

## La supervivencia de la simbología pagana en *Sir Gawain and the Green Knight*

*David María Rodríguez Chaves*

### Resumen

Al analizar el poema *Sir Gawain and the Green Knight* del siglo XIV podemos comprobar que los mitos y símbolos que las sociedades europeas heredaron de sus ancestros prehistóricos seguían teniendo un importante significado en la mente de las poblaciones agrícolas medievales, que al igual que aquellos se hallaban a merced de la naturaleza para su propia subsistencia. La persistencia de los elementos míticos relacionados con el tiempo cíclico y la sucesión de las estaciones prueba que hubo una continuidad en las formas de pensamiento de ambas sociedades que llegó a su fin con el triunfo del cristianismo y la implantación de una concepción lineal del tiempo propia del paradigma judeo-cristiano.

Palabras clave: tiempo cíclico, ciclo de las estaciones, símbolos y mitos prehistóricos.

### The survival of pagan symbols in *Sir Gawain and the Green Knight*

#### Abstract

By analyzing the English 14<sup>th</sup> century poem *Sir Gawain and the Green Knight*, we can verify that the myths and symbols that were passed on to the European societies by their ancestors retained their value and significance for the agricultural populations of the Middle Ages, which were as dependent on nature for their survival as their forefathers. The endurance of the mythical elements related to the cyclical time and the succession of the seasons confirm the continuity of the thought patterns of these societies, which came to an end with the triumph of Christianity and the establishment of the lineal conception of time of the Judeo-Christian paradigm.

Keywords: cyclical time, succession of seasons, prehistoric myths and symbols.

### A sobrevivência da simbologia pagã em *Sir Gawain and the Green Knight*

#### Resumo

Ao analisar o poema *Sir Gawain and the Green Knight* do século XIV podemos comprovar que os mitos e símbolos que as sociedades européias herdaram de seus ancestrais pré-históricos continuavam tendo um importante significado na mente das sociedades agrícolas medievais, que, como os primeiros, se encontravam a mercê da natureza para sua subsistência. A persistência dos elementos míticos relacionados com o tempo cíclico e a sucessão das estações prova que houve uma continuidade nas formas de pensamento

de ambas as sociedades, que chegou a seu fim com o triunfo do cristianismo e a implantação de uma concepção linear do tempo própria do paradigma judaico-cristão.

Palavras chave: tempo cíclico, ciclo das estações, símbolos e mitos pré-históricos.

### Introducción

El propósito del presente trabajo es el análisis del *romance* (1) cristiano *Sir Gawain and the Green Knight* escrito en el siglo XIV con el fin de analizar los registros textuales del sustrato pagano que sirve de sustento al poema conectándolo con sus predecesores provenientes del rico imaginario del antiguo mundo de los celtas paganos y de la cultura clásica greco-romana. El poema reboza en símbolos que han sido heredados y que han mudado su significación y carácter original para convertirse en adornos extravagantes de un *romance* cristiano. Esta proliferación de símbolos de origen mítico y de carácter arquetípico establece una relación a través del tiempo entre la audiencia del *Sir Gawain* y las personas de la Antigüedad que crearon y relataron estos mitos, lo cual prueba que no se sucedió corte alguno entre la cultura antigua y la medieval, sino más bien una continuidad.

Creo conveniente al inicio de mi trabajo discutir la importancia de los arquetipos y los mitos para los seres humanos y la función que cumplen en las sociedades basándome para tal propósito en los trabajos e ideas de Carl Jung en *El Hombre y sus símbolos* (1964); Joseph Campbell en *The Hero With A Thousand Faces* (1972); Jean Houston en *The Hero And The Goddess: The Odyssey As Mystery And Initiation* (1992); Mircea Eliade en *Le Mythe De L'éternel Retour. Archétypes et Répétitions* (1972).

Jung sostiene que los arquetipos o imágenes primordiales remiten a representaciones de un motivo hechas por el inconsciente del ser humano. Estas representaciones pueden asumir formas variadas pero su base siempre es la misma. Los símbolos oníricos, dice Jung, nos traen nuestra naturaleza originaria. Los mitos son usados por la sociedad y por el individuo para descubrir y afirmar su identidad. La función esencial, por ejemplo, del mito del héroe sería la de desarrollar la conciencia del ego individual al dar cuenta de las propias fuerzas y debilidades, para prepararnos para las arduas tareas con que nos enfrentaremos en la vida.

Campbell, por su parte, ha observado cómo, en cualquier civilización, el mito cumple cuatro funciones principales, psicológicas y sociales: 1) brinda un puente entre la conciencia local de uno mismo y el *mysterium tremendum et fascinans* del universo, el vasto e inmenso medio ambiente del ser. Reconcilia el espacio-tiempo local e histórico con los mitos trascendentes y las formas eternas; 2) ofrece una imagen interpretativa y abarcadora de esta relación. En forma artística y religiosa, brinda una “revelación para despertar la conciencia de los poderes de su propia fuente sustentadora” (Campbell 1972: n/p) (2); 3) potencia el orden moral y causa una adaptación y una conciliación entre los individuos y los requerimientos de sus diferentes climas, geografías, culturas y grupos sociales; 4) la cuarta y más importante función del mito es “proteger el proceso de centrado y desarrollo del individuo en su integridad” (*Idem*: n/p) con él mismo (microcosmos), su cultura (mesocosmos), el universo (macrocosmos) y, finalmente, con la Unidad Pancósmica que es “tanto externo como interno a él y a todas las cosas” (*Idem*: n/p).

Según Houston, los arquetipos unen el espíritu con la naturaleza, el cuerpo con la mente, el yo con el universo. Siempre están con nosotros, son elementos esenciales de nuestra psiquis. Sin ellos no habría ni arte, ni mística, ni poesía, ni invención, ni imaginación. Eliade en su análisis de los arquetipos y la repetición dice que el significado auténtico de los símbolos implica una posición metafísica. Tanto los objetos del mundo exterior como los actos humanos no tienen valor intrínseco autónomo: su valor está dado porque conmemoran un acto místico, son la repetición de un acto primordial, de un ejemplo mítico. La realidad de un acto está dada por la renovación de un acto primordial, por la imitación de arquetipos celestiales.

En la visión de Guénon, el símbolo posee una característica polisémica que posibilita su interpretación en diversos órdenes y planos de la realidad. Esta pluralidad se sustenta en una ley de correspondencia o analogía: una imagen sirve para representar realidades de diversos órdenes o niveles. La interpretación metafísica de un símbolo no excluye su significación histórica ya que ésta es una consecuencia de aquella.

Sobre la base de lo anteriormente expuesto, analizaremos a continuación los símbolos del poema *Sir Gawain and the Green Knight* y su contexto de origen.

#### **Fuentes y predecesores. El marco histórico-literario del *Sir Gawain***

La Edad Media es uno de los mitos culturales más preponderantes del mundo moderno: inventada por el Renacimiento para autodefinirse, perpetuada por la Ilustración para admirarse y resucitada por el Romanticismo para evadirse. La cultura medieval lejos de constituir un corte respecto de la Antigüedad es más bien una continuación y de ninguna manera un paréntesis o salto en la evolución cultural de Occidente.

Este gran período creador de la cultura occidental se arraiga y se fundamenta en la cultura de la Antigüedad, vigorizado por una nueva concepción acerca del propósito y utilidad del arte y la belleza. Los factores que confluyen para determinar y dar sentido al arte medieval son el cristianismo, el germanismo y el islamismo. En efecto, la espiritualidad cristiana no sólo distingue al arte medieval del pasado, sino que lo anima y le da carácter propio. El carácter cristiano se encuentra en la base tanto del contenido como de la evolución de sus formas y halla su fundamento en los textos del Nuevo Testamento. Este hecho encuentra su paralelo en la gran cultura islámica que se inicia en este período. Es así que la cultura medieval occidental se ve vitalizada por los dos polos que constituyen el cristianismo y el islamismo.

El otro factor importante en el origen y la valoración del arte medieval, el germanismo, opera la mudanza de los centros de creación desde el Mediterráneo a la periferia del ya desaparecido Imperio romano. Ya no existe un solo centro al encontrarse fragmentada la unidad política y persistir solamente una unidad asentada en una misma espiritua-

lidad, sino que existe una multitud de centros en los que se crea la cultura de la Edad Media y donde se fundamenta su dinámica. Otra característica definitoria de la cultura de este período que emana de esta proliferación de centros creadores es que al mismo tiempo que se seleccionan los múltiples elementos que se toman de la cultura antigua, surge una cultura homogénea, aunque multiforme, que da cuenta de la ideología del hombre medieval.

Uno de los centros de creación aludidos antes se encuentra en Inglaterra, la que fuera otrora la provincia romana de Britannia, donde se escribió el *romance* de *Sir Gawain and the Green Knight*. En el año 1066 se produce la invasión normanda encabezada por el duque Guillermo de Normandía quien reclamaba su derecho al trono inglés en virtud de ser descendiente de Eduardo el confesor por línea materna. Con la derrota del rey Harold en la batalla de Hastings, Inglaterra no sólo cambiará de dueños, sino también verá alterada su cultura por la introducción de gente y lengua extranjeras. Por los siguientes trescientos años Inglaterra será un satélite cultural de Francia.

Con el avance del francés como lengua de la elite dominante, la lengua vernácula retrocede humillada, quedando relegada para el uso de las clases más bajas. La literatura anglosajona pareció desaparecer; permaneció en silencio por espacio de un siglo, lapso en el cual se perdieron importantes lazos con el pasado. Con excepción de la literatura en latín, la única literatura conocida para los eruditos será de aquí en adelante la de Francia. Esta última, a la fecha de la batalla de Hastings, estaba aún en su infancia, pero su crecimiento fue tan rápido que en los dos siglos siguientes será la primera literatura de Europa, extendiendo su gloria e influencia más allá de los límites del territorio francés. Uno de sus mayores desarrollos ocurrió en Gran Bretaña y lentamente se filtró en la literatura de los conquistados de tal modo que cuando la composición inglesa se reactivó se basaba en obras francesas tanto para su materia como para su forma.

La literatura anglonormanda no contribuyó en nada a la poesía épica francesa que se encontraba en franca desaparición para fines del siglo XII. Las grandes leyendas épicas fueron sustituidas por crónicas en rima. Estas crónicas eran de carácter trivial, faltas de sentimiento y de poca maestría artística. El criterio dominante era el de la curiosidad o el utilitarismo. Muchas de las crónicas eran historias reales y, aun cuando fueran fantásticas, tenían la pretensión de ser históricas. La mayoría estaban escritas para satisfacer la curiosidad de los normandos sobre las tradiciones de naciones extranjeras pasadas o presentes. Otras tendían a reunir en un todo las leyendas británicas dispersas facilitando de esta manera la fusión de los distintos grupos étnicos en conflicto.

Esta literatura prosaica y utilitaria se vio influida por la cultura celta, especialmente por la leyenda del rey Arturo que va a ser el tema de un grupo de *lais* y *romances* conocidos en conjunto con el nombre de *La Matière de Bretagne*.

En la segunda mitad del siglo XIV resurge la literatura en lengua inglesa con la mis-

ma vitalidad y orgullo que experimenta la región en este período al romper sus vínculos con Francia. Esta nueva literatura se destaca por su poesía y no por su prosa. En este período, si bien los grupos se estaban mezclando y las clases sociales se acercaban, la lengua se hallaba dividida en una variedad de dialectos. En este siglo cuatro dialectos se disputaban la supremacía: el del norte, el del sur, el del centro-oeste y el del centro-este (North, South, East Midlands y West Midland); y cada uno tenía su propia literatura. El dialecto norte y más aún el oeste se aferraban a formas antiguas y se resistían a adoptar palabras extranjeras y retornaron al verso aliterativo desistiendo de la rima.

De todas las leyendas y relatos del mundo celta, el que ejerció más influencia sobre los poetas ingleses medievales es el de la vida de Arturo, sus hechos, los caballeros de su famosa y muy admirada mesa redonda, su idílico y feérico Camelot y subsidiariamente el tema del Grial y su búsqueda.

Esta leyenda no sólo influyó a los escritores ingleses, también fue la semilla de la que brotaron cientos de obras en el continente como el *Parzifal* de Wolfram Von Eschenbach, *El Cuento Del Grial* de Chrétien de Troyes o los *lais* de Marie de France. Estas obras continentales junto con las obras insulares fueron conocidas colectivamente como la *Matière de Bretagne*.

Mucho del material que conforma las historias tiene un origen oscuro y no se puede tener certeza de que haya una figura histórica detrás del personaje de Arturo. El origen de la leyenda está ligado a las comunidades celtas asentadas en las regiones de Gales y Cornualles. Estos relatos permanecieron como materia de carácter local hasta los siglos XI y XII.

La primera mención del Arturo de los *romances* se halla en la *Historia Brittonum* de Nennius. En ella se cuenta que Arturo fue elegido como líder de los celtas doce veces y que venció en doce grandes batallas. Arturo ya era objeto de la exageración: se cuenta que en la batalla del Monte Badon mató a 960 enemigos sólo con sus manos. Arturo es en esta historia un *dux bellorum*, pero en los *Annales Cambriae* y en la *Crónica del Monte San Michel* se lo designa como *rex britannorum*. En su *Gesta Regum Anglorum* de 1125 el inglés William de Malmesbury atestigua la existencia de tradiciones populares sobre Arturo.

La leyenda fue incluida en la *Historia Regum Britanniae*, una obra de pretendido carácter histórico, escrita por el clérigo galés y obispo de San Asaph Geoffrey de Monmouth en 1137. En ella se cuenta que Bruto, el nieto de Eneas, es el ancestro de los britones y el fundador de la ciudad de Troynovant (Nueva Troya) que luego sería conocida como Londres. Una gran parte de la obra está dedicada a los hechos de Arturo, en la que se dice que conquistó Irlanda, Islandia, Escandinavia y Galia y que entró en conflicto con el emperador de Roma a quién venció esclavizando a los romanos, y que vivió siempre victorioso hasta fines del siglo VII.

La crónica de Geoffrey de Monmouth se hizo popular y fue asimilada por norman-

dos y anglosajones por igual y de esta manera Arturo se convirtió en el ancestro glorioso de la gente del reino de Inglaterra. En el continente la leyenda contó con una gran popularidad y una amplia circulación, a tal punto que se convirtió en la columna vertebral de la *Matière de Bretagne* o ciclo artúrico. A la historia de Arturo se agregó la historia del Santo Grial y su búsqueda.

En 1155 aparece el *Romance de Brut* bajo mecenazgo inglés escrito por el poeta normando Wace, quien adaptó la crónica de Geoffrey de Monmouth. Este poema pinta una imagen vívida y dramatiza incidentes importantes e incluye una de las más tempranas menciones de la mesa redonda. La historia de Arturo aparece por primera vez en lengua inglesa en el poema *Brut* de Layamon, un humilde párroco de Ernley. El poema de Layamon es una traducción del *Brut* de Wace, pero al que dobla en extensión.

Cuando resurgió en la segunda mitad del siglo XIV la producción literaria en lengua inglesa, la historia de Arturo estaba muy presente en la mente de los escritores y poetas. Los *romances* métricos se hacen eco de la historia y entre ellos se destaca el *Sir Gawain*.

El ciclo arturiano presenta un entrecruzamiento de historias que lo hace sumamente interesante. En ellas se nos cuenta de la corte Camelot, una fallida utopía de virtud caballeresca debido a la imperfección humana; de las aventuras de sus caballeros y su éxito o fracaso en la recuperación del Grial, como así también sobre historias de amor cortesano entre los personaje, como la historia de Sir Lancelot y la reina Ginebra. La historia de Arturo se halla preñada de temas cristianos tales como la virtud, las debilidades humanas y la búsqueda del Grial. En lo referente a la mitología celta, algunos personajes del ciclo arturiano han sido identificados con deidades como es el caso de Morgan Le Fey que se identifica con la diosa de la guerra, la muerte y la matanza de Morrigan.

Los *romances* ingleses, al ser tardíos, derivan de los franceses y la mayoría de los poetas ingleses son incapaces de dotar a sus escritos con la espontaneidad y vivacidad con que contaban sus predecesores continentales. El autor francés que más influyó sobre los poetas ingleses fue Chrétien de Troyes, quien rompió con la tradición de los *romances* biográficos para concentrarse en un episodio en particular de la vida de Arturo o de alguno de sus caballeros. Sus sucesores ingleses se hicieron eco de esta innovación y no hay más que un solo poema inglés que trate sobre la vida de Arturo, la mayoría tratan episodios de su vida o de la de sus caballeros entre los que se destacan Arturo y Merlín, Gawain, Lancelot, Perceval, Tristan y el tema del Santo Grial

El término *romance* se acuñó con el objeto de diferenciar a la literatura en lengua vernácula (originariamente en lengua romance, de ahí la denominación) de la literatura en latín producida por los eruditos y los eclesiásticos. El género del *romance* se asocia con los círculos aristocráticos y los lectores privados en oposición a los géneros populares y de recitación pública. Este género trataba de temas tradicionales ligados en una historia marco; existían tres ciclos temáticos o materias: la materia de Roma (vida y hechos de

Alejandro Magno), la materia de Francia (hechos de Carlomagno y Roland) y la materia de Bretaña (vida y hechos de Arturo y sus caballeros y la búsqueda del Grial). Muchos de estos *romances* medievales relatan las aventuras maravillosas de un caballero heroico de habilidades generalmente sobrehumanas que sigue el estricto código de honor de la caballería y sale en aventuras. En su *Anatomy of Criticism* de 1957, Frye declara que “el héroe del *romance* se mueve en un mundo en el cual las leyes ordinarias de la naturaleza se hallan levemente suspendidas: prodigios de coraje y resistencia, imposibles para nosotros, son posibles para él, y las armas encantadas, los animales que hablan, los terroríficos ogros y brujas, y los talismanes de poder milagroso no violan ninguna regla de la probabilidad” (Frye 1957: p. 33) (3).

En el *romance* medieval el foco está puesto en la aventura. Los primeros *romances* dependían de las leyendas y cuentos de hadas para proveer a sus personajes de poderes sobrehumanos. Generalmente se escribían en verso, pero algunos *romances* tardíos como *La Mort D'Arthur* estaban en prosa.

### *Sir Gawain and the Green Knight*. El simbolismo pagano en el *romance* y la continuidad en las formas de pensamiento heredadas

#### Descripción del poema

El poema aliterado *Sir Gawain and the Green Knight* fue escrito probablemente a mediados o a finales del siglo XIV y sobrevivió incluido en un manuscrito religioso a pesar de ser un *romance* artúrico más que un texto puramente religioso. Casi nada es lo que se conoce sobre su autor, al que se le atribuyen también los poemas *Pearl*, *Purity* y *Patience*: se cree que probablemente era un oficial estatal de provincia con preparación universitaria.

El dialecto en que se halla escrito el poema lo relaciona con la zona noroeste de la región de Midlands, quizás con los condados de Cheshire o Lancashire. Si bien esta región no poseía en el siglo XIV la centralidad artística, política y económica de Londres, no por eso era literariamente inactiva. Los poemas como el que nos ocupa forman parte de lo que se conoce como “Renacimiento de la aliteración” ocurrido en el norte del país. El término ‘renacimiento’ no debe ser entendido como una recuperación de la métrica aliterada, sino como una revalorización de ésta como artefacto o técnica literaria válida ya que nunca dejó de usarse a pesar de ser relegada al ámbito de lo popular en la lengua nativa, al introducirse la lengua y los patrones literarios franceses durante la invasión normanda en el año 1066.

La métrica aliterada usada en el poema tiende a conectar las dos mitades de cada verso a través de la aliteración o repetición de consonantes:

SIPEN þe sege and þe assaut watz sesed at Troye,



También se hace uso de la rima ((a), (b), etc.), importada del continente y ampliamente usada en la región londinense por Geoffrey Chaucer, la gran figura literaria de la época, para estructurar las estrofas. Cada estrofa constituida por doce versos aliterados finaliza con una palabra o frase de dos silabas [] y una cuarteta que provee un comentario sobre la acción precedente, creando o completando momentos de suspenso y sirviendo de vínculo con la siguiente estrofa:

*SIPEN þe sege and þe assaut ¶ watz sesed at Troye(a),  
þe þor3 þritteneþ and þrent ¶ to þronde3 and askez(b),  
þe tulk þat þe trammes of tresoun þer wro3t(c)  
Watz tried for his tricherie, þe trewest on erþe(a):  
Hit watz Ennias þe athel, and his highe kynde(a),  
þat sipen depreced prouinces, and patrounes bicome(d)  
Welne3e of al þe wele in þe west iles(e).  
Fro riche Romulus to Rome ricchis hym swyþe(a),  
With gret bobbaunce þat bur3e he biges vpon first(c),  
And neuenes hit his aune nome, as hit now hat(c);  
Tirus to Tuskan and teldes bigynnes(e),  
Langaberde in Lumbarde lyftes vp homes(e),  
And fer ouer þe French flod Felix Brutus(e)  
On mony bonkkes ful brode Bretayn he settez(b)  
[wyth wynne,]  
Where werre and wrake and wonder  
Bi syþez hatz wont þerinne,  
And oft boþe blysse and blunder  
Ful skete hatz skyfted synne.*

El poema consta de cuatro cantos que entrelazan temas narrativos encontrados comúnmente en el folclore y los *romances* medievales. El primer tema, “el juego de la decapitación”, pertenece al folclore antiguo derivado de los mitos paganos relacionados con los ciclos agrícolas de la siembra y la cosecha. El segundo y tercer temas tratan del intercambio de premios y de la tentación del héroe (ambos temas de los *romances* medievales). A medida que la acción se desarrolla, los tres temas aparentemente inconexos logran entrelazarse de manera sorprendente.

Una de las historias que sirve de marco a la narrativa es la del tradicional odio de la hechicera Morgan le Faye por su medio hermano Arturo, su corte y el mundo perfecto de Camelot (4). El segundo marco del poema es de carácter histórico y hace referencia al origen mítico de Bretaña, ligándola a Roma al declarar que Bretaña también fue fundada por Eneas. Esta relación conecta a la Inglaterra del siglo XIV con la antigua Roma pero también con la tradición épica, mucho más antigua y elevada que la literatura cortesana.

El argumento del poema puede sintetizarse de la siguiente manera. En el día de Año Nuevo aparece en la corte de Arturo, en Camelot, el Caballero Verde en medio de un festín de bravíos caballeros y hermosas doncellas. El fantástico personaje desafía a los caballeros presentes a que le cercenen su cabeza con la condición de que uno de ellos

acepte recibir el mismo trato de su parte al cabo de un año y un día. Gawain acepta el reto y con el hacha del Caballero Verde le corta la cabeza de un golpe. El Caballero Verde recoge su cabeza y recordándole a Gawain el pacto que han sellado se marcha. Gawain emprende la marcha para cumplir con lo acordado. Un año más tarde, en la víspera de Navidad, Gawain arriba a un hermoso castillo en un gran bosque. Él es bien recibido por el castellano Lord Bertilak y su mujer Morgan le Fey. Bertilak y Gawain acuerdan intercambiar todo lo que adquieran durante el día cuando vuelvan a reunirse por la noche. Lord Bertilak sale de caza, y Gawain acepta un beso de la castellana el primer día, dos besos en el segundo y tres besos y un ceñidor color verde el tercer día. El ceñidor tiene el propósito de hacerlo invulnerable. En la capilla verde, el día de Año Nuevo Gawain se reencuentra con el Caballero Verde y, al exponer su cuello para recibir el hacha, sólo sufre un corte superficial. El Caballero Verde le revela que él es el lord del castillo, que su esposa es una hechicera y que ambos estaban confabulados para desvirtuar la mesa redonda del rey Arturo. Haber ocultado el ceñidor verde fue la única falta de Gawain por lo que recibió un corte leve. Es más, por su coraje, su castidad y por cumplir con su palabra, Gawain hubiese estado seguro sin necesidad del ceñidor. Desde ese día en adelante en Camelot todos usan el verde para conmemorar la aventura de Gawain.

### **Análisis del poema**

En este apartado se analizan los elementos que encuadran este poema dentro del género del *romance* y los que lo ligan tanto a la literatura clásica greco-romana como a los antiguos relatos germánicos.

### ***Encuadre del poema en su género y sus conexiones con la literatura clásica y los relatos germanos***

El poema comienza con una genealogía legendaria de Bretaña (5) en la que se oyen los ecos del pasado clásico de la *Iliada* de Homero y la *Eneida* de Virgilio como también el eco de los antiguos relatos germánicos como *Beowulf* o las sagas nórdicas y relatos góticos.

En la Edad Media coexistían dos concepciones del tiempo, la lineal perteneciente a la teología cristiana y la circular o cíclica heredada de la antigüedad pagana. La idea del tiempo como un ciclo era muy importante para la cosmovisión de la aristocracia gobernante de la Edad Media. La ascendencia y la genealogía eran las piedras fundamentales para la legitimidad del status social. El tiempo así concebido tenía un significado cronológico e histórico y la vida de los ancestros muertos marcaban el ejemplo a seguir por el clan. Los señores feudales usaban esta visión del tiempo como una manera de justificar su poder y prestigio al asociar a su linaje un ancestro distante de carácter heroico, ci-

mentando de esta manera su poder dinástico. Este concepto tuvo un gran impacto en la literatura cuando las familias aristocráticas empezaron a ficcionalizarse en términos de darse una fundación heroica en un pasado mítico.

En la primera parte de la historia del poema se relata que luego de la destrucción de Troya el noble Eneas y su hueste de caballeros conquistaron todas las tierras de Occidente y fundaron legendarios reinos, como la Roma de Rómulo, y que Bretaña fue fundada por Brutus (de ahí el nombre de Bretaña), tataranieto de Eneas. Esta historia proviene de la crónica *Historia Regum Britaniae* (1137) de Geoffrey de Monmouth en la que se cuenta que Bruto, el tataranieto de Eneas, es el ancestro de los britones y el fundador de la ciudad de Troynovant (Nueva Troya) que luego sería conocida como Londres. Esta crónica a su vez toma la historia de la crónica *Historia Brittonum* del monje Nennius que recoge su material de fuentes latinas como la *Eneida* de Virgilio, que en su Libro Primero reza:

Canto las terribles armas de Marte y las proezas del varón que, huyendo de las riveras de Troya por el rigor de los hados, pisó el primero la Italia y las costas lavinias. Largo tiempo anduvo errante por tierra y por mar, arrastrado a impulso de los dioses, por el furor de la rencorosa Juno. Mucho padeció en la guerra antes de que lograrse edificar la gran ciudad y llevar sus dioses al Lacio, de donde vienen el linaje latino y los senadores albanos, y las murallas de la soberbia Roma. (Virgilio; *Eneida*; Libro Primero)

O las *Metamorfosis* de Ovidio, recuento de la mitología griega en cuyo Libro XIII se menciona la caída de Troya y la huída de Eneas y su compañía (*band*):

El rey Anius los escoltó en su camino, y les dio regalos de despedida, un cetro para Anquises, una capa y una aljaba para el nieto de Anquises, mientras que a Eneas le dio un cuenco para beber, que le había sido enviado hacía tiempo desde Boecia por su amigo Therses, quién vivía en Tebas. [...] Los troyanos en retribución le dieron presentes no menos valiosos a su anfitrión. [...] De allí, al recordar que eran descendientes de la línea de Tercero, los troyanos se dirigieron a Creta, pero no soportaron el clima por mucho tiempo. Entonces abandonaron la isla de las cien ciudades, esperando alcanzar los puertos de Ausonia. Una gran tormenta sacudió a los héroes en el mar, hasta que buscaron refugio en el traicionero puerto de Estrofades, donde fueron aterrorizados por la arpía Aello. Cuando pasaron los puertos de Dulichium, Ítaca y Samos y las casas de Neritos, el reino del astuto Ulises, vieron Ambracia, que fuera alguna vez disputada por los dioses, y la imagen del juez que fue convertido en piedra. [...] Después de aquello, navegaron a la tierra de los Phaeacianos, sembrada de ricos huertos, y de allí se dirigieron a Buthrotos en Epiro, construida a semejanza de Troya, y regida por el vidente troyano Helenus, uno de los hijos de Príamo. Por él supieron acerca de sus futuras fortunas y, cuando todo hubo sido fielmente revelado, entonces se marcharon a Sicilia. (Ovidio; *Metamorfosis*; Libro XIII)

A través de estas obras, esta historia se vincula con la *Iliada* de Homero, su fuente primigenia, que en su Canto XX cuenta cómo los dioses salvan a Eneas de morir a manos de Aquiles en un combate cuerpo a cuerpo.

La sección que comprende desde el canto 2 al 13 presenta a Arturo, el rey de “más

alto honor”, en su idílico reino de Camelot en donde para la época de Navidad se celebra un torneo con quince días de festejo. También habla del lujo del *hall* real y de sus ricas y variadas comidas, de la selecta compañía y de los entretenimientos, de los relatos de las hazañas de los mayores o *facta maiorum* como los llamaba San Isidoro de Sevilla y de la aparición de un extraño personaje que dejó boquiabiertos a los presentes, el Caballero Verde, quien lanza un desafío para medir la valía de la corte de Camelot. Primeramente se presenta el entorno de la caballería y los torneos tan frecuentes en este tipo de obras como en la vida real, ya que se parece mucho el torneo que organizó Amadeo de Saboya, “el conde verde”. Una imagen similar es la que nos exhibe el *romance* de *Sir Orfeo* de principios del siglo XIV:

*Ofi in hot undertides,  
The king o faiy with is rout  
Com to hunt him al about  
With dim cri, and bloweing,  
And boundes also with him berking.  
Ac no best thai no nome,  
No never he nist whider thai become.  
And otherwhile he might him se  
As a gret ost bi him te,  
Wele atourned ten hundred knightes,  
Ich yarmed to his rightes,  
Of cuntenance stout and fers,  
With mani desplaid baners,  
And ich his swerd ydrawe hold,  
Ac never he nist whider thai wold.  
And otherwhile he seiye other trhing;  
Knightes and levedis com daunceing  
In queynt atire, gisely,  
Queynt pas and softly;  
Tabours and trunpes yede hem bi  
And al maner menstraci.*

En la primera parte del relato también son audibles los ecos de la épica de *Beowulf* en la que se inicia dando la genealogía de la casa real de los *Speare-Danes*, que comienza con Scyld Scefing:

*Attend!  
We have heard of the thriving of the throne of Denmark,  
How the folk-kings flourished in former days,  
How those royal athelings earned that glory.  
Was not Scyld Scesfing that shook the halls,*

Estas genealogías, fórmulas muy usadas por los germanos, siempre se remontan hasta un ancestro mítico o preferentemente un dios del panteón germano. Tal es el caso de la genealogía o *thula* del rey Cynric de los sajones occidentales que reza:

*Cynric [wæs] Cerdicing, Cerdic Elesing,  
Elesa Esling, Esla Gewising,  
Gewis Wiging, Wig Freawining,  
Freawine Friðugaring, Friðugar Bronding,  
Brond Bældeging, Bældæg Wodening.*

Otra reminiscencia de *Beowulf* es la imagen del *hall* y del recitado de los *carmina maiorum* en boca de los *scopa* en los que se cuenta acerca de los *facta maiorum* que tanto gustaban a los godos y a los germanos en general, así como también la irrupción del monstruo en medio del ágape:

*Yet sit now to the banquet, where you may soon attend,  
should the mood so take you, some tale of victory. A bench was the cleared for the company of  
Geats  
there in the beer-hall, for the whole band together.  
The stout-hearted warriors went to their places,  
bore their strength proudly. Prompt in his office,  
the man who held the horn of bright mead  
poured out its sweetness. The song of the poet  
again rang in Heorot. The heroes laughed loud  
in the great gathering of the Geats and the Danes.*

***El sustrato pagano: el ciclo de las estaciones, la diosa Madre  
y el dios solar joven, el tiempo cíclico***

En esta segunda parte del análisis me concentraré en señalar cómo todo el incidente que constituye el argumento del poema es un gran símbolo, o quizá una metáfora, del conocido y aún importante ciclo de las estaciones, la alternancia de muerte y renacimiento que acontecía al mundo natural y que era de vital importancia para las poblaciones antiguas.

Las sociedades agrícolas se regulaban con arreglo a los ciclos de la cosecha. El concepto del tiempo corresponde a la sucesión de las estaciones y a la repetición de los fenómenos naturales. Esta visión del tiempo tenía una doble característica, la de ser la más difundida en la Edad Media y la de ser totalmente distinta a la concepción lineal del tiempo de la teología cristiana. Esta visión era un vestigio del pasado pagano y dividía el año de acuerdo a las distintas labores agrícolas, una modificación del antiguo modelo que dividía el tiempo de acuerdo a símbolos astronómicos asociados con el carácter humano.

En la literatura inglesa medieval esta concepción se encuentra atestiguada en las *carols* y otras canciones populares que no pertenecen a la tradición *chauceriana*; en ellas se celebra la llegada de la primavera y la reactivación de la vida (*'Lenten is come with love to touné'*, o *'Bytuene Mersh ant Averil'*) o se evidencia el pesar que causa la llegada del invierno (*'Wynter wakeneth al my care'*) o en las obras de teatro llamadas *miracle plays* (equivalentes a los *mystère* franceses) como la *Noah Play* que, si bien se basa en la

narración bíblica, es a las claras una obra sobre el tema de las estaciones, de los festivales anuales; o también en los romances como el *Sir Gawain and the Green Knight*, o el *Sir Orfeo*. Analizaré esta metáfora por medio de los símbolos que la componen y la vincularé a su origen (pre)histórico.

Conviene comenzar por considerar el viaje de Gawain hacia la capilla verde para cumplir su trato. En este viaje Gawain debe atravesar una tierra yerma, conocida en los romances franceses como *terre gaste* y en inglés como *wasteland*. Esta tierra en los romances es yerma por causa de una maldición que el héroe debe deshacer. Si la miramos desde el punto de vista mitológico nos damos cuenta que, en un nivel más profundo, la *terre gaste* no es otra cosa que un símbolo que representa al mundo natural aletargado bajo el hechizo del Señor de la Muerte y la Oscuridad, del Hades que cada seis meses rapta a Perséfone, el invierno. El héroe Gawain, caballero de gran virtud que porta una reluciente armadura de oro, es en realidad una deidad solar y el viaje que ha emprendido se encuentra lleno de peligros ya que en el solsticio de invierno (cerca del 22 de diciembre, día más corto del año y cercano a Navidad) el sol alcanza su punto más bajo en su viaje anual por el cielo y parece morir, los días se acortan y la oscuridad se apodera del hemisferio norte. Gawain, la deidad solar, se dirige hacia la capilla verde que parece ser una cueva o montículo tan comunes en el paisaje de las islas británicas. Esta cueva o montículo representa en términos mitológicos para los antiguos y para el pueblo celta la entrada al otro mundo, al mundo de los muertos (6). Si prestamos atención a los relatos del Mabinogion galés veremos la historia de Pwyll, señor de Dyfed, quien un día, cazando ciervos, toma uno aterrado por los perros. Esos perros son los de Arawn, rey de Annwryn (el inframundo de la mitología galesa). Por consiguiente, el ciervo pertenece por derecho al rey. Se reprocha a Pwyll su descortesía. Con el fin de redimirse, Pwyll propone sus servicios para derribar a Hafgan, el enemigo permanente de Arawn, a quien mata de un solo golpe (la condición para matarlo es que sea de un solo golpe) y pasa un año en Annwryn. Pero la cueva/montículo también posee el significado de ser el útero materno: según Guénon, que la caverna sea vista como lugar de nacimiento o de muerte no presenta ninguna contradicción en sus sentidos ya que son dos fases de un mismo cambio de estado y que el paso de un estado a otro debe efectuarse en la oscuridad; la caverna es por lo tanto un lugar de tránsito (Guénon 1988: 175). Campbell en *The Hero with a Thousand Faces* (1972) nos dice, refiriéndose a Jung, que si Freud acentúa en sus escritos el pasaje y las dificultades de la primera mitad del ciclo de vida de los seres humanos, Jung, por su parte, enfatiza las crisis de la segunda mitad, cuando para avanzar, la esfera radiante [el sol equivale al alma humana] debe resignarse a descender y desaparecer finalmente en el oscuro útero que es la tumba.

En el período neolítico los humanos descubrieron la agricultura y con ella aparecieron los dioses de la fertilidad, dioses que al igual que los humanos copulaban y de esta manera

propiciaban la vida. Cuando la época de siembra y de crecimiento de los cultivos pasaba, la gente creía que su dios de la fertilidad había muerto y cuando retornaba la época de siembra y de crecimiento de los cultivos creían que su dios había renacido o resucitado.

Cuando Gawain llega al castillo de Lord Bertilak su viaje ha concluido. Lord Bertilak no es otro que el caballero verde, o Silvanus, una deidad de la vegetación, de ahí su extravagante traje y su nombre. Según Sir James George Frazer, en el capítulo IX *The Worship of Trees* de su *Golden Bough* de 1922, la adoración de los árboles por los arios en Europa era algo natural ya que en esa época Europa está cubierta de bosques antiguos con pocos claros. Apoyándose en el examen de las palabras teutónicas para 'templo' de Grimm, dice que los más antiguos santuarios de los germanos eran los bosques naturales y que entre los celtas es bien conocido el culto al roble y que su palabra para santuario es idéntica en origen y significado con la latina *nemus*, que significa bosquecillo o claro en el bosque consagrado a una deidad (7). El castillo de Bertilak se halla en un claro en medio de un inmenso bosque y puede entenderse que es un templo en el cual el joven dios solar encontrará a la diosa madre (Morgan le Fey/Lady Bertilak) con la cual se unirá en *hierógamos* o matrimonio sagrado. Lady Bertilak en su función de Gran Diosa Madre da al joven héroe/dios un ceñidor verde para que lo proteja en el juego de decapitación que propuso el caballero verde y del que Gawain sale ileso. Campbell en *The Hero with a Thousand Faces* (1972) afirma que el héroe que está bajo la protección de la Madre Cósmica no puede ser dañado. El juego de la decapitación representa un antiguo ritual de la fertilidad en el cual la vida de un individuo o de unos pocos se ofrenda a los dioses para que éstos aseguren una buena cosecha y se garantice así la supervivencia de toda la comunidad.

Las diosas madres son una característica recurrente en la religión celta. Tanto las tradiciones galesas como irlandesas conservan algunas figuras maternas como Dôn, Rhianon (Gran Reina) y Modron (de Matrona o Gran Madre) en Gales y las irlandesas Danu, Boand, Macha y Ernmas. Todas ellas cumplen muchos roles en la mitología celta, que no se pueden reducir meramente a la maternidad. Algunas veces son símbolos de la soberanía, la creatividad, el nacimiento, la fertilidad, la unión sexual y la crianza. A medida que la gran madre adquirió características más definidas, y tuvo más conciencia de la dualidad macho-hembra en la procreación, la diosa pasó de ser madre soltera que personificaba el principio divino de la maternidad a estar asociada a un joven dios que era su hijo y consorte. Aunque ambos jugaban su respectivo rol en este antiguo drama estacional, el uno masculino y activo, y la otra femenina y receptiva, ella permaneció como la figura más importante.

### Conclusión

En un momento puntual del desarrollo de la literatura inglesa, cuando el espíritu de

la Edad Media estaba completamente vivo aunque no le quedaba mucho por vivir, el autor de *Sir Gawain and the Green Knight* evoca la atmósfera heroica de las sagas con sus formidables hazañas y sus amenazantes paisajes, absorbiendo en la forma inglesa tradicional lo mejor del espíritu y el refinamiento de la literatura romance francesa. El anónimo poeta ha usado material del folklore pagano, tomado en su mayor parte de la temprana tradición céltica a cuyos elementos ha iluminado con la gracia de su conciencia cristiana. El resultado es una composición *romance* tanto de tono humano como mágico, poderosa en hechos dramáticos y plena de belleza descriptiva y filosófica, en la cual el ingenio, la ironía y el *pathos* ocasional le proveen un constante enriquecimiento, de manera que cuando se llega al desenlace, con su profunda moralidad, no se la siente como algo meramente didáctico sino como el clímax de una obra que tiene por tema la celebración de la riqueza de la vida civilizada, con todas sus ambigüedades y, a la vez, sus buenos sentimientos.

En este trabajo hemos tenido ocasión de analizar algunos registros textuales de origen pagano que, en el poema *Sir Gawain and the Green Knight*, emergen en el contexto de una producción ideológica cristiana. En este marco, se han podido estudiar los elementos lexicales y genéricos previos a la formulación cristiana medieval que, provenientes de diversas fuentes (célticas y grecolatinas), aportaron a la construcción del texto, tanto en los que se refiere a procedimientos retóricos y discursivos como a las estrategias de la doctrina o líneas ideológicas del pensamiento.

Cuatro fuentes principales nos proveen información sobre el politeísmo celta, la acuñación de monedas, las esculturas (monumentos e inscripciones) en las islas británicas y el continente, las literaturas griega y romana, y las fuentes literarias sobre la mitología celta que han sobrevivido en forma escrita desde la edad media. Fuentes del periodo clásico atestiguan el estrecho vínculo que los celtas tenían con el mundo natural pues los celtas adoraban las fuerzas naturales. Tanto los registros arqueológicos como los literarios indican que la práctica ritual en las sociedades celtas carecía de una clara distinción entre lo sagrado y lo profano: en sus rituales las ofrendas y el comportamiento correcto mantenían el balance entre los dioses y el hombre, y apaciguaban a las fuerzas naturales para beneficio de todo el grupo. Los celtas paganos veían lo sobrenatural como parte integral de su mundo. Todos (el cielo, el sol, las cavernas oscuras) tenían su espíritu, su fuerza vital, su personalidad. Cada montaña, río, arroyo, marisma, árbol y afloramiento rocoso estaba dotado de divinidad. Mientras que la cultura de los griegos y romanos giraba en torno de la vida urbana, la sociedad celta era predominantemente rural. Los cultos se centraban en las características del paisaje, montañas, bosques y animales. Se veneraba a los poderes divinos asociados con la fertilidad de los humanos, el ganado y las cosechas. Los santuarios eran espacios sagrados separados del mundo ordinario, generalmente eran arroyos, cuevas y lagos. La aparición del caballero verde y su desafío no sólo



representa un rito de pasaje en el cual la nueva cultura cristiana recibe el conocimiento y la sabiduría de la cultura galo-celta que la precede, es además una reminiscencia de la antigua historia celta sobre el traspaso de la tradición de *The Holly King and the Oak King* (El rey Muérdago y el rey Roble) (8).

En todo el poema que hemos analizado el entorno y los impulsos naturales se oponen constantemente a los de la civilización y la humanidad. Mientras los humanos rehuyen a su inevitable fin, sólo la naturaleza tiene el poder de regenerarse a sí misma —tal es el significado del caballero verde— y de la sucesión de las estaciones, la muerte y el renacimiento del mundo natural. Cuando Gawain regresa a la civilización es conciente de su insignificancia, del poder de la naturaleza y del poder que ésta tiene sobre la vida de los hombres.

#### Notas

(1) Mantengo la denominación en inglés, por eso en itálica, para evitar confusiones con la composición poética hispánica de nombre “romance”. La forma básica del verso del *romance* consta de una línea con cuatro acentos, tres de los cuales comienzan con la misma consonante o cualquier vocal, con una cesura después de dos acentos. Sobre la primera mitad de la línea, generalmente, recae la mayor fuerza semántica del verso. En esto versos aliterados, los poetas mantuvieron ciertas cualidades distintivas del *ethos* nortño: el severo realismo de la literatura nórdica y anglosajona; su rudo entorno natural y su frecuente combinación de violentos eventos, “expresiones lacónicas” y humor sarcástico; su continua fuerza y la seriedad moral. Pero, sin embargo, también adoptaron libremente los nuevos elementos sureños. En cuanto a la forma, reconocían la prosodia romance; algunas veces agrupaban versos aliterados en estrofas, tanto con rima como sin ella, y frecuentemente adicionaban, como en el caso de *Sir Gawain and the Green Knight*, coplas rimadas que imponían períodos particulares en el flujo del verso aliterado estándar. En lo que se refiere al tema y al tono, los poetas nortños se mostraban capaces de absorber enteramente el paradigma romance, incluyendo el aparato completo de las cortes caballerescas y el amor cortés.

(2) Las traducciones son mías.

(3) La traducción me pertenece.

(4) Los lectores medievales conocían el rol de Morgan en la profetizada caída de Camelot.

(5) Isla de Gran Bretaña.

(6) Los más antiguos son del período neolítico y eran usados como tumbas y los más recientes datan de la edad de bronce y es común que presenten alineaciones astronómicas con el sol u otras estrellas durante los solsticios o los equinoccios

(7) Cf. *Diccionario latino-español, español-latino*, Spes vox.

(8) En esta historia el rey Muérdago desafía al rey Roble a una batalla simulada en año nuevo, y al ser decapitado pasará al otro su reino. Durante el año el rey Roble envejece y se vuelve sabio y al fin del verano el rey Muérdago lo decapita y el ciclo vuelve a comenzar.

#### Bibliografía

Beowulf (s/d). Extraído de <http://publicliterature.org/books/beowulf/xaa/php>

Campbell, J. (1972). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press.

De Ochoa, E. (1984). *Virgilio. La Eneida*. Buenos Aires: Losada.

- Eliade, M. (1972). *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*. Paris: Gallimard.
- Frazer, J. G. (1992). *The Golden Bough. A Study of Magic and Religion*. Extraído de <http://www.baterby.com/196>
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press.
- Guénon, R. (1988). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Houston, J. (1992). *The Hero and the Goddess: the Odyssey as Mystery and Initiation*. New York: Ballantine Books.
- Jung, C. G. (1984). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- Lynch, A. (Ed. y Trad.) (1995). Sir Orfeo. En Sisam, K. (Ed.), *Fourteenth Century Verse and Prose*. Oxford: Clarendon Press.
- Pérez Vega, A. (trad.) *Ovidio. Metamorfosis*. Extraído de <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/1225729019032617210213/index.htm>
- Stone, B. (Ed.) (1978). *Anonymous. Sir Gawain and the Green Knight*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd.