalar los límites de la caballería terrestre y, de este modo, proponer un modelo superador frente al de sus obras anteriores. Y *romans* en verso del siglo XIII centrados en la figura de Gauvain, como *El caba-llero de la espada* o *La doncella de la mula*, realizan, por diferentes vías, objeciones similares a la sublimación de la dama y el amor, y a su rol como motores de la aventura. Evidentemente, a uno y otro lado

en Inglaterra y explica su éxito debido a un gusto por «una poesía narrativa ligeramente arcaí-ca, heroica y con intereses morales» (R. Field, «Romance in England, 1066-1400», en David Wallace (ed.), *The Cambridge History of Medieval English Literature*, Cambridge, University Press, pp. 152-176, p. 154). Melissa Furrow, por su parte, proporciona una suerte de inventario del elevado número manuscritos provenientes de bibliotecas insulares en los que se preser-varon cantares de gesta o adaptaciones de estos textos al inglés medio. Esto prueba la predi-lección de la audiencia insular por este género, cuya conservación evidentemente privilegió frente a la de otros tipos textuales, como el *roman* artúrico, que tiene poca representación en las bibliotecas inglesas («*Chanson de geste* as romance in England», art. cit.).

³⁹ Véase W. Calin, *The French Tradition*, op. cit. para un análisis de los rasgos que los *romans* insulares (tanto anglonormandos como ingleses) comparten con los continentales de los siglos XIII y XIV.

del canal, el *roman* fue objeto de fuertes controversias⁴⁰, las cuales no se manifiestan solo en tratados morales u obras piadosas⁴¹ sino también en la propia evolución del género. En sus debates en torno al ocio, Thomas y Hue de Rotelande ofrecen, como hemos intentado demostrar, dos testimonios de gran valor acerca de las peculiaridades de la recepción de este género en la Inglaterra del siglo XII.

Recibido: 25/04/2014

Aceptado: 28/10/2014

⁴⁰ En su análisis sobre la recepción medieval del género en Inglaterra, Melissa Furrow señala que «el *roman* fue un género que provocó admiración y críticas de un modo que otros géneros del periodo, crónicas, vidas de santos o incluso *fabliaux*, no lo hicieron», Melissa Furrow, *Expectations of Romance. The Reception of a Genre in Medieval England*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2009, p. 42.

⁴¹ Véase el análisis de Furrow (*op. cit.*) sobre la recepción del *roman* en obras didácticas como *Handlyng Synne* de Robert Manning, *Cursor Mundi*, *Pricke of Conscience* o el *Speculum Vitae* de William de Nassington.



DEBATES EN TORNO AL OCIO EN LA NARRATIVA
 ANGLONORMANDA: DEL *BRUT* DE WACE
 AL *ROMAN DE HORN* E *IPOMEDON*

RESUMEN: El trabajo analiza la recepción del problema planteado por el ocio, la *recreantise*, en la narrativa caballeresca de la Inglaterra anglonormanda. Esta cuestión, introducida por Wace en el *Brut*, fue abordada de manera célebre por Chrétien de Troyes en su primer *roman*, *Erec et Enide*. Sin embargo, como se desprende de la lectura del *Roman de Horn* de Thomas y de *Ipomedon* de Hue de Rotelande, en el ámbito insular este debate también goza de gran vitalidad, aunque recibirá un tratamiento diferente. La representación de un héroe ocioso lleva tanto a Thomas como a Hue a problematizar, por distintas vías, las convenciones narrativas propuestas por el *roman* como género. La resistencia manifestada por ambos autores hacia este modelo genérico será determinante en el desarrollo ulterior del género, tanto en dialecto anglonormando como en inglés medio, y constituye un testimonio de gran valor sobre las peculiaridades de la recepción del *roman* en la Inglaterra del siglo XII.

PALABRAS CLAVE: *roman* anglonormando, ocio, *Roman de Horn*, *Ipomedon*.

DISCUSSING IDLENESS IN ANGLO-NORMAN
 NARRATIVE: FROM WACE'S *BRUT* TO THE
ROMAN DE HORN AND *IPOMEDON*

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze how the problem of idleness, i.e. *recreantise*, is addressed in Anglo-Norman chivalric literature. This question, introduced by Wace in his *Brut*, was notably handled by Chrétien de Troyes in his first romance, *Erec et Enide*. However, as it becomes evident from Thomas's *Roman de Horn* and Hue de Rotelande's *Ipomedon*, this discussion was also quite lively in the insular context. Representing an idle hero leads both Thomas and Hue to challenge, in different ways, the narrative conventions of the romance genre. The resistance evinced by the two authors towards this generic model would be highly influential on the later development of the genre in England, both in Anglo-Norman and Middle English, and affords a valuable testimony to the peculiarities of the reception of romance in twelfth-century England.

KEYWORDS: Anglo-Norman romance, idleness, *Roman de Horn*, *Ipomedon*.