

La transgresión de las fronteras líquidas en *Gui de Warewic*: representación espacial e intertextualidad genérica¹

María Dumas²

Recibido: 18 de marzo de 2020 / Aceptado: 6 de octubre de 2021

Resumen. El artículo tiene por objeto el estudio de la intertextualidad genérica en *Gui de Warewic* (siglo XIII), a partir del análisis de tres episodios que involucran el cruce de un curso de agua. Con este propósito, primero se examina un corpus épico, sobre la base del cual se sistematiza una secuencia de motivos relativamente estable que suele asociarse con el cruce del agua en los cantares de gesta. Luego se constata la incidencia del modelo épico en los dos primeros cruces y, a continuación, se determina el modo en que, en el tercer episodio, este marco genérico es transitoriamente subvertido como consecuencia de la intersección de la secuencia épica con un intertexto *romanesque*. Como resultado de este análisis, se sugiere que el autor funda su experimentación literaria en la variación genérica, lo cual supone de su parte una marcada conciencia de género, tanto en el plano temático como en el formal.

Palabras clave: *roman*, cantar de gesta, *Gui de Warewic*, literatura anglonormanda, frontera líquida.

[en] Transgressing water boundaries in *Gui de Warewic*: Space representation and generic intertextuality

Abstract. This article focuses on generic intertextuality in *Gui de Warewic* (13th century), based on the examination of three episodes involving the transgression of a watercourse. To this purpose, it firstly draws on an epic corpus, based on which a sequence of motifs usually associated with the crossing of watercourses in *chansons de geste* is systematized. The impact of the epic patterning over the first two episodes is then established. Finally, the third episode is addressed, in order to show how this generic frame is temporarily subverted as a result of the intersection of the epic sequence with a romance intertext. The article concludes that the *Gui*-poet grounds his literary experimentation upon generic variance, a procedure which requires an acute awareness of genre, both at the thematic and at the formal level.

Keywords: romance, *chanson de geste*, *Gui de Warewic*, Anglo-Norman literature, water boundary

Sumario. 1. Cruzar el agua en el cantar de gesta. 2. La recepción del modelo épico en *Gui de Warewic*. 3. Hacia otro mundo, hacia otro género. 4. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Dumas, M. (2021). La transgresión de las fronteras líquidas en *Gui de Warewic*: representación espacial e intertextualidad genérica, en *Revista de Filología Románica* 38, 181-195.

En la primera recepción crítica de *Gui de Warewic* durante los siglos XIX y XX se observa de manera recurrente entre los estudiosos un relativo desconcierto frente al éxito y la pervivencia de este extenso relato escrito en Inglaterra, en dialecto anglonormando, a principios del siglo XIII³. Parece inconcebible que una narración descrita, por ejemplo, como “a flat recital of battles” (Pearsall 1965: 99), pueda haber captado el interés de tantos lectores medievales en las sucesivas reescrituras y traducciones del texto anglonormando al inglés medio, el latín, el alemán e, incluso, el catalán en la sección inicial de *Tirant lo Blanch*, traducido, a su vez, poco más tarde al castellano⁴. Una de las imputaciones elevadas con más frecuencia contra el autor de *Gui* se relaciona con la dilatación excesiva de la narración mediante la acumulación más o menos articulada de una multitud de motivos tomados de fuentes diversas y reprodu-

¹ Este artículo retoma, amplifica y reelabora resultados parciales de mi tesis doctoral, accesible en http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4667/uba_ffyl_t_2016_4851.pdf?sequence=1&isAllowed=y

² Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
Universidad de Buenos Aires
mariadumas@filo.uba.ar

³ En su edición del texto, Ewert (1933) data el *roman* entre 1232-1242. Para ello se basa en la idea de que su autor habría sido un monje de la abadía de Oseney y habría escrito el relato a petición de la familia Oilly, patrocinadora de la abadía, a fin de celebrar la unión matrimonial de Margery d’Oilly y el quinto duque de Warwick. Si bien esta hipótesis se impuso durante largo tiempo, estudios más recientes han llamado la atención acerca de su carácter especulativo y, a partir de evidencias codicológicas, paleográficas (Wathelet-Willem 1975) y del estudio de fuentes (Weiss 2008), se ha sugerido la probabilidad de que el *roman* haya sido redactado en la primera década del siglo XIII.

⁴ Sobre la posteridad de *Gui de Warewic*, véanse Crane (1915), Richmond (1996), Wiggins / Field (2007) y Merisalo (2012).

cidos en forma mecánica (Legge 1963: 169; Pearsall 1965: 99; Mehl 1969: 22; Mills 1992: 66). En la trama del relato ciertamente resuenan aquí y allá ecos de los numerosos *romans*, crónicas, cantares de gesta y relatos hagiográficos que, según M. Dominica Legge, han sido “saqueados” (1963: 167) por el poeta⁵. Ávido lector de la tradición narrativa francesa tanto insular como continental que hereda, el autor anglonormando no vacila en apropiarse de cualquier motivo que asegure el progreso, en verdad, vertiginoso de la acción heroica. Esta propensión al acopio de intertextos diversos constituyó, entonces, el blanco primordial de los ataques de la crítica tanto hacia la obra como hacia su autor⁶.

Puede concederse que la originalidad y la inventiva no se encuentran entre las cualidades más destacadas de este escritor, aunque resulta, por lo menos, debatible la conveniencia de juzgar a un autor medieval en tales términos⁷. De hecho, reflexiones de esta naturaleza acerca de la pertinencia de los parámetros de valoración estética en los cuales los detractores de *Gui* fundaban sus apreciaciones llevaron a que, en las últimas décadas, diversos estudiosos reivindicaran el interés de esta inclinación a la amalgama y el sincretismo que parece haber guiado la composición del *roman*⁸. En el contexto de este revisionismo, el enfoque más productivo para la reconsideración de *Gui* resultó, sin lugar a dudas, aquel basado en los estudios sobre la ficción popular. Contribuciones como las de Putter / Gilbert (2000), McDonald (2004) y Field (2007, 2009, 2011) sobre la relevancia literaria y cultural de la narrativa popular en la Inglaterra medieval permitieron dejar a un lado las nociones de saqueo o copia, y explorar, de manera menos sesgada, las estrategias implementadas por el poeta a fin de garantizar el entretenimiento de la audiencia. Claro está, el autor de *Gui de Warewic*, a diferencia de Chrétien de Troyes, no profundiza en la caracterización de los personajes y su narración está exenta de simbologías complejas y demostraciones de destreza retórica o verbal. Pero revela una habilidad notable para seleccionar y combinar distintos motivos tan estereotipados como efectivos para contar una historia dinámica, más bien liviana, fácil de seguir y, con toda evidencia, entretenida, si no para los críticos del siglo XX, para las audiencias medievales más heterogéneas. Como se ha señalado más recientemente, la alternancia entre la pasión amorosa del joven caballero, sus proezas guerreras y la piedad de su vejez permitió al poeta anglonormando congraciarse con un amplio rango de lectores u oyentes, tanto en la recepción inmediata del *roman* como en sus reescrituras, traducciones y adaptaciones posteriores (Short 1989: 289; Richmond 1996: 40; Cooper 2004: 32; Field 1999: 158; Field 2007: 48; Weiss 2008: 15).

La confluencia de motivos y convenciones propios de diferentes géneros literarios es un fenómeno frecuente en la narrativa anglonormanda desde el último cuarto del siglo XII, y caracteriza asimismo el desarrollo del *roman* y del cantar de gesta en el continente durante los siglos XIII y XIV⁹. *Gui de Warewic*, un texto notoriamente híbrido, que parece frustrar cualquier tentativa de clasificación¹⁰, participa de este fenómeno y ha planteado en la crítica un número de interrogantes acerca de su pertenencia genérica. Algunos investigadores notaron, incluso, la indiferencia que el autor evidenciaría hacia las distinciones modernas de género, categoría cuya validez ha sido relativizada o puesta en cuestión reiteradamente no solo a la luz del análisis de *Gui de Warewic* (Calin 1990; Richmond 1996), sino también en el marco más amplio de los estudios sobre las literaturas vernáculas medievales¹¹. Este aspecto, el grado de conciencia genérica del autor de *Gui*, será el eje teórico que articulará nuestras indagaciones textuales. Partien-

⁵ *Gui de Warewic* relata las aventuras de un caballero inglés que emprende un recorrido por vastos territorios a fin de probar su valor en las armas ante su amada, Felice. Interviene con éxito en una serie de torneos, sitios, batallas, persecuciones, emboscadas y duelos, en el transcurso de los cuales traba amistad con un compañero de armas, Terri, luego con un león, y es víctima de las traiciones más atroces por consejeros envidiosos o senescales perversos. Una vez conquistado el amor de la dama, concertado el matrimonio y engendrado un hijo, Gui de pronto toma conciencia de los excesos cometidos durante su carrera caballeresca y, en una escena de gran patetismo, decide abandonar a su esposa, arrepentido por no haber puesto su proeza guerrera al servicio de Dios sino de una mujer. A fin de redimirse, el caballero, devenido peregrino, dará nuevo inicio al itinerario bélico de la primera parte, hasta su retiro final a una ermita, donde muere en olor de santidad.

⁶ A inicios del siglo XIX, Ellis describe el relato como “one of the dullest and most tedious of our early romances” (1805: 4) y más de un siglo después este juicio aún perduraba: según Legge (1963: 169), “The poet has no sense of style, and repeats himself incessantly. His poverty of invention is proved by his habit of making the same devices serve over and over again”.

⁷ Las diferencias entre la concepción moderna de autor y la medieval en lo que respecta a la idea de originalidad y a la relación con la tradición han sido objeto de numerosos estudios durante el siglo XX. Para un resumen de las diferentes aproximaciones teóricas a esta categoría, véase Greene (2006).

⁸ Uno de los principales argumentos esgrimidos para defender y reivindicar a este y otros *romans* anglonormandos de características similares está relacionado con la constatación, repetida casi hasta el hastío, de que los modelos interpretativos construidos para analizar las obras de Chrétien de Troyes —las cuales habían devenido para los historiadores de la literatura francesa el estándar absoluto de calidad literaria— no resultan del todo funcionales para abordar la narrativa insular (Ashe 2007: 123-124; Busby 1993; Crane 1986: 3; Field 1999: 16; Furrow 2010: 67), como así tampoco, agrega Calin (1994), para comprender gran parte de la producción continental del siglo XIII.

⁹ Para un panorama general sobre la intertextualidad genérica en el espacio insular, véanse los estudios de Weiss (2004), Furrow (2010) y Ailes (2011). En cuanto al acercamiento de los paradigmas genéricos del *roman* y el cantar de gesta tardío en el Continente, pueden consultarse la compilación de Cazanave (2005) y el estudio de Roussel (2005).

¹⁰ La proliferación de rotulaciones genéricas es un claro indicio de las dificultades que la crítica ha experimentado para asignar el texto a un determinado marco genérico: “roman épique” (Payen 1978: 478), “ancestral romance” (Legge 1963: 138), “roman lignager” o “roman généalogique épique” (Gauillier-Bougassas 2002: 23), “pious or penitential romance” (Rouse 2012). William Calin, por su parte, caracteriza a *Gui* como “a thirteenth century *chanson de geste* in all but verse form” (1994: 87) y, en la misma línea, Régine Colliot se refiere al texto como “*chanson épique*” (1985: § 52) o “*épopée guerrière*” (1985: § 55).

¹¹ En particular, Paul Zumthor, en su *Essai de poétique médiévale* (1972: 194-208), pone en duda que en la Edad Media existiera verdaderamente una conciencia de género. Su cuestionamiento se basa, por un lado, en la imprecisión y fluctuación de términos como *lai*, *fabliau*, *dit*, *roman*, *estoire*, etc. —considerados “un pur effet de fantaisie verbale” (1972: 196)— y, por otro, en la dificultad de aplicar la clasificación genérica moderna, de raíz aristotélica, a la producción vernácula, la cual, por lo demás, carece de poéticas contemporáneas dotadas de algún tipo de sistematización. La inconveniencia de instrumentar un enfoque neoclásico tradicional frente a la literatura vernácula de la Edad Media está, como bien lo reconoce Zumthor, fuera de cuestión. Pero esta no es razón para desestimar la validez y operatividad de la categoría de género en referencia a este periodo, cuya especificidad exige más bien una redefinición.

do del consenso general de la crítica sobre el carácter híbrido de *Gui de Warewic*, en este artículo nos proponemos problematizar esta constatación, analizando la relación que el autor entabla con los principales géneros que evoca a lo largo de su obra: el cantar de gesta y el *roman*. Antes que resolver la contradicción que puede suscitar la ambigüedad genérica del texto, nos detendremos precisamente en esta “inestabilidad”, como la califica Beebee (1994), y analizaremos el propósito con el que el autor actualiza géneros diferentes y la posición que toma con respecto a los presupuestos implícitos en esos modelos¹².

Para ello nos concentraremos en el examen de un tema abordado en tres oportunidades a lo largo de la narración: el cruce del curso de agua. La hazaña se atribuye primero a Terri (vv. 4727 y ss.), el compañero de armas del héroe, luego al propio Gui (vv. 5934 y ss.) y, por último, a su hijo, Rainbrun (vv. 12339 y ss.). A partir de un trabajo profundo de exégesis textual (*close reading*) —metodología que no suele considerarse digna de las ficciones populares y de la que, por lo tanto, *Gui* casi no se ha beneficiado¹³—, se argumentará que en el tercer episodio la configuración de la frontera líquida adquiere valores y alcances diversos y que esas diferencias pueden explicarse en función de la sustitución—consciente y deliberada—del marco genérico que había sido privilegiado en las dos instancias previas, el cantar de gesta.

Para fundamentar esta propuesta, resultó necesario, en principio, determinar las características y la función narrativa del cruce del curso de agua en los dos géneros mencionados. El valor que en los *romans* suele atribuirse a las fronteras líquidas ha sido extensamente estudiado por la crítica especializada: los ríos, vados y brazos de mar representan con frecuencia espacios de pasaje que señalan el ingreso de un individuo a un mundo maravilloso (Patch, 1950; Chênerie 1986; Dubost 1991; Guerreau-Jalabert 1992). En el caso del cantar de gesta, en cambio, la presencia del agua solo atrajo la atención de escasos investigadores¹⁴. Por esta razón, debimos consultar un corpus épico de contraste, sobre la base del cual hemos sistematizado una secuencia de motivos relativamente estable que suele asociarse con el cruce del agua en los cantares de gesta. De esta manera, (1) tras identificar y describir esta secuencia como un tema épico estereotipado, (2) constataremos la incidencia del modelo del cantar de gesta en los dos primeros cruces, protagonizados por Terri y por Gui, y luego (3) examinaremos el modo en que, en el tercer episodio, este marco genérico es transitoriamente subvertido como consecuencia de la intersección de la secuencia épica con un intertexto *romanesque* que supone, como es usual en este género, el pasaje a Otro Mundo.

1. Cruzar el agua en el cantar de gesta

En *Les quatre fils Aymon*, durante la batalla de Vaucouleurs, dos guerreros, Ogier le Danois y Renaut de Montauban, miden sus fuerzas a orillas opuestas del río Dordoña. El diálogo que entablan ilustra, de manera emblemática, el valor que adquiere, en el cantar de gesta, atravesar las aguas interpuestas entre dos campos en pugna:

‘Danois, ce dist Renaus, bons fustes chevalier
 Ki passastes Dordone por mon cors essaier.
 Atenderies me vos sor Broiefort le fier;
 Se je repas là outre, sor Baiart mon destrier?’
 ‘Oïl, dist li Danois, si me puist Dex aidier.
 Par foi, ce dist Ogiers, se vos çou feïasies,
 Adont diroie jo que fussies chevaliers.
 (Castets ed., 1909: vv. 8011-8017)

(‘Danés, dijo Renaus, os habéis comportado como buen caballero al cruzar el Dordoña para probar mi fuerza. ¿Me esperaríais sobre el fiero Broiefort si yo también cruzo allá, al otro lado, sobre Baiart, mi caballo?’ ‘Sí, dijo el Danés, si Dios me ayuda. En verdad, dijo Ogier, si hicierais eso, diría que sois un caballero’.)

El agua es, a todas luces, un medio hostil que amedrenta al caballero, cuyo espacio privilegiado de acción suele ser, más bien, la tierra firme. Hundirse en las profundidades de un río implica, por lo tanto, atravesar un umbral heroico que convierte a un hombre en un verdadero caballero, digno incluso de la admiración de su rival. En este sentido, el agua representa un obstáculo peligroso y, simultáneamente, la vía de acceso a un rango superior de heroicidad

¹² Nuestro abordaje del concepto de género se fundamenta, desde el punto de vista teórico, en las propuestas de investigadores como Frow (2006) y Beebee (1994) que evalúan esta categoría desde la perspectiva de los estudios culturales. Sobre la base de las ideas de Bajtin acerca del género como un marco de percepción y conceptualización de la realidad, este enfoque complejizó y otorgó nueva relevancia al concepto: Frow define los géneros como un conjunto de dispositivos altamente convencionales que regulan la producción de sentido en todo discurso, no solo el literario: “No speaking or writing or any other symbolically organised action takes place other than through the shaping of generic codes [...]” (2006: 10).

¹³ Señala al respecto McDonald: “[...] judged low-class, on account of its non-aristocratic audience, its reliance on stereotypes, formulae and conventional plot structures, and its particular brand of unadulterated good fun, criticism repeatedly dismisses these narratives as unworthy of the kind of close reading, as well as historically and theoretically informed analysis, that we regularly afford so-called elite medieval English art” (2004: 2).

¹⁴ Hemos podido rastrear solo dos artículos que abordan esta cuestión: el de Sinclair (1987), por un lado, quien constata ciertas similitudes y diferencias entre los vados peligrosos de algunos *romans* y los cruces del Rin en la *Chanson de Saisnes*, sin sistematizar estas observaciones en términos de género, y, por el otro, el de Suard (1996), que aborda la cuestión de manera sumamente interesante pero más bien tangencial al examinar las diversas funciones atribuidas al agua en el cantar de gesta, entre las cuales se encuentran aliviar la sed, marcar una frontera inquietante, incitar a la proeza y bautizar a los sarracenos vencidos.

frente a los caballeros que permanecen en la otra orilla. Por esta razón, semejante hazaña suele presentarse como una prueba de iniciación, emprendida por caballeros nóveles en busca del reconocimiento de los mayores en un contexto bélico. Tal es el caso, algo extremo, de Bérard de Mondidier en la *Chanson de Saisnes* quien, inmediatamente después de haber recibido el espaldarazo de Carlomagno, aguija su caballo y, frente a la mirada espantada de todos los franceses, se sumerge en el Rin:

Puis broche le cheval, n'i a lonc plait eü,
Droit vers l'aigue de Rune a son eslais tenu.
'Sire, dist li dux Namles, ci nus a deceü,
Ja se ferra en Rune dont parfont sont li ru,
Ja ne retournera s'avra Saisne veü.'
(Brasseur ed., 1989: vv. 1918-1922)

(Luego, sin extenderse en su discurso, aguija su caballo y galopa derecho hacia el agua del Rin. 'Señor, dijo el duque Namles, este nos ha engañado: ahora se lanzará al Rin, cuyas aguas son profundas; no regresará si no encuentra a un sajón.')

El carácter iniciático de estas transgresiones aparece tematizado de manera explícita en otro cantar, *La Prise de Cordres et de Seville*: en un acto de bravura, el joven Aïmers se precipita en las aguas torrentosas de un río para conquistar el codiciado corcel de un sarraceno. Esta acción es reprobada por su padre, Aymeris, quien califica a su hijo como "garçons demesurés" (Densusianu ed., 1896: v. 407 "muchacho desmesurado"), ante lo cual este reacciona airadamente, subrayando la proclividad de los jóvenes a someterse a tales desafíos con el objeto de incrementar su fama:

'Qu'est ce, diables? c'onques mais oï tel?
De nos enfances c'avés vos a parler?
Cant l'ons est vielz, si se doit reposer
Et en ses chambres sainier et ventoser,
Et jones hons se doit forment pener
Tant que il soit .j. petit alosés.'
(Densusianu ed., 1896: vv. 424-429)

(¿Qué significa esto, diablos? ¿Alguna vez oí tal cosa? ¿Con qué derecho habláis de nuestra juventud? Cuando uno es viejo debe descansar, sangrarse y refrescarse en su alcoba, y el joven debe esforzarse mucho hasta alcanzar un poco de fama.)

A fin de marcar estos pasajes como hitos significativos en la carrera del héroe, los poetas épicos disponen de un acervo de motivos, repetidos de manera estereotipada en los distintos cantares examinados. Si bien A. Brasseur, la editora de la *Chanson de Saisnes*, sugiere que los "chevaux nageurs" son poco frecuentes en la literatura épica (1989: 769), hemos relevado una muestra de cierta amplitud, en la que el episodio se narra con relativa fijeza. Debido a los diferentes contextos en que se inserta el cruce del agua (*vid. infra*, 1.a), difícilmente se encuentre representada en algún cantar la secuencia completa; además, el orden de algunos ítems puede aparecer alternado. A partir de este conjunto de motivos, cada autor lleva a cabo una selección, de acuerdo con el aspecto del pasaje que desee destacar y con el grado de amplificación con que decida narrar la hazaña. Es importante destacar que el cruce del curso de agua se enmarca siempre, en estos poemas, en un conflicto bélico, con frecuencia, colectivo, entre dos bandos opuestos, apostados a cada orilla del curso de agua. Por lo general, puede dividirse en tres etapas, a las que hemos encontrado asociados los siguientes motivos:

1) Preparación

a. Motivación para el cruce

- i. Persecución: *Fierabras*, 4465-4466, 4480-4481, 4524; *Boeve de Haumtone*, 1234, *Les quatre fils Aymon*, 4976-4980, 7835¹⁵.
- ii. Enfrentamiento con un enemigo en la otra orilla: *Chanson de Saisnes*, 1920-1922, 2599-2600; *Les quatre fils Aymon*, 7879; *Prise de Cordres et de Seville*, 348-352 (en el marco de la conquista del caballo de Butor); *Otinel*, 1379-1390.
- iii. Encuentro con una princesa sarracena/sajona: *Chanson de Saisnes*, 1604-1606, 2423, 2881; *Siège de Barbastre*, 2677-2681.

b. Descripción general del aspecto temible del agua: *Fierabras*, 4500-4501, 4505-4509; *Prise de Cordres et de Seville*, 354; *Chanson de Saisnes*, 1577, 1602, 1921, 1929, 2425, 2611, 2881; *Boeve de Haumtone*, 1237-1241.

¹⁵ El héroe perseguido que se adentra en el agua y la atraviesa suele ser un caballero cristiano que huye de sus enemigos paganos. Pero resulta interesante notar que, en una clara muestra del maniqueísmo prototípico de la épica, cuando la persecución se invierte y son los sarracenos quienes se enfrentan al curso de agua, a pesar de las plegarias a sus dioses, no logran cruzarlo sino que mueren indefectiblemente ahogados. Véase, por ejemplo, la *Chanson de Roland* (Short ed., 1990), vv. 2460-2474: Carlomagno persigue a los sarracenos hasta el Ebro, donde se hunden hasta el fondo o los arrastra la corriente.

- i. Ausencia de puentes o barcas: *Fierabras*, 4508; *Chanson de Saisnes*, 1572.
 - ii. La lanza no llega al fondo: *Chanson de Saisnes*, 1418-1419, 1573, 1576; *Boeve de Haumtone*, 1238-1239.
 - c. Referencia al miedo, siempre justificado, que experimenta el caballero: *Fierabras*, 4502, 4505-4506, 4510, 4525; *Chanson de Saisnes*, 1571-1574, 1603, 2612, 2621.
 - d. Plegaria a Dios: *Fierabras*, 4468-4479, 4503-4504, 4512-4515, *Chanson de Saisnes*, 1607 (persignación), 2613-2619; *Boeve de Haumtone*, 1243-1254.
- 2) Inmersión en el río
- a. Profundidad hasta la cual se hunde el guerrero cargado con sus armas: *Chanson de Saisnes*, 1609-1611, 1928, 2426; *Boeve de Haumtone*, 1257; *Prise de Cordres et de Seville*, 354.
 - b. Violencia con que la corriente arrastra al caballo: *Boeve de Haumtone*, 1259; *Prise de Cordres et de Seville*, 355.
 - c. Destreza / potencia del caballo: *Boeve de Haumtone*, 1258, 1260-1262; *Prise de Cordres et de Seville*, 364-365; *Chanson de Saisnes*, 1611-1613, 1928-1929, 2622; *Les quatre fils Aymon*, 4983-4984, 7837.
- 3) Llegada a la otra orilla
- a. Reacción de otros actores involucrados:
 - i. Comparación (a veces burlona) del caballero con un pescador: *Chanson de Saisnes*, 1617-1619; *Les quatre fils Aymon*, 7840-7842; 7992-7995.
 - ii. Reprobación / acusaciones: *Prise de Cordres et de Seville*, 407 ss; *Les quatre fils Aymon*, 4988 ss; *Otinel*, 1434 ss.
 - iii. Alegría / admiración: *Chanson de Saisnes*, 2625; *Les quatre fils Aymon*, 8011-8012.
 - b. Consecuencias del cruce (correspondientes a las motivaciones expuestas en 1.a):
 - i. Manifestación de temor y regreso frustrado de los perseguidores: *Fierabras*, 4531-4533; *Boeve de Haumtone*, 1269-1270.
 - ii. Batalla: *Chanson de Saisnes*, 1955 ss., 2631 ss., 2448 ss.; *Les quatre fils Aymon*, 7912 ss.; *Prise de Cordres et de Seville*, 366 ss.; *Otinel*, 1451 ss.
 - iii. Encuentro amoroso: *Chanson de Saisnes*, 1635 ss.; *Siège de Barbastre*, 2754 ss.

La escasez de trabajos acerca de estos caballos nadadores que surcan las aguas épicas nos ha obligado a demorarnos algo extensa y descriptivamente en la caracterización de los motivos que componen el tema. Sin embargo, esta disección del episodio resulta, a nuestro entender, imprescindible para identificar estos episodios aislados como un tema épico y, sobre todo, para evaluar en detalle, a una escala textual reducida, la rigurosidad con la que el autor anglonormando lo reproduce al narrar los cruces de Terri y de Gui, y la habilidad con la que luego lo subvierte al referir la aventura maravillosa de Rainbrun.

2. La recepción del modelo épico en *Gui de Warewic*

La secuencia del cruce del agua se introduce por primera vez en *Gui de Warewic* en el marco de la huida de una ciudad enemiga por parte de un caballero, Terri de Guarmeise (Worms), quien relata su aventura a Gui en primera persona. El joven entra en la ciudad del duque de Lorraine con un grupo de guerreros y se lleva a su hija, Osille, con quien había entablado una relación amorosa antes de que fuera entregada por su padre, contra la voluntad de la doncella, al villano de la primera parte del relato, Otun de Pavía. Los jóvenes atraviesan en el transcurso de su fuga umbrales de creciente peligrosidad: Osille baja primero del castillo (4680), salen de la ciudad (4685) y, al cruzar un puente (4687), son descubiertos, atacados y perseguidos hasta la última de las barreras interpuestas en su camino, un río, que marca el umbral más allá del cual los caballeros de la ciudad, a diferencia del héroe, no osan aventurarse. Su traspaso significará, aunque provisoriamente, su liberación:

- 1 'A une eve vinc, que mult ert grant,
 - 1.a.i De totes parz me vindrent siwant;
 - 1.b.i Ne poi nef ne punt trover,
 - 1.b.i Dunt la rivere puisse passer;
 - 1.b Radde e lee ert la rivere,
 - 1.c Eschaper ne poeie en nule manere,
 - 2.c El bon cheval mult m'afiai,
 - 2 En l'eve me mis, si la passai.
 - 3 Quant la rivere oi passé,
 - 3.b.i Ester les vi desur le gué,
 - 3.b.i Mettre dedenz pas ne se oserent;
 - 3.b.i Atant arere se retournerent.'
- (4727-4738)

(Llegué a un río, que era muy grande; me seguían de todas partes. No pude encontrar barca ni puente para cruzar el río, que era rápido y amplio, no podía escapar de ninguna manera. Depositó toda mi confianza en mi buen caballo,

me metí en el agua y la crucé. Cuando hube cruzado el río, vi que se quedaron del otro lado del curso de agua, no se animaron a entrar y regresaron.’)

Hemos citado el fragmento en extenso a fin de constatar, en el margen izquierdo, hasta qué punto el episodio se construye, verso a verso, a partir de los diferentes motivos relevados en el corpus de cantares de gesta consultado. El autor sigue el modelo épico de manera tan escrupulosa que la participación de la doncella en el cruce, ajena a esta secuencia, se silencia por completo. La primera etapa, más desarrollada, destaca los peligros que supone la inmersión en el agua, debido a la amplitud del río, la fuerza de la corriente y la ausencia de puentes o barcas. Sin embargo, la dimensión de la hazaña implícita en el cruce —al cual el poeta le concede, en sí mismo, tan solo un verso (4734)— se enfatiza, en particular, en la tercera etapa, cuando Terri contempla desde la otra orilla a sus enemigos paralizados frente al agua: el joven evidentemente ha superado un umbral que lo coloca —literal y metafóricamente— en un espacio diferenciado con respecto al resto de los hombres, quienes ven en el río una barrera infranqueable que solo pueden atravesar cuando encuentran una barca que los traslada (4869-4870).

Dada la economía descriptiva característica del discurso épico, es notable que la secuencia abstraída de los cantares de gesta preestablezca en la primera etapa un motivo orientado a la descripción de los atributos del espacio acuático¹⁶. Jean-Marie Fritz señala 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). Como en los poemas épicos, la acción en *Gui de Warewic* progresa con gran agilidad, prácticamente ininterrumpida por las digresiones descriptivas que caracterizan la poética del *roman*¹⁷. De manera que si en el episodio del cruce el poeta decide desarrollar el motivo descriptivo que prescribe la secuencia épica y demora la gesta, es, sin duda, porque la caracterización del aspecto temible del agua, aunque sobria y más bien formulaica, le permite configurar el espacio acuático como un obstáculo y el cruce como una hazaña. Ese río amplio, torrentoso y carente de barcas o puentes que se interpone en la fuga de Terri, suspende breve pero significativamente la fuga, de forma tal que, cuando esta se reanuda, el valor del caballero y el carácter transgresivo de su gesta aparecen realzados.

Atento, entonces, a las convenciones formales del género épico, el autor de *Gui de Warewic* no da lugar al discurso descriptivo en torno al espacio a menos que la notación topográfica contribuya de alguna manera a la configuración de la acción heroica. Esto se comprueba si consideramos el episodio del cruce del agua en el contexto más amplio en el que se inserta. El mensaje de que Osille ha sido entregada a Otun de Pavía alcanza a Terri en “Romanie”, tierra lejana a la que el caballero se dirige para prestar sus servicios al rey que ha sufrido una invasión sarracena. En todo el trayecto desde los confines de Europa hasta la ciudad de Lorraine ningún elemento de la topografía detiene la marcha del protagonista-narrador ni consigue captar su atención:

Enz el chemin mult tost me mis
E set de mes compaignuns hardis,
Chascuns sur sun preisé destrer.
Nuit ne jur ne finames d’errer,
Si venimes dreit a la cité,
U li ducs erent assemble [...]
(4667-4672)

(Enseguida me puse en camino junto a siete de mis valientes compañeros, cada uno sobre su preciado corcel. No dejamos de andar ni de noche ni de día, hasta que llegamos derecho a la ciudad donde se encontraban reunidos los duques [...].)

Irrelevantes en este punto para la construcción de la trama narrativa, los ríos, bosques, valles, montañas, castillos y ciudades que atraviesa la comitiva son por completo escamoteados al lector. En el viaje de Terri puede reconocerse esa falta de curiosidad por el paisaje que se extiende al costado del camino que es característica, según Alain Labbé, de los poetas épicos:

L’épopée nous libre ainsi l’image d’un monde tout en routes et comme sans profondeur, un monde où l’on va droit devant soi, sans guère détourner les yeux vers l’intérieur des contrées traversées; un monde où, combien paradoxalement que fut sur ce point la réalité de l’Occident médiéval, on semble le plus souvent se déplacer très vite et sans aucune difficulté (Labbé 1993: 160-161).

El marcado privilegio que el autor de *Gui* otorga a la estética de los cantares de gesta en la composición de su obra explica entonces no solo la sobriedad con la que se refiere el viaje de Terri sino también la escasez de notaciones

¹⁶ Los sintagmas descriptivos se hacen eco del vocabulario empleado invariablemente por los poetas épicos para referir la peligrosidad del curso de agua: *grant* (4727, “grande”), *radde* (4731, “rápido”) y *lee* (4731, “amplio”).

¹⁷ La descripción no es, por cierto, privativa del *roman*, pero en este género adquiere, según Zumthor, una dimensión y una trascendencia particulares, en la medida en que, con frecuencia, los objetos, los espacios y las personas “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” (2000 [1972]: 418).

topográficas en un relato que, paradójicamente, ha sido descrito como una forma temprana de literatura de viaje o como un *roman* peripatético (Rouse 2011: 137), dada la propensión de su protagonista a viajar de ciudad en ciudad por Normandía, España, Lombardía y Alemania, aventurándose asimismo en territorios más exóticos para el imaginario del Occidente medieval como Constantinopla, Antioquía, Alejandría o Jerusalén. Estas ciudades que jalonan los itinerarios de Gui y de Terri en realidad no se describen sino que apenas se nombran. Su fisonomía solo cobra alguna visibilidad en la medida en que los héroes las recorren y, de este modo, actualizan narrativamente componentes urbanos aislados, como, por ejemplo, en el episodio protagonizado por Terri, el castillo (4680), el camino (4682) y el puente (4687).

Estas observaciones relativas al modo de percepción y representación del espacio épico alcanzarán especial significación en contraste con el cruce protagonizado por Rainbrun que analizaremos más abajo. Al inscribir la narración de ese episodio en otro marco genérico, el del *roman*, el autor se permite experimentar en el uso más prolijo y extensivo de la retórica descriptiva característica de ese género, deteniéndose en particular, según veremos, en la representación del espacio urbano.

El rapto de Osille desencadena una extensa serie de peripecias y enfrentamientos armados que solo alcanzarán su resolución definitiva al cabo de unos dos mil versos, con la celebración de los esponsales entre los amantes. El autor evidentemente reconoce el enorme potencial de la mujer y el amor para la motivación de la acción heroica y lo explota a fin de diversificar su narración, que hasta ese punto había sido impulsada de manera invariable por conflictos masculinos, ya sea de naturaleza feudal o religiosa¹⁸. Si bien la introducción del personaje femenino brinda cierta heterogeneidad a la obra, no induce, sin embargo, un cambio en el marco genérico predominante. Lejos de aproximar el relato hacia el universo del *roman*, los encuentros y desencuentros amorosos de Terri y Osille se narran en plena conformidad con el modelo épico¹⁹. En su consideración del género desde una perspectiva de género (*gender*), Sarah Kay (1995) demostró que la mujer es parte integral de las relaciones sociales y políticas que se tejen en los cantares de gesta. En ese sentido, puede sugerirse que la trama de Osille no debilita sino que reafirma la filiación de *Gui de Warewic* con el modelo épico.

La persistencia de tal modelo en esta sección centrada en la conquista de una mujer se refleja, entre otros factores, en la reaparición, casi inalterada, de la secuencia del cruce del agua. Este segundo cruce, protagonizado por Gui, tiene lugar en el marco de la emboscada tendida por el traidor Otun de Pavía durante el supuesto acuerdo de paz posterior al asedio de la ciudad de Guarmaise. Mientras que todos los compañeros de Gui son apresados, el héroe, en una demostración hiperbólica de su proeza, se enfrenta desarmado a las masas de lorenses que lo acosan y finalmente emprende la huida, perseguido por sus enemigos. Como en el caso anterior, citamos el pasaje indicando en el margen izquierdo los motivos de la secuencia actualizados en cada verso por el autor. Añadimos, asimismo, un episodio de *La chanson des Quatre Fils Aymon* de notoria similitud, a fin de que puedan apreciarse de manera más inmediata las correspondencias, incluso textuales (señaladas en negrita), entre *Gui* y este cantar de gesta:

Gui de Warewic

- 1.a.i **Quant mes ne pout soffrir l'estur**
 1.a.i **Fuiant s'en vait** en defendant
 1.b **Tant qu'il vint a** un eve grant;
 2 **Dedenz se mist**, si la passa,
 3.a.iii Dunt chascun d'els s'esmerveillea;
 3.b.i Nul n'osa après passer,
 3.b.i Kar trop cremeient le neier.
 3.b.i Atant se sunt tresturnez,
 3.b.i A lur seigneur sunt repeirez.
 (5934-5943)
 (Cuando ya no pudo soportar la batalla, huyó defendiéndose hasta que llegó a un gran río; se metió en él y lo cruzó, frente a lo cual cada uno de ellos se maravilló; nadie osó cruzar tras él porque temían mucho ahogarse. Entonces se volvieron y regresaron a su señor.)

La chanson des Quatre Fils Aymon

- 1.a.i Là veïssies Francois morir à grant dolor;
 1.a.i **Ne pueent mais soffrir** le chaple ne l'estor.
 2 Ogier **s'en va fuiant** à coite d'esperon;
 2.c **Venus est à Dordone, ens se fiert** à bandon.
 3 Broiefort l'emporte oltre de merveillus randon.
 De l'autre part descent de la rive el sablon.
 (Castets ed., 1909: vv. 7833-7838)
 (Allí veriais a los franceses morir con gran dolor. No pueden ya soportar el combate ni la batalla. Ogier huye a galope tendido; llegó al Dordona, se hundió en él enseguida. Broiefort lo cruza a gran velocidad. Desciende del otro lado, en la costa de arena.)

¹⁸ Es cierto que el amor por Felice incita al héroe a la acción en un primer momento, pero esa motivación es desplazada enseguida por los incesantes desencuentros políticos entre vasallos y señores en el Continente o por los imperativos de la guerra santa en Constantinopla. Esto lleva a que la motivación amorosa devenga más bien accesoria y quede en un segundo plano, no solo para el lector sino también para el propio héroe, quien solo se acuerda de Felice cuando está a punto de casarse con la hija del emperador de Constantinopla. En esta línea, Calin sugiere: "He [Gui] runs to fight and fights to the death all over the Western World—for some seven thousand lines and over a period of years— without any thought of his beloved pining away for him in Warwick" (1990: 25).

¹⁹ Esta constatación se sustenta si al delimitar ese modelo aplacamos lo que Gaunt califica como "the modern obsession with the Oxford *Roland*" (1995: 25) y consideramos a su vez otros poemas, como *La Prise d'Orange*, *Fierabras*, la *Chanson de Saisnes* o *Le Siège de Barbastre*, por señalar solo algunos ejemplos en los que la mujer, en la figura de la princesa sarracena, adquiere un rol central en el cantar. De acuerdo con el análisis de Kay (1995), la insistencia en establecer como ejemplo paradigmático del género un texto como la *Chanson de Roland* que escenifica una comunidad casi exclusivamente masculina llevó a que se arraigara en la crítica la idea de que los personajes femeninos constituyen elementos exógenos que se incorporan al género en el periodo de su decadencia como consecuencia de la influencia del *roman*.

La sustitución del octosílabo por los versos alejandrinos lleva a que algunas fórmulas aparezcan abreviadas, pero los paralelismos léxicos y semánticos entre ambos textos son, de cualquier forma, evidentes, en especial en lo que respecta a la primera etapa²⁰. En lo que sigue, mientras que el poeta épico se demora algo más en el momento de la inmersión acuática mediante la exaltación de la velocidad del caballo de Ogier, el autor de *Gui de Warewic* expande, en cambio, la tercera etapa, haciendo alusión a la simultánea admiración y frustración de los perseguidores, lo cual contribuye a la exaltación de la figura del caballero. Este pasaje no introduce innovaciones notables en la configuración del tema respecto del cruce de Terri: si el autor reproduce en este punto la secuencia sin mayores alteraciones es, sin duda, a fin de marcar el suceso que está narrando como un hito significativo en la constitución de la estatura heroica de Gui y en su caracterización como un caballero dotado, al igual que su compañero de armas, de una heroicidad superlativa, dada su habilidad para hundirse en el agua y emerger indemne en la otra orilla. También a Rainbrun, su hijo, se le concederá esta facultad en la segunda parte del *roman*, aunque su transgresión tiene, como anticipamos, un valor y un alcance distintos.

Hemos insistido en la fijeza del tema y de los motivos en que se descompone tanto en los cantares de gesta examinados como en este *roman* anglonormando atravesado, según resulta evidente, por el paradigma épico porque, de este modo, podrán apreciarse con más claridad las desviaciones que se introducen posteriormente en esta secuencia. Tales desviaciones serán el objeto de nuestras reflexiones en el apartado que sigue. Nos enfocaremos en el modo en que el autor de *Gui de Warewic* reproduce y, al mismo tiempo, subvierte el esquema del cual se había valido antes para representar estos espacios liminares. En este caso, a diferencia de los estudiados más arriba, la adecuación del episodio al esquema épico resulta más problemática. En efecto, proponemos que en el pasaje que analizaremos más abajo la transgresión del umbral implica un desafío al orden genérico privilegiado, hasta ese punto, por el autor al configurar narrativamente estas fronteras líquidas.

3. Hacia otro mundo, hacia otro género

Las huidas de Terri y de Gui establecen entonces un antecedente fundamental para un episodio semejante incluido hacia el final de este extenso relato en el que, más allá de la duplicación de numerosos motivos y fórmulas, pueden observarse variaciones notables con respecto a esta secuencia.

En el cantar de gesta, como en los episodios analizados más arriba, los héroes, como vimos, atraviesan las aguas más profundas y temibles sin que cambie más que su estatura heroica. Tras cruzar un río o brazo de mar, en la otra orilla no suelen aguardar al caballero grandes maravillas sino, simplemente, una vía de escape, un fiero combate, o el amor de una princesa sarracena o sajona. Pero en *Gui de Warewic*, la inmersión de Rainbrun, el hijo del héroe, en un río torrentoso, que rodea una ciudad de cristal donde la gente no envejece, representa, con toda evidencia, una transgresión de la matriz épica que, según señalamos, había guiado la configuración narrativa de estos cruces en las otras dos instancias.

El episodio se enmarca en las aventuras de Rainbrun, que relanzan el relato después de la muerte de su padre. Rainbrun, raptado por mercaderes rusos durante su infancia, es finalmente hallado en África por Heral, tutor de Gui, que había salido de Inglaterra en busca del joven. Llenos de gozo por el reencuentro, ambos caballeros emprenden el regreso al reino. En un momento del viaje llegan a un territorio deshabitado en el que, después de mucho andar, encuentran un castillo, cuya señora resulta ser la esposa de un antiguo aliado de Gui, Ami de la Montaigne. Este, desheredado por el perverso senescal de Alemania (sobrino de Otun de Pavía, el villano de la primera parte) y exiliado en Ardenne, “pais estrange e faé” (12223, “país extraño y encantado”), ha sido raptado por un caballero hadado, dueño y señor del bosque a la vera del cual Amis había construido su castillo. Tras escuchar la historia, Rainbrun decide ir a rescatarlo, a pesar de las numerosas advertencias acerca del peligro que implica adentrarse en el bosque.

Al emprender esta aventura, el joven atraviesa una serie de umbrales que marcan su alejamiento del mundo cotidiano y conocido, y su progresivo acercamiento al Otro Mundo. Los espacios atravesados por Rainbrun, el bosque, una cueva en una montaña, el río y, por último, la ciudad suntuosa y deshabitada emplazada en una isla, suelen constituir en el *roman* lo que Dubost denomina “lieux mal famés”, debido a que “paraissent plus propices que d’autres aux manifestations du surnaturel” (1991: 251). De tal manera, estos lugares funcionan en el *roman* como señales tácitas que anuncian al lector la necesidad de suspender provisoriamente el pacto referencial, puesto que los eventos han cambiado de naturaleza (Dubost 1991: 64-65). Así, por ejemplo, en el *lai* de *Yonec* de Marie de France, cuando la dama, persiguiendo los rastros de sangre de su amigo, se adentra en una colina oscura al otro lado de la cual encuentra una ciudad de plata rodeada por un río (345-371), un lector familiarizado con el valor de estos espacios en los relatos maravillosos reconoce de inmediato el ingreso en otro nivel de realidad. Este no parece ser el caso de la audiencia implícita de *Gui de Warewic*, dado que el poeta considera necesario reponer la “mala fama” de estos lugares, subrayando su significación como fronteras cuya transgresión no tendrá las mismas implicancias que en el resto del texto.

²⁰ Conviene aclarar que al señalar estos paralelismos no estamos postulando una filiación directa entre *Les Quatre Fils Aymon* y *Gui de Warewic* sino que pretendemos, más bien, llamar la atención sobre la nitidez con que el discurso épico formulaico resuena en el relato anglonormando. Sobre el modo en que los motivos estereotipados se asocian con una serie más o menos fija de fórmulas, véase el estudio clásico de Rychner (1955).

En episodios anteriores, el bosque no representaba más que un espacio de disputas jurisdiccionales o persecuciones, emboscadas y combates entre adversarios feudales. Esto explica que la proclividad de este espacio salvaje para conducir al héroe romanesco hacia el encuentro con lo maravilloso²¹ sea explicitada más de una vez por los personajes o el narrador:

De la forest les mercs sunt itels,
Si enchantees e si mortels,
Si home une feiz les passast,
Ja mais arere ne repairast.
(12239-12242, *vid.* también los vv. 12263-12264, 12284)

(Los límites del bosque están tan encantados y son tan mortales, que, si un hombre los traspasa una vez, nunca más podrá volver atrás.)

El río también es sometido a un cambio notable de función: ya no representará solo una incitación a una hazaña superlativa pero humana al fin, sino que aparece como la frontera que guarda el acceso al Otro Mundo²²; constituye el último de los umbrales que atraviesa el héroe antes de ingresar en el palacio del caballero hadado, en el que, como en el castillo de las reinas de *El cuento del grial*, el tiempo parece estar detenido y desde donde —al menos para el común de los mortales— es imposible regresar.

Ahora bien, además de tener alcances diferenciados desde un punto de vista ontológico, los cruces de fronteras líquidas presentan en el *roman* una serie de particularidades narrativas que los distinguen de las formulaciones épicas del tema. Por empezar, no es en un contexto bélico entre dos facciones en pugna que el caballero hace frente al vado peligroso —denominación con la que los estudiosos del *roman* suelen referirse al motivo— sino en la soledad de la aventura. Y, lo que es aún más determinante, el peligro de ese vado no se cifra, en realidad, en el agua propiamente dicha sino más bien en el hecho de que el caballero, desoyendo amenazas y advertencias, ose transgredirlo. Mientras que los cantares de gesta destacan los riesgos materiales y tangibles asociados con la inmersión en este elemento temible, los caballeros de los *romans* en general superan estos cursos de agua sin adentrarse en ella, a través de vados o puentes, o transportados en barcas²³, elementos cuya indefectible ausencia obligaba a los héroes épicos, así como a Gui y a Terri, a sumergirse en el agua²⁴. Las profundidades de ríos torrentosos quizá acojan accidentalmente a algún caballero artúrico²⁵, pero el peligro del cruce suele concentrarse, más bien, en otros elementos que componen el motivo, como los guardianes del vado o del puente, o la naturaleza fabulosa de esos puentes.

Estas diferencias en el modo en que se configuran en uno y otro género elementos narrativos centrales del cruce del curso de agua plantean al autor de *Gui de Warewic* un desafío considerable. El episodio de Rainbrun no se inserta aisladamente: la entrada en escena de este personaje impone al relato una organización genealógica según la cual las

²¹ Numerosos estudios han establecido ya la función del bosque como catalizador de la aventura maravillosa en el *roman* medieval, lo cual nos exime ejemplificar el uso de este motivo, por otra parte, tan extendido en el corpus romanesco. Remitimos, pues, a los excelentes trabajos de Chênerie (1986: 147-160), Le Goff (1999 [1985]), Dubost (1991: 313-350), Guerreau-Jalabert (1992, N771.5[G], Adventure from going in the forest) y Zumthor (1994: 64-67).

²² En su índice sobre los *romans* artúricos en verso, Guerreau-Jalabert (1992) identifica un número significativo de motivos narrativos asociados con el agua como frontera de acceso al Otro Mundo: F134, “Otherworld on island”, F141, “Water barrier to otherworld”, F153, “Otherworld reached by diving into water”, F157, “Journey to otherworld in boat”, F162.2 “Rivers in otherworld”. Sobre el valor de las fronteras líquidas en el *roman* en verso, *vid.* también el clásico estudio de Patch (1950: 245 y ss.; el autor se refiere a la versión en inglés medio de este episodio en las pp. 271-272), Chênerie (1986: 173-181) y Chândes (1976), quien se centra específicamente en la obra narrativa de Chrétien de Troyes. Su comprensión de la imaginaria del agua en ese corpus resulta útil para comprender la dimensión de la hazaña de Rainbrun: “Topique dans sa formulation, l’eau violente l’est aussi par sa fonction de frontière, séparant le monde connu du chevalier —le plus souvent le royaume de Logres— d’un monde autre, sinon d’un autre monde, séparant donc le héros de l’objet de sa quête” (Chândes 1976: 162).

²³ Por ejemplo, en *Le Bel Inconnu*, en un episodio que, como veremos inmediatamente, presenta un número de paralelos con respecto a esta sección de *Gui*, el joven caballero encuentra asimismo una ciudad rodeada de aguas turbulentas (2779) a la que consigue ingresar sin dificultades a través de un puente: “Et li Descouneüs s’en vait / tant que il vint a la cité; sor une iaugue a un pont trové, qui devant la porte coroit; d’un part la cité clooit” (2852-2856) (“Y el Desconocido cabalga hasta llegar a la ciudad. Ha encontrado el puente sobre el agua que corría delante de la puerta, cercado la ciudad de un lado”; Cirlot, trad., 1983: 46). A diferencia de las inmersiones acuáticas más espectaculares de la épica, el relato hace una breve mención a ese umbral que, por su valor simbólico y literario, anuncia el pasaje al Otro Mundo.

²⁴ Colliot (1985) se refiere brevemente a *Gui de Warewic* en su estudio sobre el agua como elemento de lo trágico en diversos textos y fuentes iconográficas de los siglos XIII a XV. La estudiosa reconoce el contraste entre el cruce de Terri y el de Rainbrun: “Le gué épique ne comporte pas les fantasmagories du gué arthurien et il ne provoque pas d’angoisses chez le héros” (1985: § 49). Sin embargo, su análisis, como el de Sinclair (1987), parte del motivo romanesco del “vado peligroso” y, como resultado, comprende el cruce del curso de agua en la épica como una variación no maravillosa de ese motivo, sin reconocer su especificidad genérica. Esto deviene particularmente problemático en el artículo de Sinclair, quien, por referencia al modelo del vado peligroso que analiza en *Le Bel Inconnu* y en el *Didot Perceval*, fuerza un intertexto romanesco en los episodios de la *Chanson de Saisnes* en los que Baudouin se sumerge en el Rin para encontrarse con Sebile: “Il est l’homme survenu des brumes des gués et des rivières à la recherche d’une amante surnaturelle” (1987: 72). Este análisis es, además, representativo de la tendencia crítica a juzgar que los personajes femeninos no tienen lugar en el cantar de gesta y que son, en realidad, préstamos tomados de otro género, una posición que, como señalamos más arriba es discutida con agudeza por Kay (1995).

²⁵ A lo largo de la obra de Chrétien de Troyes, Gauvain no se sumerge sino que cae accidentalmente al agua en dos ocasiones: en *Le conte du Graal*, por un lado, al intentar atravesar de un salto el Vado Peligroso (8427-8436); y en el episodio del Puente bajo el Agua en *Le Chevalier de la Charrette* (5106-5113), por el otro, en el que la inmersión acuática, lejos de tratarse de una hazaña, compromete la dignidad y heroicidad del sobrino del rey, anticipando, según Chênerie, el carácter burlesco de las aventuras que los epígonos de Chrétien atribuyen con frecuencia al personaje (1986: 180).

hazañas del hijo tienden a evocar y superar las del padre²⁶. De manera que el autor debe realizar un trabajo minucioso de adaptación a fin de que la introducción del intertexto romanesco no oscurezca o debilite el vínculo entre este cruce y los anteriores. En otras palabras, en el pasaje del hijo al Otro Mundo no deben dejar de resonar los ecos de la hazaña épica del padre. La fusión de las dos tradiciones narrativas que confluyen, pues, en este episodio es ejecutada por el autor con suma habilidad: su estrategia consiste en la alteración progresiva de elementos menores pero, en última instancia, significativos sobre la secuencia de motivos a partir de los que se representa la transgresión de estos umbrales en los cantares de gesta y, bajo la influencia de este género, como vimos, en los otros episodios del propio texto. Por lo tanto, avanzaremos en el análisis tomando como eje el esquema descrito más arriba. La secuencia se desencadena como resultado de la contemplación de Rainbrun de un castillo maravilloso situado en el centro de una isla:

- Rainbrun mult s'esmerveilla
De la merveille qu'il esgarda.
- 1.c L'ave passer pas ne osa,
1.b.ii De sun espee le gué tempta,
1.b.ii Mais il funz pas n'i trova,
1.c La raddur de l'ave mult dota.
En sun corage se purpensa
Qu'il d'iloec ne s'en irra,
Cele merveille saver voldra.
- 1.d De sa main destre se seigna,
1.d A Deu del ciel se comanda;
2 En la raddur del gué se lança,
2.a L'ave l'enclost par sum le healme
1.c N'i volsist estre pur une realme.
2.b Ainz qu'il amont se dresça,
2.b Trente perches en avala.
1.d Merci cria a Jhesu Crist.
2.c Le cheval ert bon sur ke il sist,
2.c Par esforz se turne de la raddur,
2.c A la terre se lance par vigur,
2.c Les quatre pez a terre ferma;
3 Rainbrun dunc mult s'eslesça,
Deu en ad sovent loé
Que de tel peril est eschapé.
(12339-12362)

(Rainbrun se asombró mucho de la maravilla que contempló. No se animó a cruzar el río, midió el vado con su lanza pero no encontró el fondo, temía mucho la corriente. Pensó para sí que no se iría de allí, quería conocer esa maravilla. Se persignó con su mano derecha y se encomendó al Dios celestial: se precipitó en la corriente del río, el agua lo envolvió por encima del yelmo; hubiese dado un reino con tal de no estar allí. Antes de volver a subir, descendió unas treinta varas. Rogó merced a Jesucristo. Bueno era el caballo que montaba: se aparta con gran esfuerzo de la corriente y con vigor se precipita a tierra, afirmándose en ella con las cuatro patas. Entonces Rainbrun sintió una gran alegría y dio gracias a Dios muchas veces por haber escapado a tal peligro.)

La invariabilidad de los episodios épicos pone en primer plano las disonancias que se introducen en la secuencia estereotipada: la motivación (1.a) que empuja a Rainbrun a atravesar ese río para acceder a la isla es la curiosidad suscitada por las maravillas arquitectónicas del palacio que se presenta ante sus ojos. Esta motivación no puede clasificarse bajo ninguno de los motivos relevados en el corpus de cantares de gesta (i. persecución, ii. enfrentamiento, iii. amor), con lo cual, las consecuencias del cruce (3.b), tampoco se corresponderán plenamente con aquellas incluidas en nuestro esquema. Si bien más adelante tendrá lugar un enfrentamiento guerrero —aunque de características diferentes a los duelos épicos—, lo primero que hace Rainbrun una vez que pasa el agua es satisfacer la curiosidad que lo empujó a realizar la hazaña, adentrándose en el palacio maravilloso y contemplando su belleza (12363-12370). Por último, la reacción de los otros actores involucrados que preestablece el tema épico (3.a) es sustituida aquí por un comentario sobre la alegría y la gratitud experimentadas por el propio Rainbrun al considerar íntimamente la hazaña que acaba de realizar. Y es que la aventura caballeresca es, por definición, individual y solitaria²⁷; en conformidad con este principio que regula la progresión del caballero errante en el *roman*, Rainbrun, al partir en busca de Ami, rechaza

²⁶ La genealogía constituye un eje temático predilecto del público insular y vertebró un número significativo de textos anglonormandos de los siglos XII y XIII, como *Horn*, *Boeve de Haumtone*, *Waldefy Fouke le Fitz Waryn*. Esto ha motivado que la crítica agrupara estos textos bajo la etiqueta de “ancestral romance” (Legge 1963) o “roman lignager” (Gaulhier-Bougassas 2002), aunque la categoría ha sido objeto de algunos cuestionamientos (Crane 1986).

²⁷ El estudio de Köhler (1991 [1956]) continúa siendo la referencia obligada sobre la naturaleza individual de la aventura caballeresca por oposición a la hazaña épica colectiva. Véanse también Zumthor (1994: 196) y Chênerie, quien señala: “Parti seul, c'est-à-dire sans auxiliaire de sa fonction guerrière —les variants ne feront que confirmer la règle—, le chevalier errant voyage sans escorte, sans même un seul écuyer, et armé de pied en cap [...]” (1986: 122).

toda compañía, incluso la de su tutor, Heralt (12271-12281), que había sido parte integral de su comitiva, así como de la de su padre, en los numerosos conflictos protagonizados por uno y otro.

Esa soledad buscada por el caballero al salir a la aventura adquiere, sin embargo, visos algo perturbadores al otro lado del agua. Nadie sale al encuentro del joven para tomar su caballo, desarmarlo y ofrecerle alojamiento: nunca se da inicio al ritual de hospitalidad asociado prototípicamente con la llegada del caballero a un castillo²⁸. El palacio está deshabitado. Este escenario, tan atractivo como inquietante, suscita en el lector una serie de expectativas vinculadas con el imaginario narrativo que había delimitado el *roman* en las primeras décadas de su evolución. Al ingresar en el castillo de cristal, Rainbrun recrea y recuerda el itinerario urbano seguido antes que él por otros caballeros errantes, como, por ejemplo, Partonopeus en “Chief d’Oire” (vv. 769 y ss.) o el Bello Desconocido en la “Cité Gaste” (vv. 2775 y ss.)²⁹. En una de las habitaciones de ese palacio desierto el joven por fin encuentra a Ami de la Montagne, quien le refiere las características sobrenaturales del lugar y de su señor, y coloca la hazaña de Rainbrun en una dimensión tan excepcional que excede lo propiamente humano:

‘De tei me semble merveille grant,
Coment vus estes ça venu;
Car pus que le mund estoré fu,
Home en cest isle nen entra,
Ne jamais entrer n’i purra
Se li sires ne l’amenast
U par sun congié i entrast.’
(12407-12412)

(‘En cuanto a ti, me parece una gran maravilla cómo llegasteis aquí, porque desde que fue creado el mundo, ningún hombre entró en esta isla ni jamás podrá entrar sin que lo traiga el señor o que entre con su permiso.’)

Cuando ambos se aprestan a regresar, se hace presente el caballero hadado y desafía a Rainbrun por haber osado infringir la frontera líquida, ingresar en el palacio y robar su prisionero (12456-12465). Con la ayuda de una espada maravillosa, que, por recomendación de Amis, había tomado del palacio, el joven vence al caballero sobrenatural. Este, al rogarle merced, explícita, por fin, la función de esta aventura como prueba iniciática que identifica a Rainbrun como el caballero elegido para llevar a cabo la hazaña:

‘Rainbrun sire, pur Deu, merci!
Verreiemment estes le fiz Gui,
Le fiz al meillur chevaler
Qui muntast destreter.
Ne me ociez par tel covent
Que deliverai tote la gent
Que en ceste forest pris ai [...]’
(12489-12495)

(Rainbrun, señor, por Dios, ¡merced! En verdad sois el hijo de Gui, el hijo del mejor caballero que alguna vez montó corcel. No me matéis y, a cambio, liberaré toda la gente que tomé prisionera en este bosque [...].)

Rainbrun deviene así, en términos de Köhler, “el libertador, el supremo portador de la felicidad, el esperado” (1991: 111). Köhler no se refiere, por cierto, a Rainbrun, sino a Lancelot y a su liberación de Ginebra y de los prisioneros de Gorre en *El caballero de la carreta*, pero existe una estrecha similitud entre esta aventura de *Gui de Warewic* y aquellos episodios de los *romans* artúricos en los que la llegada del caballero elegido (Erec en la “Joie de la Cort”, Yvain en el castillo de la “Pesme Aventure” y Lancelot en Gorre) restablece el orden perturbado por una mala costumbre. Estos paralelismos constituyen un indicio adicional de la intromisión del modelo del *roman* en este texto, por lo demás, más bien esquivo a este tipo de maravillas.

²⁸ Cfr. Esposito (1982).

²⁹ Sobre la base del análisis de un amplio corpus de *romans* de los siglos XII y XIII, en el que se incluye *Gui de Warewic*, Bozoky (1974) describió el castillo desierto como un motivo recurrente en el *roman* y estableció algunos aspectos de su situación que determinan su carácter maravilloso: en particular, su aislamiento, marcado por la distancia y las fronteras que separan a estos palacios del mundo cotidiano y conocido, y, por otra parte, los encantamientos y maleficios reservados a los caballeros que penetran sus murallas, atraídos por las bellezas arquitectónicas del lugar. Dubost (1991) retoma y profundiza estos hallazgos a partir de un estudio comparado del espacio del castillo en el cantar de gesta y el *roman*, cuyas conclusiones se resumen en los siguientes términos: “Peut-on sur cette base, esquisser une opposition entre le château épique et le château romanesque? Dans la chanson de geste, le fantastique du château est plus fortement marqué par l’imaginaire de l’ailleurs, les motifs exotique et les merveilles orientales [...] Alors que dans le roman, le fantastique du château est alimenté essentiellement par l’imaginaire de l’autrefois concrétisé dans un thème que ne connaît pas la chanson de geste, celui de la *male coutume*” (1991: 387). En su análisis, lo maravilloso deviene un marcador genérico eficaz que permite distinguir y circunscribir con relativa nitidez las esferas respectivas del cantar de gesta y del *roman*. Dada la centralidad que el estudioso concede a la categoría de género —sin explicitarlo, no obstante, en términos teóricos— su enfoque resulta de particular relevancia para los propósitos más extensivos de este trabajo, es decir, evaluar la conciencia genérica del autor de *Gui de Warewic* y, en función de ello, determinar la validez y funcionalidad de la categoría de género en el abordaje de la literatura del periodo medieval.

Nótese, por último, que, al abreviar en la tradición del *roman*, el autor de *Gui de Warewic* no se limita a explotar la materia narrativa y la imaginería fantástica que ese género ofrece. Su noción de la especificidad del género es más sutil, más comprensiva, y alcanza asimismo aspectos formales. La experimentación genérica involucra, a su vez, la incursión en otros modos de percepción y representación, y el despliegue de habilidades compositivas que hasta este episodio no habían sido cultivadas. En efecto, frente a la sobriedad descriptiva y el marcado desinterés por el marco espacial que, como vimos, caracterizan la estética del cantar de gesta y, bajo la impronta de ese género, los itinerarios de Terri y de Gui por el continente europeo, el intertexto romanesc saturado el relato de notaciones espaciales. Esto se trasluce, en particular, en la descripción del castillo encantado. Apropriadose de la estética del *roman*, que concede un amplio espacio al discurso descriptivo, el autor aminora el ritmo de la narración y caracteriza con toda minucia los distintos componentes arquitectónicos del palacio:

Enmi la place ert un paleis,
 Itel n'out unc ne prince ne reis:
 Les meiseres sunt de cristal,
 Entaillés de fin esmal,
 Les cheveruns erent de ciprés,
 Qui dulce fleirur getowent adés;
 Les triefs erent de fin cural,
 Ensemble joinz de metal;
 Al frunt amunt un charboncle out,
 Qui tut l'isle enluminout [...]
 (12307-12316)

(En medio del lugar había un palacio; nunca rey o príncipe tuvo uno semejante. Las paredes son de cristal, talladas de fino esmalte; los cabrios eran de ciprés y despedían en todo momento un dulce perfume; las vigas estaban hechas de coral y ensambladas con metal; arriba, al frente, había un carbunclito, que iluminaba toda la isla [...].)

El pasaje citado es solo un extracto de esta descripción que se extiende a lo largo de casi cuarenta versos, pero resulta, creemos, suficientemente representativo de las innovaciones estéticas que la sustitución del género induce. La variación genérica opera un cambio de foco que ilumina aspectos del paisaje narrativo, como el castillo, que, en su celeridad, la acción épica había soslayado o apenas mencionado. Al componer la imagen de este palacio, la mirada se detiene en elementos menores pero sumamente alusivos, como el tallado de las paredes, el brillo de una piedra preciosa o el perfume que emana de las vigas. Esta “visión miope”, como la denomina Zumthor, constituye un procedimiento prototípico de la retórica descriptiva del *roman*, que, lejos de ofrecer una perspectiva panorámica del objeto descrito, funciona, en cambio, por la vía de la sugerencia³⁰. Detalles como las juntas de metal, el coral de las vigas o las especies que crecen en la isla desplazan poco a poco este espacio del mundo ordinario y sugieren, por acumulación, su filiación con el Otro Mundo.

El autor de *Gui de Warewic* se muestra, así, perfectamente capaz de reconocer la poética descriptiva del *roman* en su especificidad y de reproducirla de manera efectiva y consistente al infiltrar en su narración un motivo tomado del acervo temático de ese género. Su técnica literaria no consiste entonces en la yuxtaposición irreflexiva de motivos que garantizan la continuidad de la acción sino que se basa en un juego intertextual que requiere cierta habilidad para la amalgama y, ante todo, una aguda conciencia formal y temática de los géneros que evoca.

4. Conclusiones

En la forma de ríos, océanos, fosas, fuentes o brazos de mar, el agua ejerció un enorme atractivo entre los autores de la literatura francófona medieval. Centrándonos en el caso de *Gui de Warewic*, hemos analizado uno de los valores atribuidos con mayor frecuencia a estos escenarios: el de frontera. Sin embargo, en esta función, los cursos de agua pueden presentar variantes formales y temáticas sustantivas de un género a otro. El examen de un conjunto de cantares de gesta permitió, en primer lugar, identificar la transgresión de las fronteras líquidas como un tema épico, estableciendo la forma específica con la que se manifiesta en ese género y señalando diversos factores que diferencian esta secuencia del motivo romanesc del “vado peligroso”. Como resultado de la descripción pormenorizada de esta secuencia, en segundo lugar constatamos la profunda incidencia de este modelo en la representación de los espacios liminares en *Gui de Warewic*. Establecida la fijeza del esquema épico, saltó de inmediato a la vista un episodio en el que el autor se desvía de la secuencia estereotipada y transgrede la frontera del género que, hasta ese punto, había dominado la progresión del relato. Al infringir el orden épico, el autor de *Gui* se vuelca, fugaz pero memorablemente, a las posibilidades de representación temáticas y formales ofrecidas por el modelo del *roman*.

³⁰ Señala Zumthor: “Le dessein descriptif n'est pas, du moins n'est pas en premier lieu, d'imiter le réel: mais de suggérer la signifiante des choses. La salle du château signifie un univers imaginaire de beauté, de richesse, de justice (ou d'injustice), où chacun des objets dans lesquels la description décompose son unité, tables, tapis, luminaires, vêtements, bijoux, n'a de valeur représentative que dans la mesure où il renvoie à cette signification-là” (2000 [1972]: 420).

Este análisis textual tiene, asimismo, un correlato de orden teórico: a la luz de nuestra lectura, el género aparece como una herramienta compositiva axial para el autor de *Gui de Warewic*. Su proyecto literario se funda, en efecto, en su capacidad para reconocer la especificidad de los diferentes marcos genéricos del sistema literario vigente en Inglaterra a comienzos del siglo XIII y en su habilidad para combinarlos y jerarquizarlos en atención a las expectativas y las predilecciones de su audiencia.

En este sentido, el presente trabajo se inscribe en los debates en torno a la concepción del género en la literatura vernácula medieval: la presencia de interferencias y cruces genéricos en este y otros relatos insulares y continentales más o menos contemporáneos a *Gui de Warewic* no representaría necesariamente un indicio de la indiferencia de los autores medievales hacia cualquier tipo de delimitación de género, como se interpreta a menudo este fenómeno³¹. Antes bien, las conclusiones obtenidas a partir del análisis del caso de *Gui* nos llevan a alinearnos con los estudios que en las últimas décadas han postulado la existencia de una conciencia de género en este periodo y, en consecuencia, la validez y funcionalidad de esta categoría como herramienta de análisis de la narrativa vernácula medieval³². En efecto, la inclinación del autor de *Gui de Warewic* a la experimentación literaria fundada en la variación genérica resulta en un texto híbrido que resiste cualquier clasificación en términos de género. Y, sin embargo, textos de este tipo, cruzados por múltiples intertextos, ofrecen, paradójicamente, testimonios valiosos acerca de la conciencia genérica de los autores medievales y de su público.

Bibliografía

Ediciones

- BRASSEUR, Annette (ed.) (1989): Jehan Bodel, *La Chanson de Saisnes*, 2 vols. Genève: Droz.
- CASTETS, Ferdinand (ed.) (1909): *La chanson des quatre fils Aymon d'après le manuscrit La Vallière*. Montpellier: Coulet.
- CIRLOT, Victoria (trad.) (1994): Renaut de Beaujeu, *El bello desconocido*. Madrid: Siruela.
- COLLET, Olivier / Pierre-Marie Joris (eds.) (2005): *Le roman de Partonopeu de Blois*. Paris: Le livre de poche.
- DENSUSIANU, Ovide (ed.) (1896): *La prise de Cordres et de Seville, chanson de geste du XII^e siècle publiée d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque nationale*. Paris: Firmin Didot (Société des anciens textes français).
- EWERT, Alfred (ed.) (1933): *Gui de Warewic. Roman du XIII^e siècle*, 2 vols. Paris: Champion.
- GUESSARD, François / Henri Michelant (eds.) (1859): *Otinell, Chanson de Geste. Publiée pour la Première Fois, d'après les manuscrits de Rome et de Middlehill*. Paris: F. Vieweg.
- GUIDOT, Bernard (ed.) (2000): *Le Siège de Barbastre*. Paris: Champion.
- LE PERSON, Marc (ed.) (2003): *Fierabras. Chanson de geste du XIII^e siècle*. Paris: Champion.
- MARTIN, Jean Pierre (ed.) (2014): *Beuve de Hamptone, chanson de geste anglo-normande de la fin du XII^e siècle*. Paris: Champion.
- MÉLA, Charles (ed.) (1994): Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*. Paris: La Pochothèque, Le livre de Poche.
- MÉLA, Charles (ed.) (1994): Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*. Paris: La Pochothèque, Le livre de Poche.
- PERRIE WILLIAMS, G. (ed.) (1978): Renaut de Beaujeu, *Le bel inconnu*. Paris: Champion [réimpr. de la ed. de 1929].
- RÉGNIER, Claude (ed.) (2005): *La Prise d'Orange. Chanson de geste de la fin du XIII^e siècle*. Paris: Klincksieck.
- SHORT, Ian (ed. y trad.) (1990): *La Chanson de Roland*. Paris: Livre de Poche.
- WARNKE, Karl (ed.) (1990): Marie de France, *Lais*, Laurence Harf-Lancner (trad., presentación y notas). Paris: Le livre de Poche.

Estudios críticos

- AILES, Marianne (2011): "What's in a name? Anglo-Norman Romances or *Chansons de Geste*?", in *Medieval Romance, Medieval Contexts*, Rhiannon Purdie / Michael Cichon (eds.), pp. 61-76. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- ASHE, Laura (2007): *Fiction and history in England, 1066-1200*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BEEBEE, Thomas O. (1994): *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- BOZOKY, Edina (1974): "Roman médiéval et conte populaire: le château désert". *Ethnologie française* 4(4), 349-356.
- BUSBY, Keith (1993): "'Neither Flesh nor Fish, nor Good Red Herring': The Case of Anglo-Norman Literature", in *Studies in Honor of Hans-Erich Keller: Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics*, Rupert T. Pickens (ed.), pp. 399-417. Kalamazoo: Medieval Institute Publications.

³¹ Señala, por ejemplo, Richmond: "*Gui* combines traditions of epic chanson and romance probably more than any other [romance] —though *Boeue* is usually a rival claimant. One manuscript includes: 'Ici finist la chancun De Gui le vaillant Barun'. This rubric indicates that *medieval vernacular literature shows less genre consciousness than has been expected since the Renaissance*; it is as difficult to define epic as to define romance" (1990: 44, el énfasis es nuestro) Al analizar, desde una perspectiva más general, la intertextualidad genérica en la producción insular, Melissa Furrow llega a afirmar de manera categórica que: "But early or late, no matter what language of reading, medieval readers in England do not seem to make a generic distinction between *chanson de geste* and romance" (2009: 115).

³² Gaunt pronuncia uno de los alegatos más concluyentes a favor de la validez de la categoría de género como herramienta de análisis para el medievalista: "Major contributions to French medieval literary studies over the last twenty years have been unable to do without an idea of genre and there seems to be an implicit consensus that it is an essential critical tool" (1995: 5). *Vid.* también Gingras (2011), quien, a partir del estudio de las artes poéticas de fines del siglo XII y principios del XIII, destaca el interés de diversos tratadistas, como Jean de Garlande o Geoffroy de Vinsauf, por la cuestión de los géneros literarios y, más específicamente, por la definición de las nuevas formas narrativas desarrolladas por la literatura vernácula (2011: 164). Busby (2008) defiende, a su vez, la utilidad de la categoría de género, adoptando, por su parte, una perspectiva codicológica.

- BUSBY, Keith (2008): "Narrative genres", in *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*, Simon Gaunt / Sarah Kay (eds.), pp. 139-152. Cambridge: Cambridge University Press.
- CALIN, William (1990): "Gui de Warewic and the Nature of Late Anglo-Norman Romance". *Fifteenth-Century Studies* 17, 23-32.
- CALIN, William (1994): *The French tradition and the literature of medieval England*. Toronto: University of Toronto Press.
- CAZANAVE, Caroline (ed.) (2005): *L'épique médiéval et le mélange des genres*. Franche-Comté: Presses universitaires de Franche-Comté.
- CHANDÈS, Gérard (1976): "Recherches sur l'imagerie des eaux dans l'œuvre de Chrétien de Troyes". *Cahiers de Civilisation Médiévale* 19(74), 151-164. DOI: <https://doi.org/10.3406/ccmed.1976.2038>
- CHÈNERIE, Marie-Luce (1986): *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*. Genève: Droz.
- COLLIOT, Régine (1985): "L'eau, élément du tragique", in *L'eau au Moyen Âge*, pp. 91-110. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence. <http://books.openedition.org/pup/2937>
- COOPER, Helen (2004): *The English romance in time: transforming motifs from Geoffrey of Monmouth to the death of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.
- CRANE, Ronald (1915): "The Vogue of Guy of Warwick from the Close of the Middle Ages to the Romantic Revival". *PMLA* 30(2), 125-194. DOI: <https://doi.org/10.2307/4570977>
- CRANE, Susan (1986): *Insular romance: Anglo-Norman and Middle English literature and history*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- DUBOST, Francis (1991): *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles): L'Autre, l'ailleurs, l'autrefois, I & II*. Paris: Champion.
- ELLIS, George (1805): *Specimens of early English metrical romances, chiefly written during the early part of the fourteenth century: to which is prefixed an historical introduction intended to illustrate the rise and progress of romantic compositions in France and England*. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme.
- ESPOSITO, Edoardo (1982): "Les formes d'hospitalité dans le roman courtois (du Roman de Thèbes à Chrétien de Troyes)". *Romania* 103(410): 197-234. https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1982_num_103_410_2107
- FIELD, Rosalind (1999): "Romance in England, 1066-1400", in *The Cambridge History of Medieval English Literature*, David Wallace (ed.), pp. 152-176. Cambridge: Cambridge University Press.
- FIELD, Rosalind (2007): "From Gui to Guy: The Fashioning of a Popular Romance", in *Guy of Warwick: Icon and Ancestor*, Rosalind Field / Alison Wiggins (eds.), pp. 44-60. Woodbridge: Boydell and Brewer.
- FIELD, Rosalind (2009): "Popular Romance: The Material and the Problems", in *A Companion to Medieval Popular Romance*, Raluca Radulescu / Cory James Rushton (eds.), pp. 9-30. Woodbridge: Boydell and Brewer.
- FIELD, Rosalind (2011): "'Pur les francs homes amender': Clerical Authors and the Thirteenth-Century Context of Historical Romance", in *Medieval Romance, Medieval Contexts*, Rhiannon Purdie / Michael Cichon (eds.), pp. 175-188. Woodbridge: D. S. Brewer.
- FROW, John (2006): *Genre*. Londres/Nueva York: Routledge.
- FURROW, Melissa (2010): "Chanson de geste as Romance in England", in *The Exploitations of Medieval Romance*, Laura Ashe / Ivana Djordjević / Judith Weiss (eds.), pp. 57-72. Woodbridge: Boydell and Brewer.
- GAULLIER-BOUGASSAS, Catherine (2002): "Origines d'un lignage et écriture romanesque: les romans lignagers anglo-normands", in *Seuils de l'oeuvre dans le texte médiéval*, Emmanuèle Baumgartner / Laurence Harf-Lancner (eds.), vol. 2, pp. 19-36. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- GAUNT, Simon (1995): *Genre and Genre in Medieval French Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GINGRAS, Francis (2011): *Le bâtard conquérant - Essor et expansion du genre romanesque au Moyen âge*. Paris: Champion.
- GREENE, Virginie (2006): "What Happened to Medievalists After the Death of the Author?", in *The Medieval Author in Medieval French Literature*, Virginie Greene (ed.), pp. 205-227. New York: Palgrave Macmillan. DOI: https://doi.org/10.1057/9781403983459_12
- GUERREAU-JALABERT, Anita (1992): *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers 12e-13e siècles*. Genève: Droz.
- KAY, Sarah (1995): *The chansons de geste in the age of romance: political fictions*. Oxford: Clarendon Press.
- KÖHLER, Erich (1991): *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*. Blanca Garí (trad.). Barcelona: Sirmio.
- LABBÉ, Alain (1993): "Itinéraire et territoire dans les chansons de geste", in *Terres médiévales*, Bernard Ribémont (ed.), pp. 159-201. Paris: Klincksieck.
- LE GOFF, Jacques (1999): "Le désert-forêt dans l'Occident médiéval", in *Un autre Moyen Âge*, pp. 495-510. Paris: Gallimard.
- LEGGE, M. Dominica (1963): *Anglo-Norman literature and its background*. Oxford: Clarendon Press.
- MCDONALD, Nicola (2004): "A polemical introduction", in *Pulp fictions of medieval England*, pp. 1-21. Manchester: Manchester University Press.
- MEHL, Dieter (1969): *The Middle English Romances of the 13th and 14th Centuries*. New York: Barnes & Noble.
- MERISALO, Outi (2012): "La fortune de *Gui de Warewic* à la fin du Moyen Âge (XVe siècle)", in *Le Moyen Âge par le Moyen Âge même*, Laurent Brun et alii (eds.), pp. 239-253. Paris: Champion.
- MILLS, Maldwyn (1992): "Structure and Meaning in *Guy of Warwick*", in *From Medieval to Medievalism*, John Simons (ed.), pp. 54-68. Insights: St. Martin's.
- PATCH, Howard Rollin (1950): *The Other World, According to Descriptions in Medieval Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- PAYEN, Jean Charles (1978): "Romanesque et réalité: *Gui de Warwic*", in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 4, pp. 478-479. Heidelberg: Winter.
- PEARSALL, Derek (1965): "The Development of Middle English Romance". *Mediaeval Studies* 27, 91-116.
- PUTTER, Ad / Jane GILBERT (eds.) (2000): *The spirit of medieval English popular romance*. Harlow: Pearson Education.
- RICHMOND, Velma Bourgeois (1996): *The legend of Guy of Warwick*. New York/London: Garland Publishing.

- ROUSE, Robert Allen (2011): "Walking (between) the Lines: Romance as Itinerary/Map", in *Medieval Romance, Medieval Contexts*, Rhiannon Purdie / Michael Cichon (eds.), pp. 135-147. Cambridge: D. S. Brewer.
- ROUSE, Robert Allen (2012): "Crusaders", in *Heroes and anti-heroes in medieval romance*, Neil Cartlidge (ed.), pp. 173-184. Woodbridge: D. S. Brewer.
- ROUSSEL, Claude (2005): "Les chansons de geste tardives et le mélange des genres", in *Les Chansons de geste. Actes du XVI Congrès International de la Société Rencesvals, pour l'étude des Épopées Romanes*, Carlos Alvar / Juan Paredes (eds.), pp. 65-85. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- RYCHNER, Jean (1999 [1955]): *La chanson de geste. Essai sur l'art épique de jongleurs*. Genève: Droz.
- SHORT, Ian (1989): "Gui de Warewic". *Enzyklöpedie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Kurt Ranke (ed.). Berlin/New York: de Gruyter.
- SINCLAIR, Keith V. (1987): "Gué périlleux dans la *Chanson de Saisnes*". *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 97(1), 68-72.
- SUARD, François (1996): "L'eau dans les chansons de geste", in *L'Eau au Moyen âge. Symboles et usages. Actes du colloque*, Bernard Ribémont (ed.), pp. 133-147. Orléans: Paradigme.
- SUARD, François (2011): *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire*. Paris: Champion.
- WATHELET-WILLEM, Jeanne (1975): *Recherches sur la Chanson de Guillaume: études accompagnées d'une édition*. Genève: Droz.
- WEISS, Judith (2004): "Insular beginnings: Anglo-Norman romance", in *A Companion to Romance from classical to contemporary*, Corinne Saunders (ed.), pp. 26-44. Malden: Blackwell.
- WEISS, Judith (2008): *Boeve de Haumtone and Gui de Warewic: two Anglo-Norman romances*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- WIGGINS, Alison / Rosalind Field (eds.) (2007): *Guy of Warwick: icon and ancestor*. Woodbridge: D.S. Brewer.
- ZUMTHOR, Paul (2000 [1972]): *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil.
- ZUMTHOR, Paul (1994): *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.