

IMÁGENES DEL AUTOR EN LA LITERATURA VERNÁCULA MEDIEVAL: EL CASO DE LA NARRATIVA ANGLONORMANDA

MARÍA DUMAS

Universidad de Buenos Aires – CONICET (IMHICIHU)
mariadumas@yahoo.com

RESUMEN

El surgimiento del autor suele considerarse una innovación del Renacimiento, particularmente, de Francesco Petrarca, quien, a diferencia de la mayoría de los poetas medievales, busca inscribirse de manera recurrente *qua* individuo en su obra. La distancia que separa a figuras como las de Petrarca de los autores medievales es, sin duda, insalvable. Pero este contraste, cierto y valedero, puede eclipsar las inflexiones que presenta la figura del autor en el campo de la literatura vernácula medieval. El análisis de dos textos anglonormandos compuestos en Inglaterra a fines del siglo XII, el *Roman de Horn* de Thomas y *Boeve de Haumtone*, puede resultar revelador para examinar las diversas posturas adoptadas por los poetas medievales según el modelo genérico en el cual enmarcan sus obras.

PALABRAS CLAVE: Autor; Edad Media; narrativa anglonormanda; *Roman de Horn*; *Boeve de Haumtone*.

ABSTRACT

The emergence of the author is usually attributed to the Renaissance, specifically, to Francesco Petrarch. Unlike most medieval poets, Petrarch frequently seeks to inscribe himself *qua* individual in his work. The distance separating figures such as Petrarch's from medieval authors can certainly not be breached. However, this contrast, true and accurate, might overshadow the inflexions shown by the authorial figure in medieval vernacular literature. The study of two Anglo-Norman works composed in England towards the end of the twelfth century, the *Roman de Horn* and *Boeve de Haumtone*, may shed some light on the different postures adopted by medieval poets according to the generic model in which they frame their work.

KEY WORDS: Author; Middle Ages; Anglo-Norman narrative; *Roman de Horn*; *Boeve de Haumtone*

La categoría del autor ha sido uno de los ejes más explotados por los historiadores de la literatura en su esfuerzo por trazar, con mayor o menor rigor, las periodizaciones en las que se funda su práctica. Los debates en torno a la delimitación de la Edad Media y el Renacimiento como periodos literarios, por ejemplo, se han concentrado de manera recurrente en la sustitución que se habría operado de una escritura convencional, cuyo autor no es sino el portavoz de la humanidad, por una expresión más individual, fundada en la experiencia personal¹. Este pasaje se encarna prototípicamente en la figura de Francesco Petrarca, cuya indiscutible novedad ha contribuido a concebir el milenio medieval como un periodo esencialmente monolítico y a eclipsar, de este modo, las modulaciones que pueden observarse en la categoría del poeta. En este trabajo, a partir de un enfoque diacrónico, examinaremos inicialmente diversas perspectivas teóricas en función de las cuales se ha abordado esta problemática, para concentrarnos luego en el caso de la literatura anglonormanda.

La *Subida al Ventoso* (*Rerum familiarum* IV, 1) representa el espacio textual por excelencia a partir del cual la crítica ha procurado, con diferentes resultados, definir el posicionamiento de Petrarca con respecto a dos épocas cuyos límites, paradójicamente, él mismo contribuyó a delinear: la oscura Edad Media y el Renacimiento². En este sentido, la epístola se ha interpretado diversamente como la crónica del primer alpinista (Burckhardt, 1868; Cassirer, Kristeller, Randall, 1948; Bishop, 1963), como un nuevo ejercicio en la tradición alegórica medieval (Courcelle, 1963) o, de manera más convincente, como un texto transicional, suspendido entre dos cosmovisiones (Durling, 1974; Greene, 1982). Pero más allá del carácter naturalista o alegórico que se atribuya al relato de la subida al Ventoso, para nuestros propósitos resulta tal vez interesante leer la carta, siguiendo a Asher (1993), como la puesta en escena del proceso de escritura de ese relato. Al narrativizar en el segmento final de la epístola la génesis del texto ofrecido a la lectura, Petrarca ubica en primer plano su rol como escritor, exponiendo sus motivaciones y su método de trabajo. En este fragmento, el origen del texto se atribuye a una experiencia individual e intransferible. Su fuente no es, en apariencia, otra que los “sentimientos” experimentados por el autor en un instante de inspiración tan fecundo como efímero, del cual la escritura depende enteramente, al punto que un simple “cambio de lugar” es capaz de apagar el “deseo de escribir[te]” (35)³. La ilusión

¹ Esta tradición crítica se extiende desde las obras emblemáticas de Jakob Burckhardt (1868) y Leo Spitzer (1946) hasta la de, entre otros, Stephen Greenblatt (1980) y se sostiene incluso en los escritos de teóricos posmodernos como Roland Barthes (1984 [primera edición, 1968]) y Michel Foucault (1969), quienes se apoyan en esta periodización al rastrear los orígenes de la categoría que se disponen a abolir.

² Si bien el primer testimonio de la expresión “Edad Media” se atribuye a Giovanni Andrea dei Bussi en el siglo xv (Edelman, 1938), Mommsen (1942) identifica a Petrarca como el principal impulsor de la estigmatización del periodo posterior a la caída de Roma como una época oscura en la cual la ciudad gloriosa “inter manus barbaricas imminutum atque debilitatum et pene consumptum sit” (*Apologia contra cuiusdam anonymi Galli calumnias*, citado por Mommsen, 1942:236): “By setting up the ‘decline of the Empire’ as a dividing point and by passing over the traditional marks either of the foundation of the Empire or the birth of Christ, Petrarch introduced a new chronological demarcation in history” (239).

³ Todas las citas están tomadas de la edición y traducción de Morrás (2000). Se indica entre paréntesis el número de página correspondiente.

que comporta esta imagen de un autor que compone su obra de manera espontánea, inspirado en su experiencia individual, fue oportunamente denunciada por diversos estudiosos, algunos de los cuales han dudado incluso de la realidad de esta excursión (Bishop, 1963; Courcelle, 1963). Estos trabajos, sumados a los aportes teóricos de Roland Barthes (1968) y, previamente, de Leo Spitzer (1946)⁴ sobre la figura del autor, han puesto en evidencia que ese “yo” empírico que en esta epístola, al igual que en la *Carta a la posteridad*, pretende immortalizarse a través de la escritura carece, en verdad, de toda referencialidad: representa tan solo una imagen cuya realidad no es sino verbal. Si bien está claro que, muerto el autor, no tiene sentido interrogar esta epístola en términos biográficos, la representación que aquí el poeta ofrece de sí conserva su interés, puesto que expone la forma en que imagina su actividad y se sitúa en relación con la tradición.

Por ilusoria que resulte, la representación propuesta por Petrarca sobre su labor poética como expresión espontánea de su experiencia vital dista mucho de la imagen, sin duda igualmente distorsionada, que los escritores medievales suelen proyectar sobre su actividad y, en especial, sobre su vínculo con la tradición. Según Baumgartner, la iconografía de los manuscritos de textos narrativos profanos insiste en representar al escritor, no como un alpinista, sino como un “translateur”, volcado a la lectura atenta del libro que aduce como fuente, la *auctoritas* (2001, 393). Por otra parte, en los prólogos, los autores recurren una y otra vez al tópico de la *translatio studii* para describir su tarea, presentándose como un eslabón más de una cadena de transmisión del saber desde la Antigüedad hasta el presente (Curtius, 1955:550). La Edad Media aparece pues, ante todo, como una “*aetas auctoritatis*” (Stanescu, 1991:7). Asimismo, en su estudio canónico sobre la poética medieval, Paul Zumthor señala que en toda época el poeta entabla con la tradición una relación dialéctica que lo lleva a reproducir, deformar o rechazar el legado transmitido a través de los siglos en una comunidad. De una época a otra, de una cultura a otra, la distancia, la resistencia recíproca entre uno y otro término varía, de forma tal que hasta el siglo XIV, “tout, dans la civilisation médiévale, joua en faveur d’une suprématie de la tradition” (Zumthor, 1972:104). Este diagnóstico, según el cual el texto medieval, captado por la tradición, no reservaría lugar alguno al individuo, autorizó a Zumthor, primero, y a Bernard Cerquiglini (1989)⁵ y los representantes de la “New Philology”⁶, después, a aplicar a su disciplina las herramientas críticas desarrolladas en torno al concepto de autor en la posmodernidad, en especial, los trabajos de Roland Barthes y Michel Foucault. Según Virginie Greene, “it seems as if both Foucault and Barthes projected onto the future a distorted image of a repressed past not yet part of leading French intellectuals’ discourse” (2006:208). La Edad Media aparece, de este modo, como la prehistoria en esta conceptualización del autor, por completo desprovista de poetas,

⁴ Leo Spitzer (1946) fue tal vez el primero en pronunciarse en contra del enfoque biográfico para abordar la cuestión del autor, al destacar que la audiencia medieval diferenciaba el “yo empírico” del “yo poético” con más facilidad que los lectores modernos, quienes tienden a confundir ambas instancias en la persona del autor (véase, en especial, la nota 8, 418). Si bien Spitzer limita mayormente su análisis a la textualidad medieval, esta distinción será el eje central de la propuesta teórica que Barthes extiende a la literatura moderna en su célebre artículo “La mort de l’auteur” de 1968.

⁵ Para Cerquiglini, la noción de autor depende enteramente de los desarrollos técnicos y legales asociados a la producción textual que tienen lugar entre los siglos XVI y XIX: “L’auteur n’est pas une idée médiévale” (1989:25).

⁶ Véanse los cinco artículos reunidos e introducidos por Stephen Nichols en el número 65 de *Speculum* (1990).

tales como Petrarca, que intenten inscribirse *qua* individuo en su obra y a los que sea, pues, preciso dar muerte. En efecto, para Zumthor, la literatura medieval solo puede ser personal en un sentido lingüístico, es decir, en el uso de pronombres y verbos en primera persona. Por su parte, John Grigsby, retomando un artículo de Anne Ladd, también cuestiona la concepción del texto medieval como expresión de la individualidad del autor, apoyándose en la noción de intertextualidad, la herramienta heurística más explotada en los años 70⁷. De este modo constata de manera categórica que su análisis “demonstrates irrefutably that Foucault’s notion of discourse applies to medieval literature” (1980:167). En el caso de Nichols, quien aborda el tema desde la perspectiva de la (nueva) filología, el autor no es más que un “palimpsesto en el manuscrito” (2006:97). En consecuencia, el texto literario medieval, al igual que el posmoderno, se describe a partir de los años 70 como un espacio “composite, neutre, oblique, destructeur des identités personnelles” (Zumthor, 1972:89)⁸.

La distancia que separa a figuras como las de Petrarca de los autores medievales, tal como los describe Zumthor, es, ciertamente, insalvable. Con excepciones, como es el caso de Abelardo, estos evitan introducir su persona como sujeto y objeto de la escritura. Sin embargo, este contraste, cierto y valedero, no debe impedirnos apreciar las inflexiones que presenta la figura del autor en el campo de la literatura vernácula medieval. Las teorías de Zumthor pueden resultar válidas y suficientes para explicar determinados tipos textuales, como los cantares de gesta, donde el poeta no es, ciertamente, más que el portavoz de la memoria colectiva, el responsable de transmitir un poema que no le pertenece. Pero resultan ya más problemáticas frente a otro género, como el *roman*, en el cual el autor se apropia de su obra y ostenta su dominio particular de la materia tradicional. El análisis de dos textos anglonormandos compuestos en Inglaterra a fines del siglo XII, el *Roman de Horn* de Thomas y *Boeve de Haumtone*, puede resultar revelador para examinar las diversas posturas que adopta el poeta en la literatura vernácula medieval. Si bien varios estudiosos han cuestionado ya la idea monolítica de la invisibilidad del autor medieval tal como se forjó en los años 70, estos se han centrado fundamentalmente en la producción francesa continental (Warning, 1978; Zink, 1981; Stanesco, 1991). Sobre la base de sus hallazgos, resulta, pues, interesante estu-

⁷ En su revisión de las tendencias críticas perseguidas por los estudios románicos medievales en el último siglo, Richard Trachsler señala que “L’adoption, plus ou moins inconsciente, de ce parti pris théorique se comprend pourtant facilement: c’était [...] stratégiquement habile dans la mesure où les études médiévales se montraient ainsi tout aussi à la pointe que celles sur les siècles voisins” (2005:372).

⁸ En este pasaje del *Essai de poétique médiévale*, la intertextualidad con el célebre artículo de Barthes, “La mort de l’auteur”, es evidente: este se refiere de manera muy similar a la escritura como “ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit” (1968:63). Zumthor, al citar de manera inconsciente y automática, sin comillas, como sugiere Barthes, parece trasladar las ideas del teórico posestructuralista no solo a la textualidad medieval, sino también a la suya propia. Este gesto constituye, sin duda, un guiño dirigido a los lectores iniciados en la obra de Barthes, por medio del cual Zumthor busca alinear sus estudios sobre la literatura medieval con las vanguardias teóricas francesas distanciándose, al mismo tiempo, de las prácticas filológicas tradicionales, a fin de desplazar definitivamente la disciplina del lugar de conservadurismo que ocupaba en el espacio académico francés en los años 70. Resulta interesante señalar que casi 20 años más tarde, en el manifiesto de la *New Philology* publicado en el número 65 de *Speculum* (1990), Lee Patterson realiza, de manera más explícita y programática, un llamado a los medievalistas de la academia angloamericana a explotar la teoría posmoderna y salir de su aislamiento, de manera que su campo disciplinar deje de percibirse como “a site of pedantry and antiquarianism, a place to escape from the demands of modern intellectual life” (87).

diar esta problemática en los textos anglonormandos mencionados, cuya característica más saliente es, como veremos a continuación, su hibridez genérica. En este sentido, el análisis del modo en que se inscribe el autor en *Horn* y *Boeve* puede aportar un elemento más —aún no suficientemente contemplado por los estudiosos de la narrativa anglonormanda— para describir la naturaleza genérica de estos textos en los que confluyen, al menos, dos tradiciones compositivas diferentes.

Al examinar las tendencias críticas más frecuentes entre los especialistas de la literatura anglonormanda, Rosalind Field (2011) destacó la preferencia por los estudios sobre audiencia y patronazgo, y el escaso interés que ha suscitado, en cambio, el rol del autor. Field se propone rectificar este desequilibrio y analiza la presentación de la figura del autor en diversos *romans* anglonormandos de fines del siglo XII y principios del XIII. Si bien reconoce las diversas “performance masks” (180) que adoptan los poetas anglonormandos, en su análisis Field privilegia un enfoque histórico contextual en función del cual procura trascender la impostación implícita en esas máscaras para descubrir el estatuto eminentemente clerical que caracteriza, de manera uniforme, a estos poetas⁹. Este estudio, en cambio, se concentrará precisamente en esas “máscaras”, sin percibir las, por cierto, como testimonios biográficos o como evidencias irrefutables de la posición sociocultural de los autores, sino más bien como indicios elocuentes —en un plano puramente literario e inmanente— del modo en que los escritores figuran su actividad poética y dialogan con los modelos genéricos a su disposición¹⁰.

LA HIBRIDEZ INSULAR

En 1963, en un trabajo que de alguna manera inauguró el estudio integral y sistemático de la literatura anglonormanda, M. Dominica Legge señala que “no trace of an Anglo-Norman *chanson de geste* survives” (1963:3) y explica esta ausencia a partir de la fortuna política de una mujer: Leonor de Aquitania. Según Legge, cuando hacia 1173 Leonor se instala definitivamente en el Continente, la influencia femenina en el ámbito insular cede y solo entonces se aviva el interés por la épica. Esto habría traído como resultado la copia de numerosos cantares de gesta, como el *Cantar de Guillermo* o el *Peregrinaje de Carlomagno*, y la composición de una serie de “romances written in the epic style” (1963:4). El manuscrito de Oxford del *Cantar de Roldán*, que escapa por varios decenios a esta cronología, se reconoce como una excepción y, de cualquier forma, es considerado una simple copia de un poema francés, con lo que “no true *chanson de geste* seems to have been composed in this dialect”

⁹ Field toma las evidencias históricas relativas al proceso de redacción de la Carta Magna como prueba de que, en el espacio insular, clérigos y caballeros estaban conjuntamente involucrados en el desarrollo de un programa de educación y formación de opinión, del cual participan, más indirectamente, los *romans*. Su metodología queda ilustrada de manera fehaciente en el siguiente pasaje: “These scenes of joint, bilingual activity may be more instructive of the contexts for the production and reproduction of Anglo-Norman narrative than the projected fantasy of household minstrels or love-sick poets” (2011:186).

¹⁰ El valor hermenéutico de estas presentaciones de los autores es enfatizado por Jauss (1963) en su estudio comparativo sobre *Fierabras* y *Le Bel Inconnu*, en el cual, para el estudioso, el rol del juglar/cuentista representa precisamente uno de los criterios estructurales para establecer una distinción precisa entre el cantar de gesta y el *roman*.

(1963:5). La hipótesis de Legge suscitó, como era de esperar, muchas objeciones. La importancia evidentemente desmedida que se le otorga a la persona de Leonor en el desarrollo de la historia literaria anglonormanda no es menos cuestionable que la exclusión infundada del público femenino en la recepción del cantar de gesta¹¹. Sin embargo, su concepción normativa del género literario, que le impide identificar “verdaderos cantares de gesta” en dialecto anglonormando, es lo que ha sido discutido más activamente en la última década al abordar esos *romances* escritos “en estilo épico”, como el *Roman de Horn* y *Boeve de Haumtone*. William Calin se refiere brevemente a esta problemática y sugiere que, tal vez, estos textos constituyan la épica anglonormanda, puesto que comparten la forma y los temas de los cantares de gesta (1994). Judith Weiss (2004) los considera textos “híbridos” y finalmente Marianne Ailes los identifica de manera categórica como cantares de gesta, aunque reconoce en ellos ciertos rasgos peculiares de la producción insular (2006, 2008, 2011). Pero ¿cuáles son sus fundamentos para proponer semejante clasificación? Apoyándose en la estética de la recepción, Ailes señala que tanto *Horn* como *Boeve de Haumtone* instalan en la audiencia un horizonte de expectativas que invita a leer las obras como cantares de gesta: formalmente, ambos textos están compuestos a partir de la serie o *laisse* que, según François Suard (1993:9), representa la marca genérica más evidente y, desde el punto de vista del contenido, uno y otro se valen de temas y motivos frecuentes en los relatos épicos franceses. En efecto, las dos obras están atravesadas por el conflicto entre cristianos y sarracenos en el que Weiss reconoce el espíritu de cruzada característico de la arquetípica *Chanson de Roland*. Las batallas se narran a partir de los motivos y las fórmulas identificados por Rychner en el corpus de cantares de gesta que analiza (1962 [1999], 126-153), los soldados de Boeve se lanzan sobre el pagano al grito de “Monjoie” (v. 3260) y los sarracenos, vencidos, reniegan de sus dioses para convertirse masivamente al cristianismo. Además, como es habitual en los cantares de gesta compuestos en lo que Sarah Kay (1995) denomina la edad del *roman*, ambas obras confieren un espacio considerable al tratamiento del amor a partir de la intervención de una princesa, sarracena o cristiana, que se enamora del héroe, manifiesta abiertamente su amor y acaba por contraer matrimonio con él para perpetuar una unión amorosa pero, sobre todo, política. Elementos formales y temáticos de este tipo, asociados inequívocamente con la tradición épica, resultan, por cierto, muy funcionales para orientar la recepción de uno y otro texto como cantares de gesta.

Ahora bien, más que la recepción potencial de estas obras en el ámbito insular, nos interesa examinar cómo se posicionan, en el interior de los textos, los autores de *Horn* y de *Boeve* frente a la tradición que heredan y en la que se inscriben; en otros términos, cuál sería su recepción intratextual de ese legado épico. Ambas obras relatan, a grandes rasgos, una historia de desposesión y restitución de la herencia a partir de las mismas fórmulas y los mismos motivos, pero pueden observarse diferencias significativas en la relación que cada poeta entabla con los recursos expresivos y compositivos ofrecidos por la tradición. El autor de *Horn*, que se identifica como Mestre Thomas en el prólogo, se muestra sumamente cons-

¹¹ Melisa Furrow (2010) realiza un estudio minucioso de testamentos, inventarios y dedicatorias a partir del cual es posible observar que las mujeres tuvieron un rol de gran relevancia en la producción y circulación de manuscritos anglonormandos de cantares de gesta y que, por tanto, constituyen un receptor privilegiado de este género, al menos en el ámbito insular.

ciente de sus medios y parece acomodar los modelos formales y temáticos heredados a las necesidades de un proyecto narrativo signado por su individualidad. En *Boeve*, en cambio, esta recepción crítica de la tradición es difícilmente discernible. Como indica Stanesco en relación con la poesía épica francesa, “ce n’est pas l’individu qui a ici la parole, mais la tradition embrassant toutes les dimensions de l’être, y compris le dit poétique” (1991:8). Estas diferencias en torno al posicionamiento de uno y otro autor frente a la tradición se vuelven particularmente evidentes en dos instancias que se analizarán a continuación: por un lado, las intervenciones extradiegéticas, sobre todo en los prólogos y los epílogos, y por el otro, la estructuración de las obras.

EXORDIOS Y EPÍLOGOS

Boeve de Haumtone se abre con un prólogo que apela a una serie de tópicos recurrentes en los *incipit* épicos:¹²

Seignurs barons, ore entendez a mei,
si vus dirrai gestes, que je diverses sai,
de Boefs de Haumtone, li chevaler curtays,
ke par coup de espeie conquist tant bons roys.
Si vus volez oyer, jeo vus en dirrai;
unkes ne oïstes meyllur, si com jeo crai.

Seignurs, si de lui oyer desirez,
jeo vus en dirrai, kar jeo sai asez. (1-8)¹³

El poeta anuncia su empresa (v. 2), se jacta de su habilidad como intérprete en virtud de que sabe muchas gestas (vv. 2, 8), elogia su cantar (v. 6) e inaugura el diálogo con su auditorio. Al inicio de tres series consecutivas el poeta interpela a la audiencia mediante el vocativo “Seignurs” y le propone escuchar las “gestes” de *Boeve*, recurriendo ya sea al uso del imperativo (v. 1), ya sea a cláusulas condicionales (vv. 5 y 7). De manera que, al adoptar estas fórmulas características de los prólogos épicos, el autor deja la empresa poética absolutamente supeditada a la voluntad del público. El breve prólogo de *Horn* también cumple la función de iniciar un intercambio con la audiencia:

Seignurs, oi avez le[s] vers del parchemin,
Cum li bers Aaluf est venuz a sa fin.
Mestre Thomas ne volt k’il seit mis a declin
K’il ne die de Horn, le vaillant orphanin... (1-4)¹⁴

¹² Para un análisis de las estructuras retóricas utilizadas con mayor frecuencia por los poetas épicos, véase Martin (1987). Ailes (2008) estudia el modo por el cual el prólogo de *Boeve de Haumtone*, al recurrir a los tópicos descritos por Martin, busca instalar en la audiencia un horizonte de expectativas que lleve a que la obra sea leída, o más bien, escuchada como un cantar de gesta.

¹³ Todas las citas están tomadas de la edición de Martin (2014). Se indica entre paréntesis el número de versos correspondientes.

¹⁴ Todas las citas están tomadas de la edición de Pope (1955, 1964). Se indica entre paréntesis el número de versos correspondientes.

Si bien la narración comienza con el mismo vocativo que encontramos en *Boeve*, aquí el poeta solo convoca a la audiencia para participarla de una determinación que la excede: el sujeto del verbo “querer” (“Mestre Thomas ne volt...”, v. 3) no son ya los “seignurs” sino el propio Mestre Thomas, quien anuncia su poema sobre Horn como un proyecto individual que, desde este instante, queda íntimamente ligado a su nombre y a su existencia biológica. Pero la diferencia entre la construcción del narrador como un mero intérprete o como un poeta que reivindica el título de propiedad sobre su obra se vuelve más evidente si comparamos los epílogos de uno y otro texto. En *Boeve de Haumtone*, tras la muerte del héroe y la coronación de su hijo, el narrador señala:

Nostre chançon finist, ne dure plus avant.
Jeo ne vus dirrai plus en dist ne en chant.

Issi finist la geste, ke bien est complie,
de Boun de Hampton o la chier hardie.
Jeo le vus ay lui e vus l’avez oÿe.
Rendez mun servise si freyez curteysie. (3845-3850)

Aunque en este pasaje la oscilación entre el canto y la lectura como modo de difusión de la “gesta” es evidente, resulta claro que, mediante esta intervención, el poeta se hace presente y reclama su recompensa en virtud de su función comunicacional, de su rol en la transmisión de una tradición que, por su intermedio, habla y también canta. En este contexto, Zumthor no se equivocaba al proclamar la desaparición del autor en cuyo lugar “...reste le sujet de l’*énonciation*, une instance locutrice intégrée au texte et indissociable de son fonctionnement: ‘ça’ parle” (1972:89). Pero el autor del *Roman de Horn* se resiste a desaparecer. En su epílogo Thomas se asegura de poner en primer plano su rol no solo en la transmisión sino además, y fundamentalmente, en la composición del poema. Hacia el final de la obra, tras la recuperación del reino de Suddene por Horn, Thomas indica que el héroe engendró en Rigmel un hijo, Hadermond, cuyas aventuras serán relatadas por su propio hijo, Gilimot:

... cest lais a mun fiz, Gilimot, ki·l dirrat,
Ki la rime apré mei bien *controverat* –
Controvures ert bon: e de mei ce retendra.
[...]
Ore en die avant ki l’estoire saverat!
Tomas n’en dirrat plus, ‘Tu autem’ chanterat:
‘Tu autem domine miserere nostri’ (5231-5233, 5238-5240, cursivas nuestras)

La habilidad que Thomas se jacta de haberle transferido a su hijo no es la de la lectura o la del canto, sino la de la composición¹⁵. Por medio de este comentario, el autor sustrae a la tradición su rol fundacional y, arrogándose esa función, estampa en el texto su propio nombre y el de su hijo¹⁶. Pero va incluso más allá: al trasladar la lógica genealógica del plano del

¹⁵ El *Anglo-Norman Dictionary* traduce “controver” como componer, inventar, descubrir y cita precisamente este pasaje de *Horn* como ejemplo.

¹⁶ Según Stanesco (1991), el hecho de que el autor hable en su propio nombre es un testimonio elocuente de su orgullo poético e implica un cambio de mentalidad frente a la obra literaria con respecto a los cantares de gesta, en su mayor parte, anónimos. Sin embargo, debe señalarse que la inscripción del nombre del autor en la obra es un

enunciado al plano de la enunciación, Thomas extiende su función de autor más allá de los límites de su propio poema. Su simiente poética se encuentra no solo en el origen del *Roman de Horn* sino además en el de todas las obras de su progenie, que serán compuestas “según su ejemplo”. La “instance locutrice” que hablaba en *Boeve de Haumtone* adquiere aquí una identidad claramente discernible que, lejos de fundirse en la tradición, hace gala de un evidente orgullo poético. Las proezas de Horn y de Hadermod en su lucha contra los paganos son, según parece sugerir este epílogo, equiparables a la gesta que implica para Thomas y Gilimot ponerlas por escrito: caballería y clerecía aparecen, de este modo, como vehículos igualmente eficaces en la defensa de la fe cristiana.

LA GENEALOGÍA COMO PATRÓN ESTRUCTURAL

Como habíamos anticipado, esta correspondencia entre un linaje heroico y un linaje poético transpone al plano extradieгético las correspondencias genealógicas que rigen la composición de todo el texto y que, como veremos, distinguen esencialmente la lógica poética de *Horn* de la de *Boeve*. La materia narrativa de una y otra obra es prácticamente idéntica. En el marco del desarrollo de tres generaciones de un mismo linaje, se relata la trayectoria del héroe desde su infancia hasta su muerte, pasando por un doble exilio en el que los caballeros prestan servicio al rey del país que los alberga y son cortejados por sus respectivas princesas. Si bien *Boeve*, vendido a mercaderes sarracenos, pasa su juventud en un país pagano y *Horn*, por el contrario, se exilia en tierras cristianas, la función de este espacio de destierro no difiere en nada de un texto a otro. Radicalmente opuesto es, en cambio, el modo en que uno y otro autor articula esta misma materia, explotando con mayor o menor vigor el potencial cohesivo que Gabrielle Spiegel (1983) reconoce en la genealogía como elemento constitutivo de la narrativa historiográfica¹⁷. Diversos estudios dirigidos a caracterizar la manifestación insular del *roman* como género han concedido a la genealogía un rol central: Legge (1963) agrupa *Horn* y *Boeve*, junto con *Gui de Warewic*, *Waldef*, *Fouke le Fitz Waryn* y *Guillaume d'Anglatere*, bajo la etiqueta de “ancestral romances” y argumenta que estos textos habrían cumplido la función de proporcionar a los conquistadores normandos un pasado glorioso para su linaje, arraigándolo así con firmeza en el suelo de Inglaterra. Crane (1986), quien ha cuestionado la posibilidad de adscribir de manera precisa las distintas narrativas al patronazgo de determinadas familias, reconoce al mismo tiempo la centralidad que, en términos más amplios, adquieren en estos textos los lazos genealógicos y las cuestiones de herencia y legitimidad. Si bien estas cuestiones han estado en el centro de las investigaciones en la última década¹⁸,

fenómeno característico del siglo XII. En los *romans* en prosa del siglo XIII, por el contrario, se observa una voluntad deliberada de ocultar el autor en vistas a afirmar la veracidad de la historia. Para un panorama cronológico de los patrones de nominación en la literatura vernácula medieval, véase de Looze (1991).

¹⁷ Señala Spiegel: “... it is genealogy as symbolic form, conceptual metaphor not marginal cartoon, which had the greatest impact on the patterning of historical narrative and the formation of its expressive meaning. Through the imposition of genealogical metaphors on historical narrative, genealogy becomes for historiography not only a thematic “myth” but a narrative *mythos*, a symbolic form which governs the very shape and significance of the past” (1983, 48).

¹⁸ Raluca Radulescu (2008), por ejemplo, estudia el rol de la genealogía en la narrativa insular en un espectro temporal algo más amplio, desde la crónica latina de Geoffrey de Monmouth hasta la narrativa artúrica de finales de la Edad Media, pasando por los *romans* de la “Materia de Inglaterra” en anglonormando y en inglés medio.

menos atención han recibido, en cambio, las diferencias que manifiestan los diversos autores anglonormandos en la articulación formal de este patrón temático común.

En *Boeve* las aventuras del héroe, de Josiane y de sus hijos se suceden una a otra a lo largo del hilo narrativo a partir de una estructuración eminentemente paratáctica, cuya cohesión depende solo del personaje de Boeve. En muchos casos, los episodios carecen de una motivación textual clara y su inclusión parece explicarse únicamente por la necesidad de satisfacer las exigencias de una audiencia ávida de acción. Esto tal vez aclara por qué uno de los traductores al inglés medio del poema anglonormando, autorizado por la lógica compositiva de su antecesor, no dudó en intercalar en el texto varios episodios —incluida una batalla contra un dragón— que incrementan de manera considerable la densidad de la narración¹⁹. Al igual que en *Horn*, como veremos a continuación, en *Boeve* también pueden identificarse algunas duplicaciones en la materia narrativa, como es el caso de las princesas que se enamoran del héroe por su proeza, y le ofrecen matrimonio y un reino. Pero los paralelismos entre Josiane y Dame Civile no van más allá, puesto que los episodios en los cuales intervienen para cortejar al caballero carecen de la simetría estructural que observaremos en los encuentros correspondientes de Horn con Rigmel y Lenburc. El personaje de Dame Civile, más que a trazar vínculos horizontales en la narrativa, contribuye a dinamizar el desarrollo vertical del relato, introduciendo una dosis importante de suspenso frente al reencuentro de Boeve y Josiane después de los siete años de dispersión de la familia. En un relato episódico de este tipo, el poeta cumple básicamente la función de asegurar la articulación lineal de la narración, anunciando el progreso de la acción (“Or dirrum de le fiz au counte Guioun”, 207) o virando el foco narrativo (“Ore vus lerrum de eus issi ester./ a Boefs de Hauttone vodrom returner...”, 1035-1036). Si se repliega sobre la acción, es para manifestar su participación emocional en la fortuna del héroe, que él no gobierna sino simplemente transmite y lamenta o celebra: “A! Deus! ke il ne fust armé a son talent!// Bien se fust, eschapé par le men ascient” (175-176; véanse también por ejemplo, los versos 70, 224, 469, 649).

Otra es la estrategia compositiva que presenta el *Roman de Horn*. El narrador organiza la materia en, vale decirlo, una “moult bele conjointure”²⁰. La trayectoria del héroe replica y, finalmente, corrige la de su padre, Aalof, a partir de un patrón analógico fundado en la genealogía: Wikele, el traidor de Horn, es el nieto de Denerez, quien había traicionado al rey Aalof, mientras que Haderof, el fiel camarada del héroe, es hijo de Hardré, el mejor soldado que tuvo su padre. Y los paralelismos genealógicos se reproducen también en el linaje de los sarracenos que matan a Aalof y de los que se venga Horn. Esta estructuración analógica de

¹⁹ Véase la edición de Fellows (1980) de la traducción al inglés medio de *Boeve de Hauttone*. Para las principales interpolaciones, véase Weiss (1979). *Boeve*, sin duda, puede incluirse en el tipo de narraciones de estilo paratáctico descritas por Nancy Partner “... that only stopped but did not end and thus could absorb later additions by the author [...] or even by another author” (1977:202).

²⁰ Chrétien de Troyes utiliza el término *conjointure* en el prólogo de *Erec y Enid* para poner en evidencia la transformación que opera sobre su fuente durante el proceso de composición, que describe en los siguientes términos: “... trait d’un conte d’aventure./ une moult bele conjointure” (vv. 13-14). Si bien la crítica ha esbozado numerosas interpretaciones para la palabra *conjointure*, Eugène Vinaver estableció certeramente su significación como un modo de tratar la materia para lograr “... a whole made out of several parts” (1971:36). De modo que un *roman* no será una sucesión arbitraria de episodios (como los cuentos de “... cil qui de conter vivre...”, v. 22, sino más bien una totalidad significativa en la cual cada aventura adquiere una función precisa en relación con el sentido de la obra.

la materia también opera en los diversos episodios que componen la vida del héroe: dos son sus exilios, dos las princesas que lo cortejan, dos los combates singulares con sarracenos, dos las traiciones de Wikele y dos los rescates de Rigmel de un banquete nupcial²¹. A su vez, la duplicación de estos episodios a nivel macroestructural se ve realizada por la correspondencia de determinados detalles en la construcción interna de los sucesos análogos. Así, si analizamos, por ejemplo, los enfrentamientos de Horn con los sarracenos que invaden primero Bretaña y luego Irlanda, los dos reinos en los que el héroe se exilia, encontramos que, en ambos casos, el episodio se elabora a partir de los mismos elementos, los cuales se suceden en exactamente el mismo orden: se recibe la embajada sarracena, que plantea su reclamo en los mismos términos, el rey convoca un consejo, Horn se ofrece como campeón, se arma, vence al mensajero pagano en combate singular con lo que venga al mismo tiempo la muerte de su padre, su éxito llega a oídos de la princesa, Horn es nombrado líder del ejército, encabeza la batalla contra el resto de la tropa pagana y esta es finalmente vencida. Pero esta repetición escrupulosa de los mismos motivos contribuye, al mismo tiempo, a subrayar las variaciones que el poeta introduce de un episodio a otro, a fin de marcar la progresión que tiene lugar en las diversas etapas de la formación del héroe. La primera invasión sarracena en Bretaña corresponde a su iniciación como caballero y así lo anuncia explícitamente el poeta, replegándose sobre el enunciado y aclarando la significación de los eventos que está a punto de narrar: “Seignurs, or entendez, si fâites escotaunce! Si orrez cum dan Horn est eissu de s'enfaunce...” (1302-1303)²². El segundo enfrentamiento, en cambio, lo encuentra ya como un guerrero experimentado, ansioso por desplegar su proeza. La progresión en su formación se corresponde, a su vez, con una aproximación gradual a la venganza definitiva de la muerte de su padre, que culminará hacia el final del relato, con la recuperación del reino de Suddene y la muerte de Rodmund, el rey sarraceno que había usurpado el trono del rey Aalof. Este movimiento de repetición y variación a partir del cual la materia se organiza en una estructura significativa es reforzado a cada rato por comentarios del narrador, destinados a advertir la presencia de estos procedimientos a un lector desatento. Antes de que Horn enfrente al segundo sarraceno el narrador indica:

Bien se fu des parenz cest Rollac revengié,
 Quant en Bretaigne fud, cum desus est nomé;
 Mes ne sout de cestui cum vers lui est faidé,
 Ki sun pere out ocis a doel e a pechié... (3070-3073)

Al poner en primer plano estos procedimientos, Thomas evidentemente atrae la atención hacia el proceso de elaboración de su obra y, sobre todo, subraya el poder que, como autor, detenta sobre una materia tradicional que hereda del pasado anglosajón y de la que se apropia críticamente. Según Michel Zink (1981), quien traza el desarrollo de la conciencia literaria a lo largo de la segunda mitad del siglo XII, estos despliegues de destreza por parte del autor se observan por primera vez en la literatura vernácula entre los escritores de *romans antiques*, en los que puede identificarse una tendencia a destacar el valor de su contribución

²¹ Para el uso de patrones de duplicación en el *Roman de Horn*, véase Dickson (2002).

²² Véase también el verso 1315: “Le pere a icest Horn *qu'avom ci en balance*” (cursivas nuestras) donde, de manera similar, Thomas destaca la trascendencia de este episodio para el desarrollo caballeresco de Horn. Según Jauss (1963) esta presencia interpretativa del poeta es un rasgo característico del *roman*.

literaria en la *mise en roman* de la fuente latina. Sin embargo, todavía constreñidos por la autoridad y la presión referencial de las fuentes clásicas, estos traductores aún no se instalan, como haría Chrétien de Troyes unos años después, como única garantía de la verdad, ya no referencial sino moral, de su obra: “pour que le roman pût imposer seul sa propre vérité, il fallait renoncer à la vérité antique et lui préférer la fable bretonne (...) Chez lui [Chrétien], la vérité de l’Histoire, qui serait un héritage, disparaît pour céder la place à la vérité de l’individu...” (Zink, 1981:21). En esta evolución hacia un nuevo concepto de ficción y una nueva conciencia de autor que permite, según Zink, el cultivo de la materia de Bretaña, la posición de Thomas plantea un caso interesante en la medida en que no se ajusta plenamente a este esquema cronológico: la materia de Inglaterra, en la cual el autor de *Horn* funda su relato, se encuentra, como la de Bretaña, desprovista de la autoridad que representaba la fuente clásica para los autores de *romans antiques*. Sin embargo, al igual que estos *translateurs*, Thomas limita su autonomía y se aferra a la verdad histórica. Como señala Laura Ashe, “instead of employing his liberty in the creation of such a world [a self-consciously fictional world of Arthurian romance] Thomas anchors his text in two dimensions: to historical time and to familiar geography” (2007:158). Ahora bien, evidentemente consciente de la distancia que separa su fuente tradicional de los prestigiosos *auctores* clásicos en términos de autenticidad, Thomas invoca otra instancia de legitimación para la historicidad de su obra: la Providencia divina. En efecto, cada una de las acciones que sobreviene al héroe se retrata como una manifestación de la voluntad divina, al punto que la Providencia parece por momentos apropiarse de la función narrativa:²³

E Rodmund en ad mut mercié Tervagaunt,
Ne creit ke mes seient envers lui mesfesaunt.
Mes tut el lor avint kë il n’erent pensant,
Kar Deu lor aovri un’aventure grant... (101-104, véanse también, por ejemplo, los versos
37-39, 56, 296, 413-415)

Una figura como la de Thomas, entonces, que manifiesta una clara tensión entre el impulso a reivindicar su labor poética, por un lado, y la necesidad de autenticar la veracidad histórica de su materia por vía de la divinidad, por el otro, introduce un perfil de autor de indudable singularidad. Al abordar su descripción, aunque de manera aún aproximativa, hemos pretendido contribuir a ampliar y diversificar el esquema del desarrollo de la conciencia literaria en la narrativa francesa del siglo XII en el cual, debido al privilegio de textos canónicos continentales, el espacio anglonormando suele soslayarse.

CONCLUSIONES

En su *Essai de poétique médiévale*, Paul Zumthor señala que:

Quelle que soit la rigueur avec laquelle il applique les règles propres de son texte, jamais le chanteur de geste (bien différent en cela du trouvère) n’imposa à ses auditeurs sa propre conscience

²³ En este sentido, Laura Ashe comenta: “In insisting upon the history of the British Isles as the product of the providential workings of God, *Horn* participates in an insular cultural program which seizes divine meaning to itself” (2007:158).

artistique; il subordonne, à l'accomplissement d'une tâche qui est de raconter une fois encore une fable héritée, le dessein particulier de sa parole" (1972:399).

El análisis comparado de uno y otro texto revela que, si bien el poeta de *Boeve de Haumtone* puede describirse de manera adecuada y suficiente en los términos propuestos por Zumthor para caracterizar a los cantores de gesta, el autor del *Horn* de ninguna manera se ajusta a este modelo; antes bien, su obra se manifiesta como un despliegue de su capacidad poética para utilizar, en función de su propio proyecto narrativo, los medios de expresión, formales y temáticos, que le ofrecen los diversos modelos compositivos disponibles. Esto explica, quizás, las dificultades que ha mostrado la crítica para definir en términos genéricos un texto que toma una materia ausente en la clasificación propuesta por Jean Bodel²⁴, la denominada "materia de Inglaterra", la introduce en un marco formal épico y la moldea a partir de las herramientas retóricas que ostentan los autores de *romans* en su recepción de la materia de la Antigüedad o de Bretaña.

De este análisis sobre el rol del autor abordado desde la perspectiva de sus formas y funciones poéticas internas pueden, entonces, extraerse una serie de resultados que completan y, tal vez, matizan algunos de los hallazgos obtenidos en investigaciones previas sobre esta problemática en torno al corpus anglonormando. La correspondencia entre las imágenes que los autores de *Horn* y *Boeve* trazan de sí en sus textos y su existencia biográfica es, por cierto, inverificable y Rosalind Field objeta con justicia la validez de estas "máscaras" como herramientas de análisis en un estudio histórico contextual²⁵. En consecuencia, su investigación procura trascender las diversas *personae* para enfatizar la naturaleza clerical de estos poetas y sus relaciones con la clase caballeresca, concluyendo que "the authors may never be known or named but they have an authorial presence and a consciousness of the power of fiction" (2011:188). Sin embargo, en términos de poética literaria, este panorama homogéneo es, como intentamos demostrar, susceptible de ser problematizado. Hemos visto que el poeta de *Boeve*, como los juglares épicos que describe Jauss, "disparaît, pour ainsi dire, presque complètement derrière son récit" (1963:73-74), con lo cual no ostenta, evidentemente, la presencia de Thomas como autor, que impone su individualidad en la recepción de la tradición y se yergue como fundador de un linaje poético²⁶.

Sin embargo, de ese individuo no pervivió más que un nombre al cual el correr de los siglos ha privado de su referente. Más allá de sus alardes de individualidad poética, Thomas no parece preocuparse, como Petrarca, por que la posteridad conozca "... quid hominis fue-

²⁴ En el prólogo a su *Chanson de Saisnes*, Jean Bodel distingue tres materias, la de Francia, la de Bretaña y la de Roma, cada una de las cuales presenta diferentes cualidades: "Ne sont que .iij. matieres à nul home antandant:/ De France et de Bretagne et de Rome la grant; Et de ces .iij. matieres n'i a nule samblant./ Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant:/ Cil de Rome sont sage et de san aprenant:/ Cil de France de voir chascun jor apparant" (vv. 6-11).

²⁵ Véase la nota 9. El abordaje del problema del autor medieval a partir de tipos o categorías sociológicas también fue cuestionado previamente por Zumthor (1972:87) y Peters (1991).

²⁶ Podríamos agregar, por otra parte, que la "conciencia del poder de la ficción" de Thomas es a todas luces limitado frente a una figura de la irreverencia de Hue de Rotelade que declara abiertamente su falibilidad: "Hue dit ke il n'i ment de ren./ Ffors aukune feiz, neent mut..." (Holden ed., 1979: vv. 7176-7177). Para las particularidades que reviste la identidad de Hue como autor, véase Krueger, 1988.

ri[t]....” (*Lettera ai posteri*, 1990:34).²⁷ Indudablemente, para un poeta vernáculo del siglo XII, el hombre, en tanto ser biológico, no detenta aún la relevancia que le concedería Petrarca, para quien datos como el día y la hora de su nacimiento constituyen detalles imprescindibles de su biografía poética, en la cual, por lo demás, parece estar cifrado el significado de su obra. A esta interdependencia entre vida y obra se debe tal vez la acuciada ansiedad que manifiesta Petrarca en la *Carta a la posteridad* por reponer el referente de ese “exiguum et obscurum nomen” (34) que quedaría legado al porvenir tras el fin de sus días. Pero el siglo XX tenía reservada al “poeta laureado” una segunda muerte que dejaría a ese nombre, como al de Thomas, a fin de cuentas, vaciado de toda referencialidad, una *flatus vocis*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ediciones

- Beuve de Hamptone, chanson de geste anglo-normande de la fin du XII^e siècle*, Martin, J. P., París, Champion, 2014.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, Fritz, J. M. (Ed.), París, Le Livre de Poche, colección Lettres gothiques, 2003.
- Der anglonormansische Boeve de Haumtone*, Stimming, A. (Ed.), Bibliotheca Normannica 7, Halle, Niemeyer, 1899.
- FRANCESCO PETRARCA, *Lettera ai posteri*, Villani, G. (Ed.), Roma, Salerno Editrice, 1990.
- “Subida al Ventoso” en *Manifiestos del humanismo*, Morrás, M. (Ed y Trad.), Barcelona, Península, 2000.
- HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon*, Holden, A. J. (Ed.), París, Klincksieck, 1979.
- JEHAN BODEL, *La chanson des Saisnes*. Brasseur, A. (Ed.), Genève, Droz, 1989, 2 t.
- Sir Beves of Hampton: Study and Edition*, FELLOWS, J. (Ed.), Tesis doctoral no publicada, University of Cambridge, 1980, 5 vols.
- The Romance of Horn by Thomas*, Pope, M. K. (Ed.), 2 vols., Anglo-Norman Text Society, 9-10, 12-13, Oxford, 1955, 1964. [En línea] Disponible en: http://www.anglo-norman.net/cgi-bin/and-getloc?-filename=horn-apps.xml&loc=1_1 [Último acceso el 24 de octubre de 2014]

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., (1990): “The New Philology” en *Speculum*, 65. <http://www.jstor.org/stable/i337868>
- Anglo-Norman Dictionary*, [En línea] Disponible en: <http://www.anglo-norman.net/> [Último acceso el 24 de octubre de 2014]
- AILES, MARIANNE (2006): “Anglo-Norman developments of the *chanson de geste*” en *Olifant*, 25, 1, pp. 97-109.
- (2008): “The Anglo-Norman *Boeve de Haumtone* as a *chanson de geste*” en Fellows J. e I. Djordjevic (eds.), *Sir Bevis of Hampton in Literary Tradition*. Woodbridge, Boydell & Brewer, pp. 9-24.
- (2011): “What’s in a name? Anglo-Norman romances or *chansons de geste*?” en Purdie R. y M. Cichon (eds.), *Medieval Romance, Medieval Contexts*. Woodbridge, Boydell & Brewer, pp. 61-76.

²⁷ Todas las citas están tomadas de la edición de G. Villani (1990). Se indica entre paréntesis el número de páginas correspondiente.

- ASHE, LAURA (2007): *Fiction and History in England, 1066-1200*. Cambridge, University Press.
- ASHER, LYELL (1993): "Petrarch at the Peak of Fame", *PMLA*, 108, 5, pp. 1050-1063. doi: 10.2307/462985 <http://dx.doi.org/10.2307/462985>
- BARTHES, ROLAND (1968 [reimpr. 1984]): "La mort de l'auteur" en *Le bruissement de la langue*. París, Seuil, pp. 61-68.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE (2001): "Sur quelques constantes et variations de l'image de l'écrivain (XII^e-XIII^e siècle)" en Zimmermann, M. (Ed.), *Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*. Mémoires et documents de l'École des Chartes, París, pp. 391-400.
- BISHOP, MORRIS (1963): *Petrarch and His World*. Bloomington, Indiana, University Press, 1963.
- BURCKHARDT, JACOB, (1868 [reimpr. 1960]): *The Civilization of the Renaissance in Italy*. New York, The New American Library.
- CALIN, WILLIAM (1994): *The French Tradition and the Literature of Medieval England*. Toronto, University Press.
- CASSIRER, ERNST *et al.* (eds.) (1948): *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago, University Press.
- CERQUIGLINI, BERNARD (1989): *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie*. París, Seuil.
- CRANE, SUSAN (1986): *Insular Romance. Politics, Faith and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- COURCELLE, PIERRE (1963): *Les confessions de St. Augustin dans la tradition littéraire*. París, Études Augustiniennes.
- CURTIUS, ERNST ROBERT (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- DE LOOZE, LAURENCE (1991): "Signing off in the Middle Ages: Medieval Textuality and Strategies of Authorial Self-Naming" en Doane A. N. y Braun Pasternack, C. (eds.), *Vox Intexta, Orality and Textuality in the Middle Ages*. Madison, University of Wisconsin Press, pp. 162-178.
- DICKSON, MORGAN (2002): "Female Doubling and Male Identity in Medieval Romance" en Hardman, Ph. (ed.), *The Matter of Identity in Medieval Romance*. Woodbridge, Boydell & Brewer, pp. 59-72.
- DURLING, ROBERT (1974): "The Ascent of Mt. Ventoux and the Crisis of Allegory" en *Italian Quarterly*, 18, pp. 7-28.
- EDELMAN, NATHAN (1938): "The Early Uses of *Medium Aevum*, *Moyen Age*, Middle Ages" en *Romanic Review*, 29, pp. 3-25.
- FIELD, ROSALIND (2011): "'Pur les francs homes amender': Clerical Authors and the Thirteenth-Century Context of Historical Romance" en Purdie, R. (Ed.), *Medieval Romance, Medieval Contexts*. Woodbridge, Boydell & Brewer, pp. 175-188.
- FOUCAULT, MICHEL (1969): "Qu'est-ce qu'un auteur?" en *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, 3, pp. 73-104.
- FURROW, MELISSA (2010): "Chanson de geste as romance in England" en Ashe, L., I. Djordjevic y J. Weiss (eds.), *The Exploitations of Medieval Romance*. Woodbridge, Boydell & Brewer, pp. 57-72.
- GREENBLATT, STEPHEN (1980): *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago, University Press.
- GREENE, THOMAS (1982): *The Light in Troy*. New Haven, Yale University Press.
- GREENE, VIRGINIE (2006): "What Happened to Medievalists after the Death of the Author?" en Greene, V. (ed.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*. New York, Palgrave Macmillan, pp. 205-227.
- GRIGSBY, JOHN (1980): "The Ontology of the Narrator in Medieval French Romance" en *French Forum Monographs*, 22, *The Nature of Medieval Narrative*, pp. 159-171.
- JAUSS, HANS ROBERT (1963): "Chanson de geste et roman courtois au XII^e siècle (analyse comparative du *Fierabras* et du *Bel Inconnu*)" en *Chanson de Geste und höfischer Roman*, Heidelberger Kolloquium, 30 Januar 1961, *Studia Romanica*, Heft 4, pp. 61-77.
- KAY, SARAH (1995): *Chanson de geste in the age of romance. Political Fictions*. Oxford, Clarendon Press.

- KRUEGER, ROBERTA (1988): "The Author's Voice: Narrators, Audiences, and the Problem of Interpretation" en Lacy, N. J., D. Kelly, K. Busby (eds.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol. I, Amsterdam, Rodopi, 1987, pp. 115-140.
- LEGGE, M. DOMINICA (1963 [reimpr. 1978]): *Anglo-Norman Literature and its Background*. Westport, Greenwood Press.
- MARTIN, JEAN-PIERRE (1987): "Sur les prologues des chansons de geste: structures rhétoriques et fonctions discursives" en *Moyen Âge*, 93, pp. 185-201.
- MOMMSEN, THEODOR (1942): "Petrarch's Conception of the Dark Ages" en *Speculum*, 17, 2, pp. 226-242. doi: 10.2307/2856364 <http://dx.doi.org/10.2307/2856364>
- NICHOLS, STEPHEN (2006): "The Medieval 'Author': An Idea Whose Time Hadn't Come?" en Greene, V. (ed.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*. New York, Palgrave Macmillan, pp. 77-101.
- PARTNER, NANCY (1977): *Serious Entertainments. The Writing of History in Twelfth-Century England*. Chicago y Londres, University of Chicago Press.
- PETERS, URSULA (1991): "Hofkleriker–Stadtschreiber–Mystikerin: Zum literarhistorischen Status dreier Autorentypen" en Haug W. y B. Wachinger (eds.), *Autorentypen*. Tübingen, Fortuna Vitrea, pp. 29-49.
- RADULESCU, RALUCA (2008): "Genealogy in Insular Romance" en Radulescu, R. y E. D. Kennedy (eds.), *Broken Lines. Genealogical Literature in Medieval Britain and France*. Turnhout, Brepols, pp. 7-25. doi: 10.1484/M.TCNE-EB.3.1996 <http://dx.doi.org/10.1484/M.TCNE-EB.3.1996>
- RYCHNER, JEAN (1962 [reimpr. 1999]): *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève, Droz.
- SPIEGEL, GABRIELLE (1983): "Genealogy: Form and Function in Medieval Historical Narrative" en *History and Theory*, 22, 1, pp. 43-53. doi: 10.2307/2505235 <http://dx.doi.org/10.2307/2505235>
- SPITZER, LEO (1946): "Note on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors" en *Traditio*, 4, pp. 414-422.
- STANESCO, MICHEL (1991): "Figures de l'auteur dans le roman médiéval" en *Travaux de littérature*, 4, pp. 7-19.
- SUARD, FRANÇOIS (1993): *La chanson de geste*. París, PUF.
- TRACHSLER, RICHARD (2005): "Un siècle de *lettreüre*. Observations sur les études de littérature française du Moyen Âge entre 1900 et 2000" en *Cahiers de civilisation médiévale*, 48, 192, pp. 359-379. doi: 10.3406/ccmed.2005.2922 <http://dx.doi.org/10.3406/ccmed.2005.2922>
- VINAVER, EUGENE (1971): *The Rise of Romance*. Londres, Oxford University Press.
- WARNING, RAINER (1978): "Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman" en *GRMLA IV/I*, Heidelberg, Carl Winter, 25-59.
- WEISS, JUDITH (1979): "The Major Interpolations in *Sir Beues of Hamtoun*" en *Medium Aevum*, 48, pp. 71-76.
- (2004) "Insular beginnings: Anglo-Norman romance" en Saunders, C. (ed.), *A Companion to Romance from classical to contemporary*. Malden, Blackwell, pp. 26-44.
- (2009) *The Birth of Romance in England: The Romance of Horn, The Folie Tristan, The Lai of Haveloc and Amis and Amilun*, (French of England Translation Series), Tempe, Arizona, Medieval and Renaissance Texts and Studies.
- ZINK, MICHEL (1981): "Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle" en *Cahiers de civilisation médiévale*, 93, pp. 3-27. doi: 10.3406/ccmed.1981.2160 <http://dx.doi.org/10.3406/ccmed.1981.2160>
- ZUMTHOR, PAUL (1972 [reimpr. 2000]): *Essai de poétique médiévale*. París, Éditions du Seuil.