



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

*“Sir Gawain y villano de Carlisle:
la tradicionalidad del roman popular inglés”*

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)**

PRESENTA:
Aurelio Meza Valdez

DIRECTOR: MARIO MURGIA ELIZALDE



MÉXICO, D. F., 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatorias

Para Mario Murgia, sine qua non

Para mi familia genética (Carmen, Arturo, Jimena, Valeria, Sebastián, Maru, Amilcar, etc.) y para mi familia escogida (Emilio, Darwin, Carina, Memo, Carlos, Alex, etc.), para los devras y todos los amigos de la poesía, para la gente del Fondo, para todos ustedes que, con su cariño y comprensión, hicieron posible todo esto:

*“Wie das Sterben will ich dich durchdringen
und dich weitergeben wie das Grab
an das Alles: allen diesen Dingen”*

A la memoria de los seres queridos que nos dejaron durante la redacción de este trabajo:

Colin White (1932-2007)

“He most certainly did not go gentle”

Erandi Zelmar Luna Pérez (1982-2007)

*“ya van días y noches que pienso pobre flaco
un modo de decir pobres nosotros
que nos hemos quedado
sin su fraternidad en la tierra”*

Abreviaciones*

<i>Carlisle</i>	<i>Sir Gawaine and the Carle of Carlisle</i>
<i>The Carle</i>	<i>The Carle of Carlisle</i>
<i>Gawain</i>	<i>Sir Gawain and the Green Knight</i>
<i>Grene Knight</i>	<i>The Grene Knight</i>
<i>Dame Ragnelle</i>	<i>The Wedding of Sir Gawain and Dame Ragnelle</i>
<i>Marriage</i>	<i>The Marriage of Sir Gawain</i>
<i>Avowyng</i>	<i>The Avowyng of Arthur</i>
<i>Awntyrs</i>	<i>The Awntyrs off Arthur</i>
<i>Gologras</i>	<i>The Knightly Tale of Gologras and Gawain</i>
<i>Turke</i>	<i>The Turke and Sir Gawain</i>
<i>Jeaste</i>	<i>The Jeaste of Sir Gawain</i>
<i>Cornwall</i>	<i>King Arthur and King Cornwall</i>
<i>Historia</i>	Geoffrey de Monmouth, <i>Historia regum Britanniae</i>
<i>OED</i>	<i>The Oxford English Dictionary</i>
<i>DRAE</i>	Real Academia Española, <i>Diccionario de la lengua española</i>
<i>Corominas</i>	Joan Corominas, <i>Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico</i>
<i>Velázquez</i>	Mariano Velázquez <i>et al.</i> , <i>New Revised Velázquez Spanish and English Dictionary</i>

* Vid. la Bibliografía para referencias completas.

Índice

Abreviaciones	4
La tradicionalidad del <i>roman</i> popular inglés	
1. El texto	
1.1. Introducción	5
1.2. <i>Sir Gawaine and the Carle of Carlisle</i> en el marco del <i>roman</i> popular inglés	5
2. La traducción de <i>Carlisle</i>	
2.1. Introducción	20
2.2. ¿Verso o prosa? Versiones y versificaciones modernas de poemas medievales europeos	21
2.3. Prosificaciones en español del ciclo de Sir Gawain	28
2.4. La versificación de <i>Carlisle</i>	34
Bibliografía	41
Sir Gawaine and the Carle of Carlisle	47
Sir Gawain y el villano de Carlisle	48
Apéndice. Fórmulas	111

La tradicionalidad del *roman* popular inglés

1. El texto

1.1. Introducción

A escasos doscientos años de ser introducido a la lengua inglesa, el género poético narrativo *roman*, antecesor de la novela moderna, se había introducido en sectores amplios de la población y ya no se limitaba solamente a una audiencia de nobles cortesanos y mercaderes adinerados. Junto con la expansión de la audiencia vino también la introducción de una vena popular, que en los años que siguieron a la muerte de Chaucer provocó el surgimiento de la corriente que en este trabajo se ha denominado “*roman* popular inglés”.

En las siguientes páginas discutiré los motivos que me llevaron a preferir esta denominación por encima de la ofrecida por Thomas Hahn (*popular chivalric romance*), después de lo cual situaré a *Sir Gawaine and the Carle of Carlisle* en su contexto literario-cultural y hablaré de mi traducción y el proceso que llevé a cabo antes y durante su creación.

1.2. *Sir Gawaine and the Carle of Carlisle* en el marco del *roman* popular inglés.

Este poema forma parte de un ciclo ampliamente difundido en Inglaterra entre los ss. XIV y XV, llamado las “Gawain stories” por Lee C. Ramsey (1983, p. 200), donde Sir Gawain funge como el ideal caballeresco por excelencia, siendo que en textos del continente europeo desempeña un papel secundario: incluso en algunas versiones (como *La Morte li roi Artu* de la *Vulgata*) llega a ser cómplice en la traición al rey Arturo. Thomas Hahn edita a *Carlisle*, junto con otras diez composiciones, en un conjunto que bautiza como *popular chivalric romances* (ed. Hahn, 2000

[1995]), denominación que de entrada provoca una serie de complicaciones teóricas. En primer lugar tenemos el término *romance*, cuyo uso es motivo de gran controversia entre los críticos de literatura medieval: en un artículo bastante menos objetivo que el resto de su obra, el eminente investigador Alan D. Deyermond arremete contra sus colegas hispanistas por no observar la existencia del *romance*, un “género perdido” dentro de la tradición literaria española de la Edad Media. Para Deyermond, este “descuido” se debe a que dicho vocablo se utiliza en español (desde fechas tan tempranas como 1530)¹ para designar a las baladas populares que conocemos como romance español o simplemente romance (Deyermond, 1975, p. 243). Esta acusación, sin embargo, está fundamentada en un enfoque demasiado rígido, pues autores como David Finlayson han dejado de mirar al *romance* como un género monolítico, sino más bien como una modalidad literaria (Finlayson, 1995 [1980], p. 447). Este enfoque coincide con el utilizado en otras clasificaciones de poemas medievales que, sin llegar a constituir un género, comparten similitudes tópicas y estilísticas, como en el *mester de clerecía* en la tradición española:

El bloque formado por los poemas que llamamos de clerecía presenta ciertas fisuras, pues las diferencias entre las formas métricas, estructuras, contenido y propósito artístico de las obras que configuran dicho grupo son muy profundas. A pesar de esta afirmación, es posible rescatar una serie de elementos que, dentro de la heterogeneidad señalada, nos permite considerar tales composiciones de manera conjunta (Gómez Moreno, 1990, p. 72).

Más adelante propone y justifica, como Finlayson, la denominación “modalidad literaria” para el *mester de clerecía* (Gómez Moreno, 1990, p. 82-86).

Se puede decir, a grandes rasgos, que el término inglés *romance* es una importación del francés *roman*, que en su acepción más general define “a narrative involving combat and

¹ Ya colecciones como el *Cancionero general* de Hernán del Castillo (Valencia, 1511) incluían algunos romances como “pretexto para glosas y contrahechuras de poetas cortesanos” (Díaz Roig, 1987, p. 14), mas la primera colección exclusiva de romances que conocemos es el *Libro de cincuenta romances*, del cual se conserva sólo el primer pliego, fechado entre 1525 y 1530. También están el *Cancionero de romances s/a* de Martín Nuncio (Amberes, ca. 1547, reeditado en 1550), y la *Silva de Zaragoza* (1550) (vid. Díaz Roig, 1987, pp. 14-15).

aristocratic *personae*” (Finlayson, 1995 [1980], p. 445; *vid.* Deyermond, 1975, p. 233). Este préstamo es también visible en otras lenguas germánicas; tenemos en alemán, por ejemplo, el sustantivo *Roman* que, como en francés, designa tanto a los poemas medievales que estamos definiendo como a la novela moderna. En español la etimología de “romance” es distinta: junto con otras lenguas derivadas del latín en las que hallamos este término (*romanzo, romant, romanz*), el vocablo español proviene del adjetivo *romanicus* (pl. *romanice*); entre otros autores hispánicos medievales, fue utilizado por Gonzalo de Berceo en la primera mitad del s. XIII en su *Vida de Santo Domingo de Silos* para designar el habla vernácula: “Quiero fer una prosa – en román paladino” (v. 2a), y unas décadas más tarde por el autor anónimo del *Libro de Apolonio* para referirse a una “composición recitada” (Corbella, 1999, p. 302): “tornóles a rezar – un romance bien rimado” (v. 428c). Este cambio de significado también sucedió en lenguas como el italiano, el portugués, el catalán, y el francés mismo (*vid.* Curtius, 1953 [1948], pp. 30-32). Resulta lógico pensar, pues, que la falla que Deyermond acusa no se debe a descuido alguno de los hispanistas, sino a que la etimología del vocablo es, aunque no lo aparente, distinta en cada familia lingüística, y con ello el uso e historia de dicho vocablo. No se pueden intercambiar fácilmente términos con implicaciones tan profundas en lenguas con tradiciones divergentes; es nuestro deber como críticos comprender que las herramientas con las que analizamos un objeto de estudio podrían servirnos solamente en nuestro contexto, y no siempre es necesaria (o posible) una generalización en el estudio de todas las lenguas europeas. Baste decir que casi no hubo composiciones de *romances* (o *romans*, como argumento más adelante) en la literatura medieval española, y que cuando hallamos un texto que pueda ser clasificado como tal es visible un proceso de asimilación a las formas poéticas nativas; tal es el caso del *Libro de Alexandre* y el *Libro de Apolonio*, escritos ambos en cuartetos monorrimos y clasificados generalmente como *mester de clerecia*. Otro argumento convincente que nos ofrece la literatura de la época es que,

cuando comienzan a surgir en la península ibérica textos con características y temas que corresponden a los de un *roman* (como las acciones de armas en busca de honor y fama, o el ensalzamiento de valores aristocráticos), están escritos no en verso sino en prosa, como el *Amadís de Gaula* o el *Libro de Tristán de Leonís*, y son conocidos tradicionalmente como “libros de caballería” (cf. Deyermond, 1975, p. 236).

En suma, es claro que no existe sincretismo alguno entre el romancero español y el *roman* europeo, ya que cuando los romances viejos comienzan a surgir en España a mediados del s. XIV, el *roman* lleva ya varios siglos de crecimiento en las regiones que hoy conocemos como Francia, Alemania e Inglaterra entre otras, y se encuentra en franco declive. Nunca hubo una clara influencia o intertextualidad registrable entre ambos géneros, y no me ha parecido correcto denominar “romance” a *Carlisle*, ni en general a cualquier poema narrativo medieval de tema cortés o caballeresco y de mayor extensión que las formas baladísticas como la balada de las Highlands, el *lai* bretón o el romance español, por lo menos en un contexto hispanohablante. He preferido utilizar el galicismo *roman*, con lo que doy constancia del origen francés de este modo literario, así como de la influencia que tuvo en otras regiones y lenguas de Europa.

El término *chivalric* (“caballeresco”) tampoco nos ayuda mucho a comprender la esencia de estos poemas. Luego de conocer las delimitaciones hechas por críticos como Finlayson a las narraciones caballerescas en verso, la utilización de denominaciones como *chivalric romance* suena errónea o, en el mejor de los casos, redundante: el tema del *roman*, claramente, tiene siempre referentes aristocráticos, al grado que todos los personajes forman parte del estamento guerrero dominante. En algunas narraciones aparece un personaje, aparentemente de bajo rango, cuya aventura va revelando un oculto origen noble, como Perceval en el *Contes du Graal* de Chrétien de Troyes; en el caso del *roman* popular, y particularmente en *Carlisle*, es notable la división entre nobles y bajos, sobre todo en la figura del “carle” o villano, que toma el papel del

antagonista que reta la autoridad del rey Arturo y representa un peligro potencial para el orden establecido encarnado en la Mesa Redonda, y que gracias a la intervención de Gawain, el caballero ideal, es (de acuerdo al caso) anulado o asimilado al final de la narración. En este sentido, *Carliſe* no es rigurosamente: la aventura no se resuelve por acciones de armas, como sería común en el *roman* cortés (vid. Finlayson, 1995 [1980], p. 440), sino por medio de un acertijo, lo cual nos remite más a los cuentos de hadas que al *roman*. El poema es una celebración la *courtoisie* de los caballeros, más que la exaltación de la función militar de los mismos y sus valores; esta *courtoisie* o cortesía no es entendida con el refinamiento que podemos apreciar, por ejemplo, en *Sir Gawain and the Green Knight*, texto creado evidentemente para un público cortés. En los *romans* populares se imagina la cortesía y los valores caballerescos como algo muy distinto de lo que en realidad era, si hacemos caso a Finlayson quien dice que “most Middle English romances are of a crude, popular culture, [thus] the absence of a full-fledged courtly love motif is due to a lack of understanding on the part of the audience and composer” (Finlayson, 1995 [1980], p. 444). Podríamos ir más allá y extender dicha afirmación no sólo al amor cortés, sino a toda manifestación de cortesía en estos poemas.

Más adelante en su estudio, Finlayson comenta que *The Wife of Bath's Tale* “provides an admirable explanation of why so many Middle English romances fail as chivalric romances: they are clearly intended for a class unfamiliar except at a distance with *courtoisie*” (1995 [1980], p. 454). Este cuento de Canterbury no es un *roman* propiamente porque Chaucer, de manera deliberada, no quiso que lo fuera: al utilizar el tema tradicional de la *Loathly Lady* o “dama horrorosa”, quería hacer notar a sus lectores que la esposa de Bath confundió las características superficiales de la cortesía con su propia esencia. A la luz de dicha información podemos apreciar que varios poemas recopilados por Hahn tampoco cabrían en la clasificación de *roman* cortés, como son *The Avowyng of Arthur* y *The Wedding of Sir Gawain and Dame Ragnelle*, o el

Carlisle mismo. En cambio, muchos de estos poemas encajarían a la perfección en la clasificación de *roman* de aventuras, que de acuerdo a Finlayson es la forma básica del *roman* (19950 [1980], p. 442), mientras que variantes como la cortés o la caballeresca representan formas más sofisticadas. Sólo *The Knightly Tale of Gologras and Gawain* y *The Jeaste of Sir Gawain* se incluirían en esta última clasificación, lo que me hace pensar que el uso de *chivalric* por Hahn no está totalmente fundamentado, y prefiero omitirlo en mi estudio.

Los problemas se agudizan cuando llegamos al espinoso término *popular*, apenas parecido al de “poesía popular” en la crítica literaria hispánica, es decir:

toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo [...] El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla (Menéndez Pidal, 1958 [1939], p. 73).

Hahn, por su parte, define *popular* como “marked for oral performance and mixed audiences” (2000 [1995], p. 310), aunque las implicaciones van mucho más allá de la simple representación del texto en público. Los *romans* populares son generalmente reescrituras, resúmenes o recreaciones de poemas anteriores; siguiendo a Menéndez Pidal, podríamos considerarlos poesía tradicional, más que popular:

Existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición [...] el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente [...] sino que sintiéndola suya [...] la reproduce emotiva e imaginativamente y, por lo tanto, la rehace en más o en menos, considerándose él una parte del autor (1958 [1939], pp. 73-74).

Hahn considera la amplia audiencia de estos *romans* como argumento favorable para su definición, mientras que Ramsey ve en su rusticidad la prueba de su carácter popular. Pero en ambas definiciones vemos el uso de un solo vocablo para dos acepciones distintas (“famoso o conocido” contra “del vulgo”). Algo que ninguno de estos autores parece tomar en cuenta es la autoría del texto; el *roman* nació primero como una recreación o traducción a lengua vernácula de

un texto en latín (Curtius, 1953 [1948], p. 34), mas en el *roman* popular inglés la recreación se realiza ya desde una lengua vernácula a otra, o incluso desde la misma lengua en etapas distintas de evolución. La presencia del autor es menor a la que observamos en los primeros *romans* franceses del siglo XII, donde tiene gran prominencia dentro del texto y utiliza el prólogo como plataforma para establecer “right from the opening move an explicit contract between romancer and audience” (Bruckner, 2000, p. 17). En el *roman* popular, la masificación de su público tiene como consecuencia la anulación de la autoría en la narración. Es claro que el *roman* popular no sufre las modificaciones tan dramáticas que podemos observar en los romances españoles, en parte porque no contamos con tantas versiones de un solo texto como en el romance español, y también debido a la más notoria existencia en el *roman* popular, aunque diluida entre otras voces, de un autor primigenio. Era, además, de mayor extensión que un romance² y requería de un intérprete especializado para su transmisión, fuera oral o escrita, como un juglar o un mecenas que pagara por la transcripción de los textos, mientras que el romance era cantado por prácticamente cualquiera que se molestara en memorizarlo, fuera letrado o no.

Es posible notar nombres, topónimos y situaciones con las que el poema se adapta a un contexto local determinado; la mayoría de los *romans* populares sitúan sus aventuras en o cerca de Carlisle, en la frontera con Escocia, por lo que las aparentes incoherencias en la mención de personajes o lugares son en realidad pruebas de la intención de modificar y alterar el texto para que alcance a una audiencia específica. Como en la tradición medieval hispánica, podemos hablar

² Existen, por supuesto, algunas contadas excepciones. El romance viejo de mayor extensión que conozco es *El conde Dirlos*, de 683 versos (unos veinte más que *Carlisle*), compuesto a finales del s. XV y de gran popularidad en el s. XVI, aunque Díaz Roig lo considera “uno de los romances peor logrados por su longitud, por su ritmo lento y por su escaso valor literario” (1987, p. 160n.). Quizás esto apunta a una mayor adaptabilidad del género baladístico a la brevedad. Si observamos detenidamente a los poemas épicos, género que precedió al baladístico, encontraremos que también están compuestos de *lais* o tiradas fragmentarias, que se pueden agrupar en torno a un eje narrativo o temático (el Cid o la batalla de Roncesvalles, por citar algunos). Sub-géneros cortos como las cantilenas o los romances, son en realidad embriones de poemas de mayor aliento, los cuales por lo general son el trabajo de un autor que los reescribe y reagrupa en una unidad más artificiosa y coherente (como parece ser el caso del autor del *Beowulf*, o bien del poeta del *Sir Gawain*, e incluso los mismos Per Abbat y Turolfo).

de un autor-legión, es decir, “el resultado de la acción de creador y recreadores” (Díaz Roig, 1986, p. 18). La difusión del texto provocaría diversas modificaciones en su transmisión, bien por negligencia o por afán creativo, aunque es prácticamente imposible hacer un rastreo de los cambios entre una versión y otra como lo hiciera Menéndez Pidal con algunos romances españoles. Sin embargo, ya otros autores han discutido la pertinencia de estas obras en la tradición inglesa, que por lo general han sido clasificadas por los críticos como meros derivados de obras de mayor valía; un ejemplo de esta actitud es la siguiente afirmación de Alice E. Lasater: “*The green Knight* (in the Percy Folio) and ‘The Ballad of the Green Knight’ are both somewhat corrupt versions of *Sir Gawain and the Green Knight*” (Lasater, 1974, p. 183). Este enfoque es, como en el caso de Deyermond, demasiado rígido y nos impide entender dichos textos como eslabones de una misma cadena en la que cierta obra tiene determinado rango de vida en el inconsciente colectivo y sobrevive a través de la reescritura y renovación. Es así como lo entiende Douglas Gray, quien afirma que entre *The Grene Knight* y *Gawain* debe haber varias versiones, si bien no podemos hablar de una filiación lineal entre ambos poemas del tipo

Gawain—X—(Y)—Grene Knight.

donde X y (Y) representan uno o varios textos intermedios. Se trata más bien de “a more complex ‘stemma’ perhaps involving ‘contamination’” (Gray, 2004, p. 166), entendiendo contaminación como la modificación del texto original al momento de su transmisión. Esta es más o menos la misma situación de *Carle* con respecto a the *Carle*, así como de *Dame Ragnelle* y *The Marriage* con respecto a *The Wife Of Bath’s Tale*.

No es posible hacer una permuta del término inglés *popular* por el español “tradicional”. Aunque la transmisión oral es imprescindible en ambos, he mencionado que en el *roman* el autor controla más conscientemente la trama del poema que en el romance. Es muy probable que ningún *roman* en la edición de Hahn haya sido creado colectivamente, aunque tampoco tenemos

pruebas que apunten a la afirmación contraria; sin embargo, en ellos se puede notar la confluencia de varios recreadores que en ocasiones provocan contradicciones y sinsentidos que, a su vez, evidencian las intenciones de cada uno. Hahn mismo ha afirmado que muchos *romans* populares, entre ellos *Dame Ragnelle* y *Carlisle*, “indisputably originate, become embellished and revised, and circulate among ‘the people’, that is, broad audiences of various classes with overlapping and often conflicting interests” (Hahn, 2000 [1995], p. 8). El estudio del *roman* popular desde la perspectiva tradicionalista hispánica ilumina una gran cantidad de información que había sido pasada por alto. Parafraseando a Menéndez Pidal, los *romans* sobreviven en los siglos XIV y XV en las variantes que de ellos se hacen, aunque hay que aprender a diferenciar las pistas que nos ofrecen los manuscritos. Por una parte, sabemos que los creadores de los *romans* populares recibieron cierta educación, aunque es imposible establecer conclusiones definitivas en este respecto. No nos demuestra nada, por ejemplo, la existencia de vocablos en *Grene Knight* que, de acuerdo a Gray, “sound a little clerkly” (Gray, 2004, p. 168), como *aliens* (escrito *allyaunce*, v. 7), *noveltyes* (v. 417), o *transpose* (v. 441), pues bien pudieron haber sido añadidos al momento de su transcripción por un clérigo, como cuando en *Beowulf* notamos la existencia de una *episteme* extranjera (la cristiana) al margen de una historia esencialmente pagana. Por otra parte, tenemos casos como *The Awntyrs off Arthur*, donde vemos la clara intención del autor de hacer pasar un poema culto por uno popular (*cf.* Hahn, 2000 [1995], p. 173), tal como lo hizo con mejores resultados Berceo, quien en diversas ocasiones imita fórmulas y fraseología típicas del *mester de juglaría*. La gran cantidad de manuscritos de *Awntyrs* no es muestra de su popularidad sino de su difusión por medios escritos más que orales, lo cual lo descarta como *roman* popular. En el caso de *Gologras*, otro texto de intenciones claramente literarias (es decir, que busca identificarse con otras obras a la vez que enfatiza las variaciones que ofrece a un tópico; *vid.* Bruckner, 2000, p. 23), el hecho de haber pasado por la imprenta no da constancia de la fama que

tuvo en su época, sino sólo de haber sido lo suficientemente sofisticada como para recibir el interés de los editores que publicaron narraciones artúricas en el marco de la aparición de *La Morte Darthur* de Malory.

La clasificación del *roman* popular no debe hacerse tomando únicamente en cuenta la recepción del texto, de la cual sólo podemos hacer suposiciones, sino más bien el tratamiento de los temas, tópicos y fórmulas y, sobre todo, los cambios que éstos sufrieron con respecto al *roman* cortés, especialmente el francés del s. XII, ejemplo más sofisticado del *roman* medieval según Bruckner (2000, p. 14). Por ejemplo, el autonombamiento del poeta, que ya he mencionado, es inexistente en la vertiente popular del ciclo de Gawain,³ mas su ausencia no define un *roman* como popular: la presencia de una primera persona únicamente en fórmulas como *as I wene* o *as I yow telle*, demuestra la creciente importancia que tuvo la recitación en su recepción y tal vez en su transmisión. Dado que los poemas de Chaucer o el poeta del *Gawain* tendían a ser leídos en voz alta más que recitados de memoria, el tamaño del *roman* popular se redujo considerablemente, y en algunos casos están divididos en partes (como *Grene Knight*) para su mejor recitación en dos o más sesiones. Bajo esta luz es más sencillo analizar textos como *Awntyrs*, el cual, aunque escrito en una estrofa de difícil arte, trata de reproducir elementos orales, como el *leixa-pren* (la repetición del último verso o de algunas palabras de una estrofa en el primer verso de la siguiente, como en vv.91-92: “I gloppen and I grette!” // Then gloppenet and grete Gaynour the gay”); la popularización, a diferencia de Chrétien de Troyes, se da ya no sólo en la materia sino incluso en la forma.

³ Me refiero con esta denominación no sólo a los poemas que incluye Hahn, sino a todas aquellas composiciones en inglés, en las que la figura de Gawain es indispensable en la trama, ya sea como protagonista de la misma (como en *Gawain*, o *The Marriage*) o como compañero o catalizador de la historia (*Libeaus Desconus* o *King Arthur and King Cornwall*). Más adelante detallo la vertiente culta de este ciclo.

Tampoco es común en los *romans* populares el *entrelacement* o entrelazamiento de dos historias,⁴ y por lo general la trama es lineal y sencilla, lo cual podría indicar que, contrario a lo que considera Gray, the *Grene Knight* fuera más antiguo que *Gawain*, y que el autor de este poema se inspirara en la versión popular e hiciera la trama más intrincada. mientras que en el *roman* cortés ésta se construye a través de la caracterización detallada de los personajes, así como la alusión a otras obras del ciclo artúrico y la variación de sus temas, en el *roman* popular se da a través del uso de fórmulas determinadas y versos repetidos, que hace que los personajes (sobre todo Gawain) participen en la historia como “funciones narrativas”, más que como tipos o *personae* (Hahn, 2000 [1995], p. 24). Esta función, precisamente, es la que da unidad a todos los poemas que Hahn antologa, y abarca también a los descartados de su selección. La enorme variedad de formas poéticas que hay entre ellos (desde el pareado, pasando por versos aliterados, hasta híbridos con rimas y formas autóctonas), así como los temas e intereses que los motivaban, son tan diversos que es difícil hablar de una unidad genérica entre ellos, y no todos son susceptibles a una clasificación basada en su hipotética audiencia, como la que propone Hahn, en la que textos como *Awntyrs* y *Gologras* no podrían ser considerados verdaderamente populares, si bien tratan de reproducir fórmulas orales y parecen haber tenido cierta “popularidad” en su tiempo (por lo menos en el caso de *Awntyrs*).

También algunos temas recurrentes en Chrétien o el poeta del *Gawain*, como la llegada de un forastero a la Mesa Redonda, se ven significativamente modificados en el *roman* popular. En el *roman* francés del s. XII, la otredad y el mundo que representa “disrupt the order of a peaceful, stable aristocratic world, bring about the hero’s departure from that world, and launch the narrative” (Rider, 2000, p. 118); en el *roman* popular, en cambio, la figura antagónica pone a

⁴ Un ejemplo perfecto de *entrelacement* en un *roman* cortés se da en el recuento de las historias de Gauvain y Perceval en *Li contes du graal*.

prueba la cortesía de los súbditos de Arturo (particularmente Gawain, Keu y a veces Balduino) y saca a la luz los defectos de la corte. El descubrimiento de lo que provoca la alteridad del forastero es el meollo de la trama, y con frecuencia la revelación de su secreto, la enmienda del error y la consiguiente integración del Otro al mundo artúrico (simbolizado por la Mesa Redonda) terminan la narración. Esto se repite en numerosos casos, como *Grene Knight*, *The Wedding of Sir Gawain*, *The Turke and Sir Gawain* y *Carlisle*. En este último, el tema del Otro experimenta a su vez algunos cambios: en lugar de que el forastero acuda a la Mesa Redonda, los caballeros van a su encuentro: la historia empieza con una cacería, igual que *Awntyrs* o *Avowyng*, y en medio del bosque les sorprende la noche a Gawain, Keu y Balduino; éste último sabe que en la cercanía existe un castillo, propiedad de un villano (o *carle*, del anglosajón *churl*, “a word meaning the opposite of ‘noble’ or ‘gentle’, and referring to someone of low estate, without rank or consequence”, Hahn, 2000 [1995], p. 81), a quien ruegan hospedaje. El villano se los concede, pero durante su estancia prueba la cortesía de cada uno; sólo Gawain las supera con éxito, lo cual en palabras de Hahn es muestra de “his knightly courtesy even when he is not exclusively among gentles — or at least when he *seems* not to be among his noble peers, for the Carle of Carlisle turns out to be a gentle knight after all” (Hahn, 2000 [1995], p. 81). Sólo debido al juramento que hiciera veinte años atrás sigue ejecutando a quien llegue a su castillo y no compruebe su cortesía⁵. El impacto que provoca la imagen del Otro en esta historia es menor que en *The Wedding* o *Grene Knight*. También es notable la simbología detrás de la trama: la paradoja de un castillo

⁵ Lasater infiere que la penúltima orden que recibe Sir Gawain, la de golpear al villano, es en realidad un acto de decapitación; afirma: “the carl asks Gawain to behead him not as a challenge, but in order to disenchant him. After being beheaded, he becomes a handsome knight” (Lasater, 1974, p. 183). Aunque las versiones que tenemos de esta historia no parecen hacer una referencia explícita al tópico de la decapitación (como es bien presente en *Sir Gawain*, en *Grene Knight* o en *Turke*), no hay que descartar la posibilidad de que, en alguna versión previa, en lugar del honor y la cortesía, un factor maravilloso fuera el *Leitmotiv* de la historia, como un hechizo o un ser feérico. No olvidemos que también el Caballero Verde está asociado con divinidades paganas de la fertilidad, y que críticos como Lasater misma y Ananda K. Coomaraswamy (2001, pp. 97-142) han rastreado el origen de algunos de estos tópicos en las tradiciones literarias y mitológicas orientales.

perteneciente a un villano, sugiere Hahn, es proporcional a la de una corriente literaria con temas aristocráticos dirigida a una audiencia mucho más amplia, y por ello califica al *roman* popular de “hybrid literary form” (Hahn, 2000 [1995], p. 81).

Otra característica de los *romans* populares es, como he mencionado, la constante reescritura de historias y temas previamente existentes. Quizás se trate de la más importante, pues comprueba la circulación del poema en medios no especializados en materia literaria (por la humilde composición de los mismos) así como la fama de sus temas, con lo cual se abarcan las dos acepciones mencionadas anteriormente del término “popular”. Es lo que sucede en todos los textos que utilizan estrofas *tail rhyme*, como *The Carle, Carlisle*, *The Marriage*, *Dame Ragnelle* y *Jeaste*, a través de los cuales podemos notar la evolución de un tema a través de varias recreaciones: *Dame Ragnelle*, por ejemplo, es una recreación, directa o indirecta, de *The Wife of Bath's Tale*, o bien en última instancia del tópico de la dama horrorosa; durante esta transición de poema culto a popular se ha perdido gran parte de los matices que ofrecía la versión más sofisticada, aunque no se puede hablar de una filiación directa de *The Wife of Bath's Tale* con *Dame Ragnelle*. En este último, el *sans* o sentido pseudo-caballeresco que Chaucer buscaba crear se ha perdido. Tenemos a su vez otra reescritura, *The Marriage*, cuya pertenencia al género baladístico es notable por el uso de estrofas con rima *xaxa* (parecida a la del romance español, aunque en éste la rime es asonante) y por su menor extensión en comparación a la mayoría de los *romans* populares. En esta versión se simplifica mucho más la escena de la prueba a Sir Gawain y concluye de manera más abrupta. Un rastreo parecido puede hacerse entre *Gawain, Grene Knight* y la balada que menciona Lasater, o la *Morte Arthur* estrófica y la aliterada con respecto a la balada homónima, así como entre toda otra obra y sus variantes si las tuviera. Esto demuestra que, si un poema escrito en un ambiente culto era lo suficientemente famoso como para franquear

las barreras sociales, era propenso a una nueva versión o reestructuración del tema principal.⁶ Este fenómeno es igualmente visible en la literatura tradicional hispánica, aunque en este caso el romance, en su última etapa de vida (es decir, el periodo en que persiste en la memoria colectiva) se puede llegar a convertir en canto para juegos de niños, como el caso del canto “Soldadito, soldadito” con respecto a *Las señas del esposo*, cuyo origen a su vez parece ser una canción francesa, “Gentils galans de France” (vid. Díaz Roig, 1987, pp. 270 y n., 288 y n.).

No sólo el tema es un factor común en el *roman* popular, también lo es la forma. De los once poemas del ciclo de Gawain recogidos por Hahn, casi todos aliteran en distintos grados, pero sólo tres utilizan este recurso de manera constante, mientras que otros siete utilizan la llamada estrofa *tail-rhyme*, de diversas combinaciones de rimas y metros. Dicha clasificación resulta nuevamente insatisfactoria, pues junto a textos de considerable valor literario encontramos a otros como *Carlisle* cuyas ambiciones son más modestas. Una reagrupación que tome como eje la función narrativa de Gawain nos puede ayudar a comprender mejor cuál es la relación entre estos poemas, e incluso otros que Hahn omite, como los *romans* ingleses “mayores” *Gawain*, *Ywain and Gawain* y *Libeaus Disconus*. Y dado que a través de la forma podemos obtener una excelente muestra de las habilidades de su compositor o compositores, habrá que buscar un ordenamiento que también la tome en cuenta. De esta manera el uso de estrofas complejas, la combinación de formas francesas (rima) con las nativas (aliteración), o la alusión y variación de temas típicos de historias artúricas francesas, son características del primer grupo o vertiente del ciclo de Gawain, el cortés. Se trata de textos conscientes de la existencia de una tradición artúrica europea, donde estarían incluidos *Gawain*, *Ywain*, *Libeaus*, *Gologras* e incluso *Awntyrs*, aunque éste último sea de menor calidad que los demás. La mayoría utiliza versos aliterados e

⁶ Ya autores como Gray y Hahn han comentado la posible existencia de otras versiones en lo que Menéndez Pidal conoce como “estado latente”, las cuales no necesariamente estarán emparentadas con los manuscritos que por ahora poseemos.

intercalados con alguna clase de rima, salvo *Ywain* y *Libeaus* que son traducciones de poemas franceses y adaptan con bastante éxito el pareado octosílabo. Después tendríamos el grupo popular; estos poemas se caracterizan por ser simplificaciones y recomposiciones de *romans* famosos existentes previamente (e incluso de otros *romans* populares) como *Dame Ragnelle* y *The Marriage*, *The Carle* y *Carlisle*, *Grene Knight*, *The Turke* y *The Jeaste*. El más corto comprende 217 versos; el más extenso, unos 850. Se puede aun identificar un tercer grupo, que es el de las baladas de Gawain, más cortas que los *romans* populares, como *Cornwall* o la *Ballad of the Green Knight*.⁷ También, y como Finlayson ha demostrado el grado de flexibilidad del *roman* en cuanto a las clasificaciones genéricas (1995 [1980], p. 457), podemos incluir también aquí a *The Marriage*, que usa el patrón métrico típico de la balada; en todo caso, dicho poema es un ejemplo más de hibridación en el grupo y del flujo de tópicos y personajes entre los diversos géneros que hoy identificamos como entidades aparentemente “independientes” pero que, en la práctica, se nutrían unos a otros. Las clasificaciones en “baladas” o en “*romans*” se refieren a abstracciones que realizamos desde nuestra percepción de la historia literaria, mas dicha distinción no era tan clara en la Edad Media.

⁷ También en el romancero viejo sucedió el fenómeno de la recomposición; el *Romance de Amadís y Oriana* resume, de manera sucinta, el famoso libro de caballerías. Por la fecha de composición de este, sin embargo, el romance debió ser uno de invención, y es discutible su difusión por medios orales.

2. La traducción de *Carlisle*

2.1. Introducción

En *Carlisle* se intercalan versos largos y cortos que riman entre sí. La métrica está compuesta por una peculiar combinación de métodos de versificación silábica y acentuada; los versos, aunque aspiran al isosilabismo, se dan frecuentemente libertades. La rima, el ritmo y la aliteración dotan a este poema de un alto grado de oralidad, notable en el uso de ripios, epítetos y fórmulas. Está compuesto en estrofas de doce versos con rima *aabccbddbeeb*, donde los versos con rima en *b* tienen un acento menos que los demás, generalmente de cuatro acentos u ocho sílabas. De acuerdo a Hahn, fue compuesto en el noroeste de Inglaterra alrededor de 1400 (cerca de la muerte de Chaucer) y sobrevive en una sola fuente, los folios 12-26v del Ms. Porkington 10 (conocido también como Ms. Harlech 10 o Ms. Brogyntyn), resguardado en la Biblioteca Nacional de Gales en Aberyswyth. Fue publicado por vez primera en 1839 por Frederic Madden, y luego por Robert W. Ackerman en 1947, Auvo Kurvinen en 1951, Donald. B. Sand en 1966, Thomas Hahn en 1995, y ha sido traducido al japonés por Yoshitaka Shibata en 1984 (*vid.* Hahn, 2000 [1995], p. 84).

Al no existir traducciones al español de este texto, he decidido analizar los procesos de traducción al español e inglés de otras obras escritas en lenguas muertas o en una etapa determinada de su desarrollo, principalmente la Edad Media, para determinar cuáles son los más exitosos y por qué. Son variadas, ya lo sabemos, las reacciones de un traductor frente al texto, de acuerdo a los objetivos que desea alcanzar, su intención, y hasta el contexto histórico-social. Los resultados van desde la versión en prosa a la traducción en verso, mas las decisiones particulares son las que dan verdadera forma a cada una.

2.2. ¿Verso o prosa? Versiones y versificaciones modernas de poemas medievales europeos.

Emilio Lorenzo Criado es un representante del grupo de traductores que opta por la versión en prosa; en su edición del *Nibelungenlied* (2003 [1994]) hace una breve justificación sobre las pautas y principios que siguió, de acuerdo a las cuales el traductor tiene la responsabilidad de “no falsear el espíritu de la época, procurando equilibrar la expresión entre lo que sería aproximada o exacta correspondencia en un poema épico castellano de hacia 1200 y lo que, acercándonos al entendimiento del lector medio actual, podría resultar anacrónico” (Criado, 2003 [1994], p. 13), si bien es prácticamente imposible hacer un mapa completo de las “exactas correspondencias” entre el castellano literario medieval y el *Althochdeutsch*. Criado reconoce que, ante la falta de un diccionario de castellano medieval, los estudios filológicos de Menéndez Pidal fueron “una preciosa e insustituible ayuda” (Criado, 2003 [1994], p. 14), sobre todo el volumen II de su edición del *Cantar de Mio Cid* dedicado al vocabulario, así como *Orígenes del español y La España del Cid*. Al considerarla una versión, Criado renuncia a reproducir las características formales del texto para centrarse en su contenido, aprovechándose, como él mismo dice, “de las ventajas de la traducción en prosa, que permite una mayor libertad expresiva” (Criado, 2003 [1994], p.13).

Criado trata de hacer una recreación hipotética de lo que pudo haber sido una gesta española de los Nibelungos, sin por ello tratar de reproducir el metro, el ritmo o la rima del original, lo cual resulta ya en sí una contradicción; para acercar el texto al lector moderno, escoge los términos familiares por encima de los etimológicamente correctos, por lo cual descarta traducir *wwer genámen si sit* por “fueron adobados” y prefiero “fueron... armados caballeros” (v. 28bm pp. 42-43 y n.). Aunque, ciertamente, en ocasiones no se guía sólo por este precepto, como sucede en el verso 5a donde traduce el sustantivo *reken* por “guerreros”, pese a que

anteriormente (vv. 1d y 3b) lo había traducido como “caballeros”. Es muy probable que la cercanía entre los sustantivos llevara a Criado a tomar esta decisión. Es regla implícita en la prosa tratar de evitar, en la medida de lo posible, la reiteración de un mismo término si entorpece la lectura; al modificar los campos semánticos del vocabulario original, Criado evidencia su manifiesta intención de seguir las reglas de la redacción en prosa pese a tratarse de un poema, lo cual tiene repercusiones en la composición final de la traducción y la recepción del lector con respecto al original (que ya de por sí está condicionada por su grado de conocimientos previos o complementarios del texto) se aleja aún más por las barreras del estilo.

La elección de la traducción en prosa se origina del presupuesto que, si algo se tiene que rescatar del texto, debe ser sin lugar a dudas el contenido. Pero es bastante claro que en la poesía, sea medieval o moderna, la forma y el contenido tienen un enorme grado de interacción y es difícil separarlos sin antes distorsionar el original. Uno de los primeros autores modernos que en hacer prosificaciones fue Luis Segalá y Estalella, reconocido traductor de la *Ilíada* y la *Odisea* a principios del siglo pasado, quien afirmaba que las traducciones en verso “no pueden ser tan fieles, que no amplifiquen, mutilen ó alteren el texto para acomodarlo á la forma métrica” (Segalá, 1982 [1908], p. 7). Toma como punto teórico de partida a Fray Luis de León (en una época en que la lingüística de De Saussure aún se hallaba poco difundida) y traduce estos poemas “literalmente, sin quitar nada, ni siquiera un epíteto, y sin añadir más de lo necesario para la recta inteligencia de la frase, dada la distinta índole de la lengua castellana con respecto a la griega” (Segalá, 1982 [1908], p. 7). En la primera estrofa de la *Ilíada*, ciertamente, lo único que añade Segalá es una repetición del sustantivo “cólera” entre el v. 1 y el 2 para ligar de manera más estrecha el adjetivo *ὄλομένην* (“funesta”) con la oración previa; este añadido se apega a la intención de Segalá de hacer el poema inteligible en español. Aunque Fray Luis proponía traducir con la misma cantidad de palabras que ocupara el original hasta el grado de contarlas, el helenista

recurrió también a traducciones perifrásticas, como “el de amplia mirada” en lugar de “longividente” para el sustantivo *εὐρύοπα* (epíteto de Zeus), o “la potestad de Alcinoos” en la *Odisea* para referirse al rey de los feacios, etc.

Al inicio de cada párrafo viene indicado el número de versos a los que corresponde, por lo que la traducción sirve a quien, en palabras del propio Segalá, “sin estar impuesto en la lengua griega, necesite conocer la *Ilíada* en sus menores detalles, le convenga alegar textualmente algunos de sus versos ó quiera verificar las citas que se hagan de dicho poema” (Segalá, 1982 [1908], p.7). Mantiene elementos que a los oídos modernos podrían sonar extraños, como los extensos epítetos o la reiteración de los símiles “así como... tal así...”, que suelen romper la continuidad de la narración para construir una figura retórica más propia de la poesía. La traducción adquiere así una textura distinta a la de la prosa convencional, caso muy distinto al de Criado de cuya traducción no podemos alegar una prosificación neutral, sino más bien un intento de corrección de estilo que afecta notoriamente al proceso de traducción preciso y detallado.

Tenemos también los casos de Ángel Crespo y Juan Victorio, que traducen versificadas de la *Chanson de Roland* al español y de Seamus Heaney con su polémica apropiación de *Beowulf* al inglés moderno. Como veremos más adelante, las traducciones más exitosas son las que mejor saben comunicarlo desde el contexto lingüístico, histórico y hasta poético.

El uso de un determinado tipo de verso y las implicaciones de dicha decisión se vuelve un asunto primordial en el caso de *La Chanson de Roland*. En su introducción, Juan Victorio observa dos dificultades esenciales para la traducción del poema anglonormando: al pasar por una traducción, el texto es evidentemente forzado; esta violentación es doble en tanto que “no se trata sólo de un cambio de lengua, sino también de época” (Victorio, 1999 [1983], p. 26). En la introducción a otro libro (las *Poesías* de François Villon), asegura que hacer una traducción en verso de un poema “parece ser incuestionable” (Victorio, 1985, p. 27), y es por ello que siempre

procura “darle al verso una de sus características básicas, el ritmo” (Victorio, 1999 [1983], p. 26). Crespo igualmente tuvo que enfrentar en su traducción la cuestión de una estructura rítmica ideal (*vid.* Crespo, 1983, p. 34), aunque las decisiones que ambos autores tomaron son casi opuestas entre sí y tienen resultados reveladores.

La *Chanson* está escrita en versos decasílabos con cesura entre las sílabas cuarta y quinta, que ambos traductores conservan; sólo Victorio reprodujo también los dos acentos principales en la sexta y la treceava sílabas, y los dos secundarios en la segunda o tercera sílabas y en la novena principalmente, una adaptación de los acentos principales en la cuarta y décima sílabas y los secundarios en la primera o segunda y en la séptima u octava del verso anglonormando (Victorio, 1999 [1983], p. 26). Crespo, en cambio, acuñó un verso de diez a doce sílabas con la cesura entre la cuarta y quinta sílabas salvo cuando, dice el autor, “no hemos querido que una casi imperceptible variación en la cuenta de las sílabas nos obligase, para evitarla, a forzar la dicción” (Crespo, 1983, p. 35); esta modificación se realiza sobre todo antes de la cesura, lo que disminuye su efecto en el ritmo, como en el v. 103: “El emperador está en un vergel ledo”, donde el acento se recorre de la cuarta a la quinta sílaba, favoreciendo el ritmo a la vez que conserva el isosilabismo (también sucede en vv. 771, 1149, 1796, 1812, etc.). Fue así que hizo Crespo, de acuerdo a su criterio, “un verso que fuese la réplica castellana del original” (Crespo, 1983, p. 34).

Victorio, por su parte, escogió el alejandrino pues afirma: “hay que tener en cuenta que, por las características de ambas lenguas, una traducción española literal siempre supone algunas sílabas más [...] Parece, entonces, adecuada la elección de un metro que proporcione cierta holgura a la traducción” (Victorio, 1999 [1983], p. 27); colocó la cesura después de la sexta sílaba y reprodujo los acentos principales y los secundarios, sin tomar en cuenta la naturaleza silábico-acental del francés en contraste con el verso silábico español. También hace una apresurada crítica a la traducción de Crespo y afirma que éste “se ve en la necesidad de omitir

algunas palabras” (Victorio, 1999 [1983], p. 28), y como ejemplo cita el último verso del poema (“aquí la gesta de Turolde termina” por *ci falt la geste que Turolde declinet*; en Crespo, 1983, pp. 354-355) donde claramente falta el verbo *declinet* (“ofrece”, es decir, la gesta que ofrece Turolde) cuya ausencia cambia radicalmente el significado de la oración. Pese a este ejemplo, lo cierto es que la “holgura” del alejandrino obliga a Victorio a distorsionar, en ocasiones significativamente, el sentido del original, como se observa desde la primera estrofa:

Carles li reis, nostre emperere magnes
 Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne :
 Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
 N'i ad castel ki devant lui remaigne;
 Mur ne citet n'i est remés a fraindre. [5]
 Fors Sarraguce, ki est en une muntaigne.
 Li reis Marsilie la tient, ki Deu nen aimet.
 Maumet sert e Apollin reclimet :
 Nes poet garder que mals ne l'i ateignet. AOI. (Crespo, 1983, p. 38)

Una comparación sinóptica de las ambas traducciones puede ayudar a esclarecer las dificultades que tuvieron que enfrentar, particularmente Victorio:

Dodecasílabo con cesura entre la 4ª y 5ª sílaba (Crespo, 1983, p. 39)	Alejandrino con cesura entre la 6ª y 7ª sílaba (Victorio, 1999 [1983], p. 35)
--	--

Nuestro emperador, el rey Carlos de Francia, hace siete años que se encuentra en España: hasta la mar ganó las tierras bravas. Ningún castillo resistió a sus mesnadas ni otra ciudad o muro a salvo se halla [5] que Zaragoza, que está en una montaña. La tiene el rey Marsilio, que a Dios no ama. Sirve a Mahoma y a Apolo preces alza; No ha de librarse de su aventura mala.	El rey Carlos el Magno, nuestro emperador, siete años completos permaneció en España, conquistando hasta el mar esa tierra altanera. No hubo un solo castillo que se le resistiera, ni muro ni ciudades que no se le rindiera, excepto Zaragoza, que está en una montaña. La tiene el rey Marsil, enemigo de Dios: a Mahoma obedece, a Apolo reverencia. Mas de nada le sirve, su mal es un designio.
--	---

Véase también la traducción en prosa de Martín de Riquer, que ambos autores reconocen como punto de referencia invaluable:

El rey Carlos, nuestro emperador magno, ha estado en España siete años enteros. Conquistó hasta el mar la alterosa tierra; no hay castillo que resista ante él, [5] ni ha quedado muro ni ciudad sin derribar salvo Zaragoza, que está en una montaña.

La posee el rey Marsil, que no ama a Dios: sirve a Mahoma e invoca a Apolo. No se puede preservar de que mal le alcance (Riquer, 1960, p. 15).¹

Riquer manifiesta en su nota preliminar que había tratado de evitar “introducir nexos sintácticos donde el texto francés no los presenta, sobre todo entre un verso y otro, he mantenido las variaciones, a veces muy próximas, de tiempo verbal de la narración” (Riquer, 1960, p. 14). En el caso de Crespo vemos que, por lo general, las palabras escogidas son equivalentes al original, pese a algunas decisiones que se antojan un tanto radicales (como “Carlos de Francia” por *Carles... magnes*). Dado que Victorio considera la cuestión de la fidelidad un “asunto escabroso sujeto siempre a discusión” (1985, p. 27), habrá que decir entonces que Crespo da a su traducción un ritmo muy semejante al del original anglonormando, mientras que Victorio se ve forzado a extender las palabras y así cumplir con el isosilabismo, para lo cual recurre a tiempos verbales más complejos de los del original (como subjuntivo en lugar de pasado simple en los vv. 5 y 6; nótese también la rima no intencionada). Victorio fundamenta correctamente su criterio de traducción, y tiene razones de peso para escoger el alejandrino, entre otros que los poemas épicos castellanos, tanto cultos como populares (el *Poema de Fernán González* y el fragmentario *Cantar de Roncesvalles*), usan predominantemente el hemistiquio de siete sílabas (*vid.* Victorio, 1999 [1983], p. 27). Y sin embargo, esto provoca que su traducción quede encadenada, por así decirlo, a los acentos internos imitados del francés que lo obligan a deformar el original a favor del isosilabismo. El traductor se da cuenta de este fenómeno y, en su siguiente traducción parece

¹ Ninguno de los traductores reproduce el AOI al final de la estrofa debido a que solamente en investigaciones recientes se ha comprobado que esta misteriosa marca en el manuscrito anglonormando original es en realidad una interjección exclamatoria, clara evidencia de su recitación en voz alta. Isabel de Riquer menciona en su introducción a la *Chanson una gesta de maldizer* compuesta por el gallego Alfonso Lopes de Baian a mediados del s. XIII, en la que se burla de un personaje de la época utilizando como base el ambiente heroico típico de la leyenda rolandiana; la muestra más clara de esta parodia se halla en la exclamación *EOY!* al final de cada tirada, sumamente parecida a la marca del Ms. de Oxford, lo cual nos habla de la amplia difusión que tuvo esta versión incluso fuera de la región anglonormanda. Dice Riquer: “el cambio de AOI en EOY se debería al cambio fonético de la ‘a’ átona en el decurso de la transmisión oral” (1999, p. 69, nota 108).

dejar de reproducir los acentos internos, aunque no menciona nada al respecto en su prólogo (*vid.* Victorio, 1985, p. 27).

Victorio buscó hacer una correspondencia entre la *Chanson* y un poema épico castellano. Tal como Criado lo hiciera en el ejemplo anterior, o como Carlos Alvar, quien en su traducción de *La belle Dame sans mercy* escoge el eneasílabo, metro que había sido empleado en la España medieval para traducir el octosílabo francés (*vid* Alvar, 1996, p. 41). El resultado de Victorio, sin embargo, es mucho menos afortunado; tiene más aciertos la estrategia que sigue Crespo quien, conocedor de las tendencias poéticas modernistas españolas, trata de dar al poema un tono a la vez actual y medieval. Como Criado, procura acercar el texto al lector, pero a diferencia de éste se aventura a recrear también su forma; no se restringe al isosilabismo de forma tan rigurosa como Victorio, lo que le da a su traducción mayor dinamismo y claridad semántica, al tiempo que logra asimilar el texto a la tradición modernista e introduce un nuevo tipo de verso que, a su parecer, “no resultaba violento, aunque sí novedoso, en castellano” (Crespo, 1983, p. 34).

El ejemplo de Crespo es muy parecido al del poeta norirlandés Seamus Heaney, quien al traducir *Beowulf* halló un *loophole* (como él lo llama) entre el inglés y el irlandés, esto es un punto de contacto entre las dos lenguas en que debatía su identidad día con día, el inglés y el irlandés: “an escape route from what John Montague has called ‘the partitioned intellect’, away into some unpartitioned linguistic country” (Heaney, 2000, p. xxv). Heaney identificó en el modo de hablar de Ulster algunas reminiscencias del anglosajón, o como se quiera ver, ecos del ulsteriano en el anglosajón. Mientras ojeaba el vocabulario del *Beowulf* en la edición de Wrenn, Heaney se encontró con el verbo *polian* que recordó, apenas con ligeros cambios, en las conversaciones que “older and less educated people would have used in the country where I grew up: ‘They’ll just have to learn to *thole*,’ my aunt would say about some family who had suffered an unforeseen bereavement” (Heaney, 2000, p. xxv; énfasis añadido). Al encontrar estos puntos

de contacto, Heaney decidió hacer una traducción que se mantuviera fiel al original e incluso siguiera el mismo patrón métrico (aunque cuando lo siente necesario no duda en romper la regla), a la vez que le da un aire irlandés, escrito, en sus propias palabras, en “Hiberno-English Scullionspeak” (Heaney, 2000, p. xxvii). La traducción está idealmente pensada para ser leída por un *scullion*: “I [...] tried to frame the famous opening lines in cadences that would have suited their voices” (Heaney, 2000, p. xxvii), lo cual es visible desde la primera palabra del poema, *hwaet*, traducida por lo general como *lo* o *hark*, pero que en el sociolecto de Heaney puede ser sustituida con *so*, palabra que “operates as an expression which obliterates all previous discourse and narrative, and at the same time functions as an exclamation calling for immediate attention” (Heaney, 2000, p. xviii). Heaney se apropia del poema anglosajón y el inglés moderno a su tradición poética, la irlandesa anglófona, y como Joyce encuentra en el manejo del idioma inglés popular un “arma nativa” en lugar de una “humillación imperial” (*vid.* Tymoczko, 1999, p. 35).

Esto apunta hacia una concepción totalmente distinta de la traducción con respecto a los enfoques analizados con anterioridad, y considera al texto resultante una creación original, que bien proviene de una fuente previa pero que es asimilada a la obra literaria del poeta: los versos de Heaney tienen generalmente cuatro acentos, un fenómeno que él mismo ha notado y que adjudica a la influencia de Gerald Manley Hopkins en su formación poética, otro autor que se sirve de la poesía anglosajona para formar la suya propia (*vid.* Heaney, 2000, p. xxiii). Tanto Hopkins como Heaney representan casos de sincretismo que acercan o conectan la poesía moderna con la poesía anglosajona.

2.3. Prosificaciones en español del ciclo de Sir Gawain

Hemos visto que una versificación no es necesariamente más exitosa que una prosificación, y que si no se realiza con cautela puede llegar a distorsionar el original. A partir de estas

consideraciones, me parece que la traducción del *Carlisle* debe aspirar a recrear sólo en la medida de lo posible un poema medieval inglés en lengua española. Si un filólogo angloparlante que realiza la modernización de un texto medieval se enfrenta ya de por sí con complicaciones serias como las que Burton Raffel halla en *Gawain* (1989, pp. 38-39), un traductor ve doblemente dificultada su labor, pues no sólo tiene que convertir un poema de una lengua a otra, sino de una que en ese momento se encontraba en una etapa temprana de su desarrollo a una moderna; es, a su vez, una conversión de culturas, por lo que a veces debe trasladar algunos vocablos que no existieron en ésta o se que han dejado de utilizar. Debe trasladar el texto con la menor cantidad de alteraciones posible, sin olvidar las reglas poéticas imperantes en su propia tradición. Es importante acercar el original a un lector moderno, pero no al grado de alterar la fuente.

Ya he comentado que la prosificación tiende a modificar el contenido del original en más ocasiones de las que se pudiera pensar de un tipo de traducción tan “preciso” que rescata el contenido por encima de todo. En las prosificaciones de textos ingleses medievales al español, los casos más representativos quizás sean las de *Gawain*, cuyos traductores cambian elementos específicos del texto, como el *bob and wheel*, para ajustarlo a un texto que, por su extensión, es tratado como una novela. En el original, este recurso al final de cada estrofa añade un tono mucho más pausado y lírico que el resto de los versos, que son recitativos y aliterados. Su primer traductor en español, Manuel Torres Oliver, suele verse forzado a realizar paráfrasis, supresiones y modificaciones para que el tono siempre sea el de una narración. En la traducción de Jorge A. Madrazo también se observa este fenómeno aunque en menor grado, pues traduce el *bob and wheel* como versos, aunque casi siempre el *bob* queda “colgando”; algunas veces forma parte de la prosa, otras está incluido en el verso, y a veces se le omite. En general, el resultado en ambos casos es el mismo: la distorsión del original para facilitar su acceso al lector moderno.

Omisión, ampliación y distorsión son las tres estrategias más comunes que usan estos autores, acaso sin intención expresa, a lo largo de sus traducciones. Un ejemplo muy interesante se halla en la estrofa 5 (vv. 85-106). Ahí se menciona la consabida costumbre de Arturo de no comer hasta que algo maravilloso suceda o alguien lo rete a una justa. El fragmento está escrito en pasado simple y con participios pasados, pero Torres se da la libertad de usar tiempos verbales distintos. En el original tenemos:

And also anoþer maner meved him eke,
 Pat he þurȝ nobelay had nomen: he wolde never ete
 Upon such a dere day er hym devised were
 of sum adventurus þing an uncouþe tale (vv. 90-93).

Torres traduce el primer verso como: “Y una nueva ocurrencia vino a inquietarle en esta sazón” (Torres, 2001 [1982], p. 21); desde aquí altera Torres el tiempo en que se conjuga el verbo, al tiempo que añade un verbo y una frase adverbial que no tienen referente en el original. Aunque la ampliación no es considerada un pecado en la traductología (grandes autores como George Steiner y Raffel la promueven), habrá que preguntarnos si *meven* viene a significar verdaderamente “inquietar(se) en esta sazón”. Luego suprime *Pat he þurȝ nobelay had nomen*, seguramente por considerarlo un ripio, y añade el verbo “anunció” a la siguiente oración, con la intención de que la voz narrativa siga sirviendo como intermediario entre el lector y los personajes. Torres borra de esta manera una de las características más representativas de la mejor poesía narrativa medieval, como en el caso del *Cantar de Mio Cid*, donde es común que los personajes tomen la palabra en la historia sin que la voz narrativa deba cedérsela con fórmulas como *dixo* o *fabló* (vid. Alonso, 2002 [1940], pp. 9-10).

Torres también convierte en pasado simple todos los verbos desde este verso hasta el 99 y sólo hasta el v. 100 (*Pis watz kinges countenance*) vuelve Torres al tiempo verbal adecuado: “Tal era la costumbre del rey” (Torres, 2001 [1982] p. 21). Hasta entonces descubre el lector que dicha

costumbre no fue una ocurrencia del rey en ese momento, como lo hace pensar la traducción, sino una “costumbre” realizada frecuentemente. No parece haber una razón explícita para crear esta suspensión del significado, que por otra parte es bastante común en las novelas, cuando se menciona por primera vez el hábito de un personaje y luego se aclara que se realiza con determinada periodicidad. Madrazo hace modificaciones similares, como añadir palabras que no existen en el original para darle mayor dinamismo a su narración: entre los vv. 211 y 212, por ejemplo, añade la frase “la propia hoja [del hacha]” (Madrazo, 2001, p. 35), de la que se sirve para hacer una pequeña pausa en la descripción y retomar el hilo de la (ahora sí) “narración”. También suele añadir adverbios de tiempo en lugares donde en el original no los hay. En todos estos casos es bastante claro que la forma escogida para la traducción, y más específicamente el estilo de esta forma, restringe a la misma y determina de antemano sus decisiones.

El caso de la estrofa 11 (vv. 232-249) es también digno de análisis. Es probable que a Torres le costara gran trabajo este pasaje,² pues traduce *Al... that ther stond* (v. 237) literalmente, es decir, como “los que estaban de pie” (Torres, 2001 [1982], p. 25), cuando en realidad se trata de una referencia a los sirvientes, en oposición a los *non-stil* (“los que no están de pie”, es decir nobles) del v. 242 (*vid.* Burrow y Turville-Petre, 2005 [1992], p. 192); Madrazo tampoco nota esto y escribe “cuantos ahí estaban” (Madrazo, 2001, p. 37). Aunque esta parezca una minucia sin importancia, la imagen evocada es distinta a la del original, lo que puede provocar ciertos malentendidos, como más adelante en el poema cuando se lee: *al stounden at his steven and non-stil seten* (v. 242). Si seguimos la lectura previa que hizo Torres de *Al... that ther stond*, se podría entender que los nobles también se acercaron al Caballero Verde y después se sentaron, siendo que siempre estuvieron sentados en el orden referido en los vv. 109-113 (*vid.* Burrow y Turville-

² De hecho, ambos traductores suelen ser más efectivos al traducir diálogos que narración, lo cual no me parece una coincidencia, sino un síntoma.

Petre, 2005 [1992], pp. 187-188). Es también digna de mención la deformación de la hipérbole del v. 238 (*with al þe wonder of þe worlde*), por “precaidamente, preguntándose”, lo cual da a la traducción un ritmo distinto, pues omite recursos de recitación propios de la poesía. Es sobre todo la oralidad del texto lo que se está modificando con estos cambios.

En el caso de Madrazo también contemplamos ciertas añadiduras al texto que parecen tener el objetivo de modificar el tono predominante, como en el siguiente fragmento:

For uch mon had mervayle quat hit mene myzt
 Ðat a hapel and a horse miȝt such a hwe lach
 As growe grene as þe gres and greener hit semed
 Ðen grene aumayl on golde glowande brighter (vv. 233-236).

Madrazo traduce: “pues cada uno se preguntaba maravillado qué podía significar que caballero y caballo pudieran haber adoptado un color tal y crecer tan verdes como la hierba; y más verdes parecían aún al competir en brillante esplendor con los verdes esmaltes sobre el oro” (Madrazo, 2001, p. 37). La extraña adición de “al competir en brillante esplendor”, sin equivalente en el original, es bastante notoria. Madrazo siente quizás que “más verdes parecían que los esmaltes verdes etc.” suena redundante en español y, como sugiere Steiner, trató de añadir “lo que ya estaba ahí” (Steiner, 2001 [1975], p. 431; 1996, p. 208); sin embargo, su propósito no parece ser esclarecer el original, sino determinar un tono y un estilo propios de la narrativa.

Adicionalmente a estos casos particulares, existen ciertas estrategias de las que ambos se sirven para “prosificar” el original; tenemos en Torres la omisión de la palabra *for* cuando aparece como adverbio o su traducción por una gran cantidad de opciones: “dado que”, “veo que”, “no obstante”, etc. El uso del tiempo presente para ciertas acciones ocurridas en el pasado es otra característica del texto medieval que ambos traductores omiten: en sus notas a la traducción de *El viaje de san Brandán*, Marie José Lermarchand nos habla de la “rápida conmutación presente-pasado, tan típica de la narración medieval: se trata de un recurso que

semeja un efecto de cámara acercándose, cuando el mismo objeto o gesto queda descrito a veces en pasado y presente” (1988 [1983], p. xxxix); tras esta explicación afirma que no hará ningún esfuerzo para mitigar esta conmutación, lo cual otorga a su traducción una atmósfera muy parecida a la del poema de Bendeit. Por su parte, Luis Zapata dice en su introducción a *Tristán e Isolda* que dicha conmutación podría llegar a “disgustar al lector moderno” (Zapata, 2002 [1990], p. 25), aunque traduce correctamente los verbos cuando aparecen en tiempos distintos, incluso dentro de la misma oración. Ni Madrazo ni Torres toman esto en cuenta y regularizan los verbos en tiempo presente de los vv. 221, 250, 316, etc. En la vasta mayoría de los casos, como ya he mencionado, Torres omite el *bob* de las estrofas y hace traducciones elípticas de la *wheel*. Por ejemplo, en la estrofa 6:

For wonder of his hwe men hade,
Set in his semblaunt sene;
he ferde as freke were fade
and overal enker grene (vv. 146-150)

El primer verso queda en la versión de Torres como “Los hombres se quedaron boquiabiertos de estupor” (Torres, 2001 [1982], p. 22); el adjetivo *fade* (v. 149), cuya acepción es difícil definir con precisión en este contexto, se convierte en dos calificativos, “sobrenatural y terrible”. De hecho es común a lo largo de toda su traducción la ampliación o explicación de un término en varias palabras o una frase. Torres no duda en omitir aquello que sea difícil de ser narrado en prosa, mientras que Madrazo decide traducir en verso los *bobs and wheels*; en ocasiones introduce rimas sin verdadero criterio (a veces asonantes, otras consonantes, otras no intenta rima alguna, etc.) lo cual también modifica el sentido, como se observa en su versión del fragmento arriba citado:

Y los hombres se asombraron del matiz
que su aspecto dejaba ver:
se presentía a sí mismo con ferocidad,
de un vivo color verde como él (Madrazo, 2001, p. 30).

Se antoja preguntar cuál es el sentido o su relación con el texto original.

2.4. La versificación de *Carlisle*

Es por la enorme propensión de las traducciones en prosa a alterar un poema que he considerado apropiado rescatar no sólo el contenido sino también, por lo menos parcialmente, el ritmo de *Carlisle*, elemento igualmente indispensable para alcanzar el tono adecuado del original. El traductor debe poner especial atención, sin embargo, en los riesgos que conlleva una versificación si desea que el original no resulte más afectado que en una traducción “novelizada”. Claro ejemplo de este tipo de problemas son notables en traducciones como las de Ippandro Acacio a Píndaro, o las de Morris a *Ilíada* y la *Odisea*, que al emplear la rima, incluso cuando en el original no se hace uso de ese recurso, alteran el poema de forma que el resultado es completamente distinto en el tono y a veces hasta el contenido. En la presente traducción se ha decidido prescindir tanto de la rima como de la aliteración en favor del sentido, pues tratar de seguirlos obligaría al traductor a vestir una “camisa de fuerza” lingüística, como las que Victorio se forja al reproducir un elemento ajeno a la métrica española. También traduzco directamente del *Middle English* al español moderno sin hacer conversión al castellano antiguo o búsqueda etimológica alguna para construir un “original castellano”, resultado que invariablemente será una recreación meramente hipotética. Por ello utilizo la menor cantidad posible de arcaísmos y acuñaciones, salvo cuando no exista un término equivalente en español moderno debido a que el sentido de la palabra haya cambiado o ya no exista. Es así que traduzco *bottredor* (v. 385) por “armario”, pese a que en español moderno esta palabra ha venido a designar un mueble donde se guarda ropa, libros, etc, pero que de acuerdo a Corominas está “tomado del lat. *Armarium* (primitivamente significó ‘lugar donde se guardan las armas’)”.

Otro elemento primordial para el dinamismo del poema es el metro: en *Carlisle* cada estrofa está compuesta, como se ha dicho, de doce versos con *tail-rhyme* ordenados en cuatro unidades de tres versos cada una, compuestas de un pareado y un verso más corto (*tail*). Los versos no se cuentan por el número de sílabas, como en español o en japonés, sino por los *stresses* o acentos (en este caso, cuatro en los versos pareados y tres en el verso “*tail*”). El traductor, pues, debe convertir el conteo de acentos por un cómputo de sílabas fijo. Opté por traducir los versos con cuatro acentos como endecasílabos y los de tres como octosílabos, ya que el Romancero toma este metro del hexadecasílabo épico y es, en fin, uno de los más vitales y frecuentes de la lengua española a la vez que ofrecen un espacio suficientemente cómodo. En cuanto al endecasílabo, se podrá argüir que no es un verso propio de la tradición medieval española y que no fue introducido sino hasta el s. XVII bajo la influencia de Petrarca; pero en realidad el endecasílabo está presente en la poesía de la península luso-hispánica desde la gaita gallega medieval, como es el caso de la canción que comienza

Tanto bailé con la moza del cura,
tanto bailé que me dio calentura.

Por otra parte, y pese a que las traducciones en verso más efectivas suelen evitar la precisión formal en favor de la dicción o el sentido, me ha parecido apropiado asimilar el contenido a las reglas de la métrica española, aunque la combinación de endecasílabos con octosílabos no resulte tan común como lo es, por ejemplo, el conjunto heptasílabo-pentasílabo de la seguidilla; el resultado es una estrofa nueva cuyos metros, no obstante, han sido utilizados previamente por muchas generaciones de poetas hispanoparlantes. Todo poema que utilizara estos versos, pensé, debía estar atento a esta tradición y a los logros alcanzados en ella, y por ello preservé el isosilabismo en todos los casos.

En ocasiones, no dudo cambiar ligeramente de lugar los elementos de algunos versos para colocarlos un lugar más arriba o abajo, como en los vv. 548-549:

...una iglesia construiré con diez monjes
Que hasta el juicio final canten.

En el original, *ten prestis* se encuentra ubicado en el v. 549, aunque necesitaba de mayor espacio para la reducción de *syngynge til domysday*. Esta estrategia es bastante común en el *Beowulf* de Heaney, pero ahí se utiliza principalmente para atenuar la intrincada sintaxis anglosajona. Sólo ocasionalmente utilizo el espacio de los ripios si una frase se extiende más allá del verso en que se origina, como en los vv. 449-450:

...the Carle bade his oun Lady go in,
That lovfesom was of syghte.

Interpreto el epíteto del segundo verso como un solo adjetivo, “bella” y coloco la oración subordinada “que en el lugar se acostase”, la cual en el original equivale a sólo dos palabras, *go in*; una traducción que observara la precisión textual a la vez que la forma en este caso era prácticamente imposible. En otros casos, sin embargo, traduzco literalmente las particularidades del original, incluso si estas pudieran parecer extrañas en español, como en los vv. 435-436, donde se lee “serten, wyttout lett / furst sche harpyd”. Como se puede apreciar, la hija del villano no comenzó a tocar inmediatamente después de recibir su arpa, pese a la frase *wyttout lett* (lit. “sin pausa”), una fórmula que funge como ripio o muletilla rítmica que ayuda al poeta a salir del aprieto de la rima, y además da un énfasis (intencionado o no, queda la pregunta) a la acción que a continuación se narra. También respeté las redundancias como *knelyd downe on his kne* (v. 601) o *sene ... in here syght* (vv. 581-582), pues dicho recurso es un elemento bastante común en la poesía medieval; recuérdese tan sólo el primer verso del *Cantar de Mio Cid*: “De los sos ojos, tan fuertemiente llorando” (ed. Enríquez Carrasco, 1998).

Se ha procurado recrear la forma del poema a sabiendas que una reproducción exacta es imposible, pero con la certeza que dicha decisión logra rescatar una mayor cantidad de elementos del original, como son el ritmo, la oralidad y el lenguaje cortés. Es por ello que juzgué pertinente la traducción de la segunda persona formal en inglés medieval (*you, your, etc.*) por la segunda persona formal del español peninsular (“vos”, “vuestro”, etc.), pues claramente se puede establecer un paralelismo entre la desaparición de la forma *thou, thee, thy* en el inglés moderno y de las formas europeas en el español mexicano.

Otros casos que requieren de justificación son la traducción de *creste* (v. 97) por “cimera”, pues en heráldica *crest* significa “a figure or device [...] placed on a wreath, coronet, or chapeau, and borne above the shield and helmet in a coat of arms” (*OED*); en español se trata de la “cimera sobre el escudo de armas” (*DRAE*). También *fane* (v. 255) por “bieldo” (instrumento para separar el grano de la paja “compuesto de un palo largo, de otro de unos 30 cm. de longitud, atravesado en uno de los extremos de aquel, y de cuatro o más fijos en el transversal, en forma de dientes” *DRAE*) y de *menstrelcy* (v. 599) por “dulcémeles”, un sinónimo de “salterio”, pues esa palabra ya había sido utilizada en el verso anterior como equivalente de *sawtry*.

En su traducción de *La Belle Dame sans Merci* de Alain de Chartier, Alvar afirma que la forma del poema moldea la exposición del pensamiento (*vid.* Alvar, 1996, p. 26). Esto me llevó a la conclusión de que la mayoría de los elementos que podrían resultar “extraños” para el lector, de las que tanto advierten los traductores en prosa en sus introducciones, no requieren de explicación alguna si la traducción se encuentra en verso. Tanto los ripios, epítetos y reiteraciones como los cambios de tiempo verbal son recursos comunes en la poesía medieval, con frecuencia propensa a la recitación, por lo que no es necesario alterar, modificar o acercarse en exceso el contenido del texto, sino que el lector mismo puede acercarse a una experiencia muy parecida a la que tendría de poder acceder al original. El trabajo de Alvar es uno de los modelos a seguir en la

traducción de textos medievales, pues logra un balance perfecto entre ritmo y fidelidad, a la vez que emplea un metro que le da espacio suficiente para traducir con plena libertad, ni tan holgado ni tan estrecho como para provocar rebuscamiento u omisión de palabras; claro que, por otra parte, requiere de un amplio número de notas, ya que el género en que se encuadra, el debate amoroso, es poco conocido para el lector moderno. *Carlisle* tiene la fortuna de estar precedido por una gran cantidad de obras del ciclo artúrico traducidas del francés, inglés, alemán y latín al español, por lo que en las notas al pie se discute información sobre el ciclo artúrico que sólo se encuentra en este poema, como los nombres de algunos caballeros de la Mesa Redonda, o bien cuestiones particulares de la edición o traducción del texto.

En su prosificación de *L'atre perelleux*, Victoria Cirlot nombra *Keu* a Sir Key; de hecho, en todo el *roman* modifica sin restricción alguna los nombres franceses y ajusta algunos medianamente a la ortografía española. Como ejemplo está el siguiente fragmento: “Gauvain, Tor, hijo de Arés, Erec y Caradoc Rompebrazos” (Cirlot, 1996 [1984], p. 6). En mi caso, decidí seguir las castellanizaciones de Alvar en su diccionario artúrico (1997) salvo en el nombre del protagonista, que en traducciones como la de Torres o Madrazo ha aparecido siempre como *Gawain* y no como *Galván*, y en el caso de Favelón y Ironside, cuyas traducciones literales me parecían absurdas; en el primer caso recurrí a la castellanización sin tratar de hacer un equivalente etimológico (que sería “Piespintos”), mientras que en el segundo lo dejé tal y como estaba (equivalente a tres sílabas), pues una adaptación fonética como “Aronsád” o “Aironsaid” tampoco me convencía. El término *carle* es de otra naturaleza, pues su traducción por “villano” (en su antigua acepción de individuo sin estatus nobiliario) es necesaria para el claro entendimiento de la obra. Como se verá en el poema, Balduino y Keu no toman en cuenta la hospitalidad del villano debido a su bajo rango, y gran parte del interés que el poema habría despertado en el público medieval se halla en el concepto paradójico de un “villano cortés”. En la

traducción al español, no pude aceptar simplemente “hombre” porque esta palabra no evoca las connotaciones que ofrece *carle*; lo más probable es que éste fuera un mercader adinerado (si es que se puede trazar algún origen real a una historia ficticia), pero un título como *Sir Gawain y el mercader de Carlisle* no sugeriría ni en lo más remoto el verdadero tema del poema; tampoco lo hace *Sir Gawain y el hombre de Carlisle*, de hecho. Fue por ello que me incliné por la palabra “villano”, ya arcaica pero utilizada todavía en traducciones de textos medievales. La puntuación también ha sido modernizada.

En la primera estrofa del poema podemos estar concentradas varias de las características formales más distintivas, como las fórmulas, así como las estrategias de traducción más comunes que utilicé:

Lystonnyth, lordyngus, a lyttyll stonde
of on that was sekor and sounde
and doughgty in his dede.
He was as meke as mayde in bour
and therto styfe in every stour; [5]
was non so doughtty in dede.
Dedus of armus wyttout lese
seche he wolde in war and pees
in mony a stronge lede.
Sertaynly, wyttoutyn fabull [10]
he was wytt Artter at the Rounde Tabull,
in romans as we reede.

Por alguna razón, ya fuera nostalgia o raigambre hispanófila, quise traducir el primer verso, una clara llamada de atención a la audiencia, por “Escuchad, señores, un poco rato”, de tal manera que recordara o remitiera a los versos iniciales de *De los signos que aparecerán antes del juicio* de Gonzalo de Berceo: “Sennores, si quisiéredes – atender un poquiello / querríavos contar, – en poco de ratiello...”. En el segundo verso, me vi en la necesidad de añadir un par de sustantivos (“la historia” y “hombre”) para dar mayor coherencia a la oración en español y ajustarlo a las once sílabas. Esta explicitación o expansión del significado, similar al “añadir lo que ya estaba

ahí” de Steiner, es una constante a lo largo de todo el proceso de traducción. El verso 3 y el 6, ambos versos cortos y con rima en *-ede*, aunque con ligeras variaciones, con ambas interpretadas como “seguro de sus acciones”, pues como se podrá apreciar en el Apéndice de este trabajo, decidí traducir las fórmulas de dicción y de atención tomando en cuenta que se trata de rios rítmicos, presentes en el texto sólo para llenar un número determinado de acentos o para permitir al declamador recordar otros versos o cambiar de episodio, y cuya traducción literal es por lo tanto relativamente innecesaria. Cuando varias fórmulas repiten palabras o expresiones se puede suponer que constituyen un grupo semántico que gira alrededor de una idea principal o esencial; por ejemplo, en las fórmulas *That hardy was and kene* (v. 42), *And hardy he was and wyghte* (v. 15) y *That hardy was and bolde* (v. 213) predomina el adjetivo *hardy* (fuerte), así como el verbo *was*. En el caso de *Wytt hardy lordys and wygghte* (v. 24), vemos el uso de la fórmula no ya como un método (bastante sencillo) de descripción sino como un complemento a la oración principal. La estructura global de este grupo de fórmulas puede describirse de la siguiente manera: (*conj./pron.*) + *hardy* (+ *was*) + *and* + (*adj.*). Para el primer espacio utilicé “quien” o “que” de manera indistinta, siempre en busca del isosilabismo: “quien era muy fuerte y sabio” (v. 42) o “que era fuerte y arrojado” (v. 213). Y aunque siempre procuraba traducir los dos adjetivos (como en los casos anteriores o en el v. 15, “era fuerte y valeroso”), no dudé en omitir uno de ellos si la idea ya había quedado clara en el texto, y si el isosilabismo lo requería, como en “con señores valerosos” (v. 24). En la primera estrofa aparecen también las fórmulas *wyttout lese* (v. 7), *Sertaynly, wyttoutyn fabull* (v. 10) así como *in romans as we reede* (v. 12).

A lo largo de la traducción se pudo constatar que ciertas estrategias de asimilación utilizadas por los autores y/o retransmisores del poema pueden ayudar al traductor a construir su propia versión. El resultado, como se podrá apreciar, es un texto que nos permite acercarnos a gran parte de las peculiaridades del texto, sin despegarse de la clasificación genérica de poesía.

Por último, en las notas al texto se discuten temas particulares de la traducción o sobre las referencias aludidas en la historia.

alguna” v. 10

Sir Gawaine and the Carle of Carlisle

Lystonnyth, lordyngus, a lyttyll stonde

of on that was sekor and sounde

and doughgty in his dede.

He was as meke as mayde in bour

and therto styfe in every stour; 5

was non so doughtty in dede.

Dedus of armus wyttout lese¹

seche he wolde in war and pees

in mony a stronge lede.

Sertaynly, wyttoutyn fabull 10

he was wytt Artter at the Rounde Tabull,

in romans as we reede.

His name was Syr Gawene:

moche worschepe in Bretten he wan,

and hardy he was and wyghte. 15

The Yle of Brettayn icleppyde ys

¹ *Wyttout lese* Epítetos como este se repiten con amplias variaciones, como en v. 265 donde aparece escrito *wyttoutyn lese*, y en v. 597 como *wythoutyn lette*. Una explicación podría ser la transmisión del texto por diversos manuscritos y por lo tanto diversos autores-transmisores, otra que fungen como ripios o muletillas rítmicos, para acomodar una frase en un verso o para dar énfasis a cierta oración (véase Introducción, p. 36). En todo caso, decidí traducirlas de acuerdo a cada caso y no tratar de someterlas a todas a una misma traducción. Ver el Apéndice para una lista de las fórmulas que aparecen en este texto y las decisiones tomadas.

betwyn Skotlond and Ynglonde iwys,

In storry iwryte aryghte.

Wallys ys an angull of that yle;

at Carlyll² sojornde the Kynge a whylle 20

wytt mony a gentyll knyghte

that wolde to Ynleswode to honte,

as grete lordys dothe and be wonte,

wytt hardy lordys and wygghte.

Kinge Arttor to his lordis gan saye 25

as a lorde ryall that well maye,

“Do us to have a Masse.

Byschope Bawdewyn schall hit don;

then to the forrest woll we gon,

All that evyr her ys, 30

for nowe is grece-tyme of the yeer,

that baruns bolde schulde hont the der,

and reyse hem of her reste.”

Wondor glad was Syr Mewreke;

so was the knyght Sir Key Caratocke, 35

² *Carlyll* En el Ms., *Cardyfe* o Cardiff, cerca Caerleon en el sureste de Gales. Auvo Kurvinen sugiere cambiarlo por *Carlyll e Ynglonde* (v. 22) por *Ynleswode* (*Englewood* o “Bosque de los ingleses”, que representaría una frontera natural con Inglaterra), lo cual da mayor coherencia al espacio geográfico donde se desarrolla el poema (*vid.* Hahn, 2000 [1995], p. 104).

entre Escocia e Inglaterra, lo sé,

como está escrito en la historia.

Gales se halla en una esquina de la isla:

en Carlisle³ se aposentó el rey un tiempo 20

con gentiles caballeros

que deseaban cazar en Inglaterra,

como acostumbran los grandes señores,

con señores valerosos.

Así habló el rey Arturo a sus vasallos, 25

como suelen hablar los grandes reyes:

—Que se prepare una misa

y el obispo Balduino⁴ la efectúe,

después de lo cual iremos al bosque

todos los aquí presentes 30

pues es temporada de cacería,

en que barones acechan al ciervo

y lo dejan sin guarida.

Sir Marroc⁵ muy alegre se encontraba,

también Sir Keu Caradoc,⁶ caballero, 35

³ *Carlisle* Ciudad al noroeste de Cumbria, cerca de la frontera anglo-escocesa, entre Lancaster y Edinburgo.

⁴ *Obispo Balduino* Ostentaba al mismo tiempo los títulos de oficial clerical y de caballero. Aparece constantemente en los *romans* ingleses, como *Avowyng* y las obras de Malory (*vid.* Hahn, 2000 [1995], pp. 104-105)

⁵ *Sir Marroc* Aquí comienza la numeración de caballeros que acompañan a Arturo en esta cacería. Algunos habían estado ya presentes en *romans* franceses, como *Lancelot*, *Kay*, *Percivale*, *Lot*, *Mordred*, *Lanval*, *Ywain*, etc. Algunos más han sido tomados de Malory o de Geoffrey de Monmouth, y otros sólo se encuentran en los *romans* ingleses tardíos, como *Syr Mewreke*, que aparece como *Marrake* en *Awntyrs* (v. 655) y como *Merrake* en el aliterativo *Morte Arthur* (v. 4077).

and other mor and lase.

Glade was Launccelet de Lacke,

so was Syr Percivall, I undortake

and Lanfalle, I wene.

So was Syr Eweyn the Uyttryan 40

and Syr Lot of Laudyan,

That hardy was and kene;

Syr Gaytefer and Syr Galerowne,

Syr Costantyn and Syr Raynbrown,

the Knyght of Armus Grene. 45

Syr Gawen was Stwarde of the halle;

he was master of hem all

and buskyde hem bedenne.

The Kyngus uncull⁷, Syr Mordrete,

nobull knyghttus wytt hym gan lede, 50

in romans as men rede.

Syr Yngeles, that genttyle knyghte,

⁶ *Sir Keu Caradoc* Es extraña la asociación de Keu con el protagonista de la primera parte de la *Continuación de Perceval*, también conocida como *Libro de Caradoc* (Alvar, 1997, pp. 52-53).

⁷ *Uncull* Hahn afirma que se trata de una errata por *cosyn*, lo cual va más acorde con la tradición artúrica en general; *cosyn*, como en el v. 583, significaría simplemente *kinsman* (Hahn, 2000 [1995], p. 106).

y otros de diversos rangos.

Se alegró Sir Lanzarote del Lago,

y también Sir Percival, me parece,

y Sir Lanval, según creo.

También Sir Yvain, el hijo de Urién 40

y Sir Lot, caballero de Lotián,

quien era muy fuerte y sabio.

Sir Gaiferos,⁸ y allá, Sir Galerón,⁹

Sir Constantino¹⁰ y Sir Renbrun también,

caballero de armas verdes.¹¹ 45

Gawain era el senescal del salón

—comandaba a todos los caballeros—

y les ordenó partir.

Sir Modred, pariente del rey Arturo,

a sus nobles caballeros él guiaba, 50

como cuentan muchos hombres.

Sir Engelís, el gentil caballero,

⁸ *Sir Gaiferos* Aparece también como *Gaiytefer* en *Gologras* (v. 545ss., ed. Hahn, 2000 [1995], p. 251; *vid.* nota, p. 293).

⁹ *Sir Galerón* Uno de los caballeros escoceses asociados con el linaje de Gawain en Malory. Dado que el lugar de composición de este *roman* fue muy probablemente la frontera de Inglaterra con Escocia, su presencia en este poema debió servir para establecer un nexo geográfico con la audiencia a la que va dirigida. No obstante, su participación en la historia es mínima y sólo se menciona en esta ocasión (*vid.* Introducción, p. 11, y Hahn, 2000 [1995], pp. 83-84).

¹⁰ *Sir Constantino* De acuerdo a *Historia*, rey de Inglaterra luego de la muerte de Arturo (§VI.178, ed. Cuenca, 2004, p. 256ss.; *vid.* Hahn, 2000 [1995], p. 106).

¹¹ *Sir Reinbrun... armas verdes* Así como aparece en el original, pareciera que *Sir Raynbrown* es el Caballero Verde. Ningún otro *roman* le da este nombre; en *Gawain* aparece como Bertilak, en Malory como Sir Pertholope, y como simplemente “el caballero verde” en *Cornwall* y *Grene Knight*.

wytt hym he lede houndys wygght

that well coude do her dede.

Syr Lebyus Dyskonus was thare 55

wytt proude men les and mare

to make the donne der blede;

Syr Pettypas of Wynchylse,

a nobull knyght of chevalré,

and stout was on a stede. 60

Syr Grandon and Syr Ferr Unkowthe,

meryly they sewyde wytt mouthe,

wytt houndys that wer wyght;

Syr Blancheles and Ironsyde,

monny a doughty that day con ryde 65

on hors fayr and lyghte.

Irounsyde, as I wene,

gat the Knyght of Armus Grene

on a lady brygght —

sertenly, as I undurstonde, 70

that fayr may of Blanche Lonnde,

in bour that lovely wyghte.

consigo traía bravos lebreles

que sabían su labor.

Sir Bel Inconú¹² se encontraba ahí 55

con orgullosos hombres de alto rango

para hacer sangrar al ciervo;

Sir Petipáz de Winchelsea estaba,

un noble caballero muy cortés¹³

y valiente en su corcel. 60

Sir Grandón y el Bello Desconocido

cazaban alegres con gran bullicio

con lebreles que eran fieros.

Sir Brandelís y Sir Ironside, creo,

cabalgaban con bravos caballeros 65

en sus ágiles corceles.

Sir Ironside, según me lo parece,

concibió al caballero de armas verdes

con una dama muy bella;

ciertamente, tal como yo lo entiendo, 70

esta dama vino desde Albaterra,

dama hermosa en su aposento.

¹² *Bel Inconú* Este “bello desconocido” es presentado como un caballero distinto al Bello Desconocido del v. 61; como en el caso de Sir Galerón, ninguno tiene una participación trascendente en la trama, por lo que es probable que estos nombres sólo sirvieran de relleno en la enumeración de la gran caballería que acompaña a Arturo.

¹³ *Cortés* De acuerdo a Finlayson, la heterogénea audiencia del *roman* popular caballeresco entendía la cortesía no como un código de valores a seguir sino como un ideal más bien utópico o nostálgico, pues la gloria de la Mesa Redonda era ya una historia bastante difundido para estas fechas. *Vid.* Introducción. p. 9.

Ironsyde, as I wene,
 iarmyd he wolde ryde full clene,
 wer the sonn nevyr so hoot. 75

In wyntter he wolde armus bere;
 gyanttus and he wer ever at were
 and allway at the debate.

.....¹⁴

Favele Honde hyght ys stede.
 His armys and his odir wede 80
 full fayr and goode hit was:
 of asur for sothe he bare
 a gryffyn of golde full feyr
 iset full of golde flourrus.

He coude mor of venery and of wer 85
 then all the knyghttus¹⁵ that wer ther;
 full oft asay hem he wolde.

Brennynge dragons hade he slayn,

¹⁴ Faltan unos doce versos, de acuerdo al patrón de 12 versos por estrofa, donde se seguiría enumerando las virtudes y vestimenta de Sir Ironside. Es peculiar esta caracterización de un personaje que no tiene relevancia alguna en la trama del poema.

¹⁵ *Knyghttus* Madden, para regularizar el sentido, sugiere el cambio de *kyngus* en el Ms. por *knights* (*vid.* Hahn, 2000 [1995], p. 107). Restauro la grafía original tomando los vv. 50, 103, 206, etc. como referencia.

Según me parece, Sir Ironside
 cabalgaba completamente armado,
 si el sol no era muy intenso. 75

En el invierno portaba sus armas,
 en constante combate con Gigantes;
 siempre estaba en pie de lucha

Favelón se llamaba su caballo;
 sus armas y toda su vestimenta 80
 eran bellas y muy buenas.

Él tenía un escudo color azur,
 con un bello grifo color dorado
 y hermosas flores de lis.¹⁶

Sabía más de cacería y guerras 85
 que todos los caballeros presentes;
 solía ponerles pruebas.

Fieros dragones había matado

¹⁶ *Tenía un ... de lis* Hahn sugiere que “Ironside’s armorial bearings have been confused in the transmission of *Carlisle* with those of ‘Sir Ferr Unkowthe’ (line 61)” (2000 [1995], p. 107). Los grifos están constantemente asociados en la literatura artúrica a Gawain. Esta confusión se repite en *The Carle*, vv. 55ss. (*vid.* Hahn, 2000 [1995], pp. 389-390). Esto parece apuntar a una predilección del público inglés del s. XIV por esta historia en particular, de cuya fama otros textos desean compartir un poco.

and wylde bullus mony won
 that gresely wer iholde. 90

Byge barrons he hade ibonde.
 A hardyer knygght myght not be fonde;
 full herdy he was and bolde.
 Therfor ha was callyd, as I hard say,
 the Kyngus fellowe by his day, 95
 wytt worthy knyghttus itolde.

A lyon of golde was his creste;¹⁷
 he spake reyson out of reste;
 lystynn and ye may her.
 wherever he went, be est or weste, 100
 he nold forsake man nor best
 to fyght fer or ner.

Knyghttus kene fast they rane;
 the Kynge followyd wytt mony a man,
 fife hunderd and moo, I wene. 105
 Folke followyd wytt fedyrt flonus,
 nobull archarrus for the nons,
 to fell the fallow der so cleyn.

¹⁷ *Creste* En heráldica equivale a la “cimera sobre el escudo de armas” (*DRAE*). Ver Introducción, p. 37.

y derrotó a muchos toros salvajes,
temibles de sólo verlos. 90

Fuertes hombres había capturado;
no hubo nunca un caballero mejor,
tan valiente y decidido.

Por eso le llamaban, he escuchado,
fiel compañero del Rey en sus tiempos, 95
afamado caballero.

Había un león de oro en su cimera.
De todos ellos, él era el más sabio,
escuchad y lo sabréis.

Fuera a donde fuera, este u oeste, 100
no perdonaba a nadie, hombre o bestia,
que estuviese cerca o lejos.

Los nobles iban rápido a galope;
a Arturo seguían con muchos hombres,
quinientos o más, yo creo. 105

Hombres de flechas con plumas seguían,
que son por cierto muy nobles arqueros,
para así matar al ciervo.

Barrons gan her hornnus blowe;
 the der cam reykyng on a rowe, 110
 bothe hert and eke heynde.

Be that tyme was pryme of the day
 fife hunderd der dede on a lond lay
 alonge undur a lynde.

.....¹⁸

Then Syr Gawen and Syr Key 115
 and Beschope Baudewyn, as I yow say,
 after a raynder they rode.

Frowe that tym was prym of the day
 tyl myde-undur-non, as I yow saye,
 never styll hit abode. 120

A myst gan ryse in a mor;
 barrons blowe her hornis store.

Meche mon Syr Key made:
 the reyneder wolde not dwelle.

Herkon what aventer hem befelle; 125
 herbrow they wolde fayn have hade.

Then sayde the gentyll knyght Syr Gawen,

¹⁸ Faltan seis versos.

Los hombres sonaron luego sus cuernos.

El ciervo salió corriendo, delante 110

de los perros y lebreles.

Era entonces temprano de mañana,

y quinientos ciervos yacían muertos

en línea, bajo un tilo.

Luego Sir Gawain, junto con Sir Keu, 115

y el obispo Balduino, como os digo,

cabalgaron tras un reno.

Era entonces temprano de mañana,

y hasta muy tarde,¹⁹ como bien os digo,

el reno no se detuvo. 120

La niebla empezó a extenderse en un páramo,

y los barones sonaron sus cuernos.

Sir Keu se lamentó mucho:

el veloz reno jamás se detuvo.

Escuchad qué aventura les pasó 125

al buscar alojamiento.

Les dijo ahí Sir Gawain el gentil:

¹⁹ *Hasta muy tarde* *Myd-undur-non* equivale al inglés moderno *mid-afternoon*, es decir, la mitad de la tarde o el lapso entre las 6 de la tarde y la caída del sol.

“All this labour ys in vayne,

for certen, trowe hit me.

The dere is passyde out of our syght; 130

we mete no mor wytt hym tonyght,

hende, herkon to me.

I reede that we of our hors alyght

and byde in this woode all nyght,

and loge undur this tree.” 135

“Ryde we hens,” quod Keye anon;

“we schall have harbrowe or we gon.

Dar no man wern hit me.”

Then sayd the Beschope: “I knowe hit well —

a Carle her in a castell 140

a lyttyll her ner honde.

The Karl of Carllyll ys his nam:

he may us herborow, be Sent Jame,

as I undurstonde.

Was ther nevyr barnn so bolde 145

that ever myght gaystyn in his holde

but evyll harbrowe he fonde.

He schall be bette, as I harde say,

and yefe he go wytt lyfe away

hit wer but Goddus sonde. 150

—Todo este gran esfuerzo ha sido en vano,
ciertamente, lo aseguro.

Hemos perdido ya de vista al reno; 130

no podremos atraparlo esta noche.

Mis señores, escuchad:

sugiero que bajemos del caballo

y pasemos la noche en este bosque,

y durmamos bajo el árbol. 135

—Sigamos cabalgando, —dijo Keu—.

Tendremos hospedaje en poco tiempo,

nadie se atreva a negármelo.

Luego dijo el obispo: —Lo sé bien:

vive un villano dentro de un castillo 140

cerca de este lugar.

El Villano de Carlisle es su nombre;

nos daría hospedaje, por Santiago,

Mas según tengo entendido

nunca ha existido un hombre tan valiente 145

que no fuera invitado a su castillo

sin que encontrara maldad;

cualquiera sería vencido, creo,

y si de ahí lograra escapar vivo

sería gracias a Dios. 150

“Nowe ryde we thedyr all thre.”

Therto sayd Key, “I grant hit the,

also mot I well far;

and as thou seyst, hit schall be holde.

Be the Carle never so bolde, 155

I count hym not worthe an har.

And yeyf he be never so stoute,

we woll hym bette all about

and make his beggyng bar.

Suche as he brewythe, seche schall he drenke; 160

he schall be bette that he schall stynke,

and agenst his wyll be thar.”

Syr Gawen sayd, “So hav I blyse,

I woll not geystyn ther magre ys,

thow I myght never so well, 165

yefe anny fayr wordus may us gayn

to make the larde of us full fayn

in his oun castell.

Key, let be thy bostfull fare;

thow gost about to warke care, 170

I say, so have I helle.

I woll pray the good lorde, as I yow saye,

of herborow tyll tomorrow daye

—Vayamos los tres hacia allá, entonces

—dijo ahí Sir Keu—. Yo te lo aseguro,

así lo permita Dios

y que se haga tal como tú lo dices.

Aunque el villano sea muy osado, 155

para mí no vale nada.

Y si se portara obstinadamente,

le daremos una buena paliza,

y lo haremos suplicar.

Como dicen, el que la hace la paga; 160

quedará golpeado de tal forma

que pronto querrá escapar.

Sir Gawain dijo: —Así Dios me libre,

no actuaré en contra de su voluntad,

aunque me cueste trabajo, 165

si pudiera usar palabras hermosas

para que se plazca de nuestra estancia

allí en su propio castillo.

Y Keu, renuncia a tu porte altanero;

así provocarás muchos problemas 170

según pienso, Dios me libre.

Rogaré a ese buen señor, os digo,

que nos dé hospedaje hasta la mañana,

and of met and melle.”

On her way fast they rode. 175

At the castell yat they abode —

the portter call they schulde.

Ther hynge a hommyr by a cheyn.

To knocke therat Syr Key toke dayn;

The hommyr away he wold have pold. 180

The portter come wytt a prevey fare

and hem fonde he ther;

he axid what they wolde.

Then sayd Gawen curttesly,

“We beseche the lorde of herbory, 185

the good lord of this holde.”

The portter answerd hem agayn,

“Your message wold I do full fayn;

and ye have harme, thanke hyt not me.

Ye be so fayr, lyme and lythe, 190

and therto comly, glad therwytt,

that cemmely hyt ys to see.

My lorde can no corttessye;

Ye schappyth notte wyttout a vellony,

truly trow ye mee. 195

también comida y bebida.

Así rápidamente cabalgaron; 175

se detuvieron al ver el castillo

y llamaron al portero:

colgaba un martillo de una cadena.

Sir Keu no quiso usarlo para llamar;

a un lado arrojó el martillo. 180

Llegó el portero sigilosamente,

desde su lugar los examinó.

Les preguntó qué querían;

entonces contestó Gawain, cortésmente:

—Le rogamos hospedaje al señor, 185

el buen señor del castillo.

El portero le respondió a su vez:

—Llevaré vuestro mensaje con gusto;

no me culpéis si os insulta.

Sois tan hermosos, de porte y de cuerpo, 190

tan bien parecidos, y tan alegres,

que veros es placentero.

Mi señor no sabe de cortesías;

no escapan sin una felonía,

creed esto de verdad. 195

Me rewyth sor ye came this waye,
 and ar ye go, so woll ye say,
 but yefe mor grace be.”

“Portter,” sayde Key, “let be thy care;

Thow sest we mey no forther fare — 200
 thow jappyst, as I wene.

But thou wolt on our message gon,
 the kyngus keyis woll we tane
 and draw hem doun cleyn.”

The portter sayde, “So mot I thryfe, 205
 ther be not thre knyghttus alyve
 that dorst do hit, I wene.

Wyst my lorde your wordys grete,
 some your lyvys ye schold forlete
 or ellus full fast to flen.” 210

The portter went into the hall;
 wytt his Lord he mett wyttall,
 that hardy was and bolde.

“Carl of Carllhyll, God loke the!

At the yatt be barnnus thre, 215
 semley armus to welde:
 to knyghttus of Arterys in,

Me pesa que hayáis venido hasta aquí;
idos antes, si es que podéis hacerlo,
si os dignáis de hacer tal cosa.

—Portero —dijo Keu—, guarda la calma;
dices que no debemos ir más lejos; 200
bromeas, por lo que veo.

Pero si no llevas nuestro mensaje,
nos llevaremos las llaves del rey
y abriremos los portones.

El portero dijo: —Así prospere, 205
nunca han existido tres caballeros
que se atrevan a hacer eso.

Si oyera mi señor vuestras palabras,
algunos terminarían sin vida
o escaparían corriendo. 210

El portero se dirigió al palacio;
pronto estuvo enfrente de su señor,
que era fuerte y arrojado.

—¡Villano de Carlisle, que Dios te guarde!
Hay tres nobles barones en la puerta, 215
capaces de portar armas:

dos son caballeros del rey Arturo

a beschope, and no mor men,

sertayn, as they me tolde.”

Then sayd the Carle, “Be Sent Myghell, 220

that tythingus lykyth me ryght well.

Seyth thei this way wolde.”

When they came befor that syr,

they fond four whelpus lay about his fyer,

that gresly was for to see: 225

a wyld bole and a fellon boor,

a lyon that wold bytte sor —

therof they had grete ferly.

A bege ber lay louse unbounde.

Seche four whelpus ther they founde 230

about the Carllus kne.

They rose and came the knyghttus agayn,

And soun thei wold hem have slayn;

The Carle bade hem let bee.

“Ly down,” he sayd, “my whelpys four.” 235

Then the lyon began to lour

and glowyd as a glede,

the ber to ramy, the boole to groun,

the bor he whett his toskos soun

uno es obispo, y no hay ni uno más,

me dijeron, ciertamente.

Respondió el villano: —Por San Miguel, 220

esas noticias mucho me complacen.

Diles que vengan aquí.

Cuando se encontraron frente al villano,

vieron cuatro cachorros junto al fuego.

Era una escena terrible: 225

un toro salvaje y un jabalí,

un león que mordía fieramente

—mucho se maravillaron—

y un gran oso yacían sin cadenas;

tales eran los cachorros que vieron 230

a los pies de este villano.

Se pusieron de pie y se aproximaron,

y pronto los habrían destrozado,

mas el villano ordenó:

—Quietos —les dijo—, mis cuatro cachorros. 235

Luego comenzó el león a rugir,

rojo cual carbón ardiente,

el oso a rugir, el toro a mugir,

y el jabalí blandía sus colmillos

fast and that good spede. 240

Then sayd the Carle, “Ly style! Hard yn!”

They fell adoun for fer of hyme,

so sor they gan hyme drede.

For a word the Carle gan say

under the tabull they crepyd away; 245

therof Syr Key toke hede.

The Carle the knyghttus can beholde,

wytt a stout vesage and a bolde.

He semyd a dredfull man:

wytt chekus longe and vesage brade; 250

cambur nose and all ful made;

betwyne his browus a large spane;

hys moghth moche, his berd graye;

over his brest his lockus lay

as brod as anny fane;²⁰ 255

Betwen his schuldors, whos ryght can rede,

he was two tayllors yardus a brede.

Syr Key merveld gretly than.

²⁰ *Fanne* Según Hahn, “A winnowing basket” (2000 [1995], p. 92). Escogí “bieldo” como sustituto, un instrumento para separar el grano de la paja “compuesto de un palo largo, de otro de unos 30 cm. de longitud, atravesado en uno de los extremos de aquel, y de cuatro o más fijos en el transversal, en forma de dientes” (*DRAE*).

con rapidez y presteza. 240

Entonces dijo el villano: —¡Atrás!

Y se recostaron llenos de miedo,

tanto pavor le tenían.

Con una sola palabra que dijo,

todos se escondieron bajo la mesa. 245

De esto se dio cuenta Keu.

El villano observó a los caballeros

con una mirada torva y feroz;

él era un hombre temible,

con grandes mejillas y ancha mirada, 250

con la nariz chata y toda deforme;

sus cejas muy separadas,

su boca era ancha y su barba era gris;

el cabello le caía en los hombros,

y era largo como un biello. 255

Sus hombros, para quien pueda entenderlo,

medían más de dos yardas de ancho.

Keu se maravilló mucho.

Nine taylloris yerdus²¹ he was hyghtht
 and therto leggus longe and wyghtht, 260
 or ellus wondor hit wer.

Ther was no post in that hall,
 grettyst growand of hem all,
 but his theys wer thycker.

His armus wer gret, wyttoutyn lese, 265
 his fyngeris also, iwys,
 as anny lege that we ber.

Whos stoud a stroke of his honde,
 he was not wecke, I undurstond,
 that dar I safly swer. 270

Then Syr Gawen began to cnele;
 the Carle sayd he myght be knyght wylle,
 and bad hyme stond upe anon.

“Lett be thy knellynge, gentyll knyght;

thow logost wytt a carll tonyght, 275
 I swer, by Sennt John.

For her no corttessy thou schalt have,

²¹ *Taylloris yerdus* Según el *OED*, desde tiempos de Eduardo VI (s. XVI) se estableció que la *tailor-yard* o *cloth-yard* equivalía a treinta y siete pulgadas, es decir, una más que la yarda común; de existir esta medida en el s. XV, los hombros del villano medirían casi dos metros de ancho, y él mismo (por la descripción en v. 259) unos ocho y medio metros de altura (cf. Hahn, 2000 [1995], p. 109).

but carllus corttessy, so God me save —

For serttus I can non.”

He bad brynge wyn in gold so der; 280

Anon hit cam in coppus cler —

As anny sonn hit schon.

Four gallons held a cop and more;

he bad brynge forthe a grettor —

“what schall this lyttyll cope doun? 285

This to lyttyll a cope for me,

when I sytt by the fyr onn hy

by myself aloun.

Brynge us a gretter bolle of wynn;

let us drenke and play syne 290

tyll we to sopper goun.”

The butteler brought a cope of golde —

nine gallons hit gane holde —

and toke hit the Carle anon.

Nine gallons he hyld and mare; 295

he was not weke that hit bare

in his won honde.

The knyghttus dronkon fast about,

and sethe arose and went hem out

to se her hors stond. 300

más que la cortesía de un villano,

porque yo no conozco otra.

Pidió vino servido en vaso de oro; 280

se lo trajeron en radiante copa

que brillaba como el sol.

Más de cuatro galones le cabían;

les ordenó traer una más grande:

—¿De qué sirve esta copita? 285

Me resulta demasiado pequeña

cuando me siento frente al fuego ardiente

solo con mi compañía.

Traednos mejor un tazón más grande;

y luego cantemos y divirtámonos 290

hasta que sirvan la cena.

Trajo el mayordomo una copa de oro

(más de nueve galones le cabían)

y se la llevó al villano.

Más de nueve galones le cabían; 295

no era débil quien pudiera tomarla

con solamente una mano.

Los hombres bebieron copiosamente,

se pusieron de pie y luego salieron

a revisar sus caballos: 300

Corne and hey thei had reydy.

a lyttyll folle stod hem bye

wytt her hors fast ettand.

The Besschope put the fole away:

“Thow schalt not be fello wytt my palfray 305

whyll I am beschope in londe.”

The Carll then cam wytt a gret spede

and askyde, “Who hathe doun this dede?”

The Beschope seyde, “That was I.”

“Therfor a bofett thou schalt have, 310

I swer, so God me save,

and hit schall be sett, wytterly.”

“I ame a clarke of ordors hyghe.”

“Yett cannyst thou nocht of corttessyghe,

I swer, so mott I trye!” 315

He gafe the Besschope a boffett tho

That to the ground he gan goo;

I sonynghe he gann lyghe.

Syr Key came in the sam cas

to se his stede ther he was; 320

the foll fond he hym by.

Out att the dor he drof hym out

todos tenían trigo y heno cerca.

Un potrillo se acercó a los demás

que comían con gran gusto.

El obispo apartó de ahí al potrillo:

—Tú no comerás junto a mi corcel 305

en tanto que yo sea obispo.

Rápidamente apareció el villano

y dijo: —¿Quién ha hecho esta mala acción?

El obispo dijo: —Yo.

—Entonces os abofetearé, 310

y que así me lo permita el Señor,

me daré por satisfecho.

—Soy un clérigo de órdenes sagradas.

—¡Mas no sabéis nada de cortesía,

lo juro por lo que veo! 315

Le dio entonces al obispo tal golpe

que hasta el suelo fue directo a parar,

y ahí se quedó tendido.

Sir Keu llegó por el mismo camino

a ver cómo estaba su palafrén. 320

Encontró el potrillo cerca,

lo sacó de las puertas del establo

and on the backe yafe hym a clout.

The Carle se that wytt hys yghe.

The Carll gaffe hym seche a boffett 325

that smertly onn the grond hym sett;

in sonynghe gan he lyghe.

“Evyll-taught knyghttus,” the Carl gan sey;

“I schall teche the or thou wend away

sum of my corttessye.” 330

Then they arose and went to hall,

the Beschope and Syr Key wytall,

that worthy was iwrought.

Syr Gawen axyd wer they had byne;

they seyde, “Our horssys we have sene, 335

And us sor forthoght.”

Then ansswerd Gawen full curttesly,

“Syr, wytt your leyf then wyll I.”

The Carll knewe his thought.

Hett reynnyd and blewe stormus felle 340

that well was hym, be bocke and belle,

that herborow hade caught.

Wyttout the stabull dor the foll gan stond.

Gawen put hyme in agayn wytt his honde;

y le dio una fuerte tunda en el lomo.

El villano lo vio todo;

le dio a Sir Keu una gran bofetada 325

que rápidamente lo mandó al piso

y ahí se quedó tendido.

—Caballeros descorteses —les dijo—;

le enseñaré, antes que se vayan,

un poco de cortesía. 330

Luego se dirigieron al salón,

iban el obispo y también sir Keu

vestido lujosamente.

Gawain preguntó dónde habían estado;

—Fuimos a ver a nuestros palafrenes 335

y volvimos abatidos.

Sir Gawain respondió, con cortesía:

—Señores, con vuestro permiso iré.

Su intención supo el villano.

Llovía. Una tormenta azotaba 340

y mucho se alegró, por Dios lo juro,

de haber hallado hospedaje.

Fuera del establo se hallaba el potro.

Gawain lo puso otra vez en su sitio;

he was all wett, I wene, 345

as the foll had stond in rayne.

Then keveryd he hym, Sir Gawene,

wytt his manttell of grene:

“Stond upe, fooll, and eette thy mette;

we spend her that thy master dothe gett, 350

whyll that we her byne.”

The Carle stode hym fast by

and thankyd hym full curttesy

manny sythis, I wene.

Be that tyme her soper was redy dyght: 355

the tabullus wer havfe upe an hyght;

icovert they were full tyte.

Forthwytt, thei wolde not blynne:

the Besschope gan the tabull begynne

wytt a gret delytte. 360

Syr Key was sett on the tother syde

agenst the Carllus wyfe so full of pryde,

that was so feyr and whytte:

her armus small, her mydyll gent,

her yghen grey, her browus bente; 365

of curttesy sche was perfette.

estaba empapado, pienso, 345

pues había estado expuesto a la lluvia.

Después de eso, Sir Gawain lo cubrió

con su manto color verde:

—Levántate, potrillo, come tu heno;

vivimos de lo que tu amo nos da, 350

mientras aquí nos aloje.

El villano se acercó con presteza

y muy cortésmente le agradeció

varias veces, según pienso.

Para entonces la cena estaba lista; 355

alzaron mesas sobre caballetes

que cubrieron con manteles.

Y luego, no hubo ahí ninguna pausa:

el obispo fue el primero en sentarse

con mucha satisfacción. 360

Sir Keu se sentó en el extremo opuesto

frente a la regia esposa del villano,

que era tan bella y tan blanca;

sus brazos cortos, su cintura breve,

sus ojos grises, cejas arqueadas, 365

de impecable cortesía.

Her roode was reede, her chekus rounde,
 a feyrror myght not goo on grounde,
 ne lovelyur of syghte.

sche was so gloryis and soo gay: 370

I can not rekon her araye,

sche was so gayly dyghte.

“Alas,” thought Key, “thou Lady fre,

that thou schuldyst this ipereschde be

wytt seche a foulle weghtht!” 375

“Sytt styl,” quod the Carl, “and eete thy mette;

thow thinkost mor then thou darst speke,

sertten, I the hyght.”

I do yow all well to wette

ther was noo man bade Gawen sitte, 380

but in the halle flor gann he stonde.

The Carle sayde, “Fellowe, anoun!

Loke my byddyngge be well idoun!

Go take a sper in thy honde

and at the bottredor²² goo take thy passe 385

and hitt me evyn in the face;

Sonrosado y redondo era su rostro;

²² *Bottredor* Si seguimos a Corominas, el equivalente de este vocablo sería armario, “del lat. *Armarium* (primitivamente significó ‘lugar donde se guardan las armas’). Ver Introducción, p. 34.

una más bella no puede existir,

más agradable a la vista.

Lucía tan apacible y hermosa: 370

no podría describir sus vestidos,

tan elegante vestía.

—¡Dios mío! —pensó Sir Keu— ¡Noble dama,

qué tristeza me da verte perdida

por alguien tan despreciable! 375

—Sosiégate y come —dijo el villano—;

piensas más de lo que quieres decir,

te lo aseguro, por cierto.

Os digo todo para que entendáis

que nadie ofrecía a Gawain asiento, 380

ahí se quedó de pie.

Le dijo el villano: —¡Amigo, rápido!

¡Cumple mis órdenes debidamente!

Ve a tomar una lanza

y apunta con ella desde el armario; 385

golpéame exactamente en el rostro.

do as I the commande.

And yeyfe thou ber me agenst the wall

thow schalt not hort me wyttalle,

whyll I am gyaunt in londe.” 390

Syr Gawenn was a glade mann wytt that;

at the bottredor a sper he gatte

and in his honde hit hente.

Syr Gawen came wytt a gret ire.

Doun he helde his hede, that syre, 395

tyll he hade geve his dentte.

He yafe the ston wall seche a rappe

that the goode sper all tobrake;

the fyer flewe out of the flente.

The Carl sayde to hym ful soune, 400

“Gentyll knyght, thou hast well doune,”

And be the honde hyme hente.

A cher was fette for Syr Gawene,

that worthy knyght of Bryttayne;

befor the Carllus wyfe was he sett. 405

So moche his love was on her lyght,

of all the soper he ne myght

Nodyr drynke nor ette.

Haced lo que yo te ordeno,
y si me lanzas contra la pared
no me lastimarás en lo absoluto
ya que aquí soy un gigante”. 390

Sir Gawain con esto se divertía;
en el armario se encontró una lanza
y en su mano la sostuvo.
Sir Gawain avanzó con mucha furia;
se quedó con la cabeza inclinada 395
hasta cumplir su misión.

Pegó en la pared con tan grande fuerza
que la lanza se rompió en mil pedazos;
la piedra resplandecía.
El villano le dijo después de esto: 400
—Gentil caballero, lo hiciste bien.
Y lo cogió de la mano.

Una silla a Sir Gawain le trajeron,
valiente caballero de Bretaña.
Quedó de frente a la dama; 405
tanto era el amor que ella le inspiró
que no se preocupaba por comer
ni beber lo que ofrecían.

The Carle sayde, “Gawen, comfort the,
 For synn ys swete, and that I se. 410

Serten, I the hete,
 sche ys myn thou woldyst wer thynn.
 Leve seche thoghttus and drenke the wynne,
 for her thou schalt nott geytt.”

Syr Gawen was aschemmyde in his thowght. 415

The Carllus doughtter forthe was brought,
 that was so feyr and bryght.

As gold wyre schynyde her here.

Hit cost a thousand pound and mar,
 her aparrell pertly pyghte. 420

Wytt ryche stonnus her clothus wer sett,
 wytt ryche perllus about her frete,
 so semly was that syghte.

Ovyr all the hall gann sche leme
 as hit were a sonbeme — 425
 that stonnus schone so bryght.

Then seyde the Carle to that bryght of ble,
 “Wher ys thi harpe thou schuldist have broght wytt the?

Why hast thou hit forgette?”

Anon hit was fett into the hall, 430

El villano dijo: —Gawain, consuélate,
pues el pecado es dulce, me doy cuenta. 410

Ciertamente, te aseguro,
es mía aunque quieras que sea tuya.
Deja tal pensamiento y bebe el vino,
ya que nunca será tuya.

Gawain de esto mucho se avergonzó. 415

Llegó entonces la hija de aquel villano,
que era tan bella y radiante.

Sus cabellos parecían ser de oro.

Costaba mil libras y mucho más
el vestido que traía. 420

Piedras preciosas tenía incrustadas,
perlas finas en todo su atavío.

¡Qué hermosa era de admirar!

En todo el recinto resplandecía
cual si semejara un rayo de sol, 425
tanto brillaban sus joyas.

El villano dijo a esa bella dama:

—¿Dónde se encuentra el arpa que traías?

¿Y por qué se te ha olvidado?

Pronto se la trajeron al salón, 430

and a feyr cher wyttall

befor her fador was sett.

The harpe was of maser fyne;

the pynnys wer of golde, I wene;

serten, wyttout lett 435

furst sche harpyd, and sethe songe

of love and of Artorrus armus amonge,

how they togedor mett.

When they hade soupyde and mad hem glade

the Beschope into his chambur was lade, 440

wytt hym Syr Key the kene.

They toke Syr Gawen, wyttout lessynge;

to the Carlus chamber thei gan hym brynge,

that was so bryght and schene.

.....²³

They bade Syr Gawen go to bede, 445

wytt clothe of golde so feyr sprede,

that was so feyr and bryght.

When the bede was made wytt wynn,

the Carle bade his oun Lady go in,

that lovfesom was of syghte. 450

²³ Faltan seis versos.

junto con una silla; el villano

se sentó frente a su hija.

El arpa era de madera muy fina,

las cuerdas eran de oro, según creo,

y sin dilación alguna 435

primero la afinó y luego cantó

historias de amor y del rey Arturo,

y de cómo se entrelazan.

Cuando todos quedaron satisfechos,

el obispo fue guiado a su aposento 440

y con él Sir Keu el bravo.

A Sir Gawain llevaron, sin mentiros,

hacia los aposentos del villano,

que eran hermosos y espléndidos.

Le rogaron que durmiera en la cama 445

bien adornada con alhajas de oro,

que era hermosa y reluciente.

Cuando la cama estuvo preparada,

el villano ordenó a su bella dama

que en el lugar se acostase. 450

A squyer came wytt a prevey far

and he unarmyde Gawen ther;

schaply he was undyght.

The Carle seyde, “Syr Gawene,

go take my wyfe in thi armus tweyne 455

and kys her in my syghte.”

Syr Gawen ansswerde hyme anon,

“Syr, thi byddyngge schall be doune,

sertaynly in dede,

kyll or sley, or laye adoune.” 460

To the bede he went full sone,

fast and that good spede,

for softnis of that Ladys syde

made Gawen do his wyll that tyde;

therof Gawen toke the Carle goode hede. 465

When Gawen wolde have doun the prevey far,

then seyde the Carle, “Whoo ther!

That game I the forbede.

“But, Gawen, sethe thou hast do my byddyngge,

som kyndnis I most schewe the in anny thinge, 470

as ferforthe as I maye.

Thow schalt have wonn to so bryght

Un paje llegó sigilosamente

a remover las armas de Sir Gawain:

lo desnudó de inmediato.

—Sir Gawain —le ordenó luego el villano—,

ve a tomar a mi esposa entre tus brazos 455

y bésala frente a mí.

Sir Gawain de inmediato respondió:

—Señor, tus órdenes serán cumplidas

ciertamente, en verdad,

aunque me mates o tires a golpes. 460

Rápidamente fue rumbo a la cama,

ágilmente y sin demora,

pues la suavidad de dama tan bella

hizo a Sir Gawain cumplir el mandato

mientras miraba al villano. 465

Cuando Sir Gawain quiso holgar con ella,

el villano le dijo: —¡Eh, detente!

yo te prohíbo ese juego.

Mas ya que has cumplido tan bien mis órdenes,

he de demostrarte mi gratitud 470

como me sea posible.

Tendrás también una mujer hermosa

schall play wytt the all this nyghte

tyll tomorrowe daye.”

To his doughtter chambur he went full ryght, 475

and bade her aryse and go to the knyght,

and wern hyme nott to playe.

Sche dorst not agenst his byddyngge doun,

but to Gawen sche cam full sone

and style doun be hyme laye. 480

“Now, Gawen,” quod the Carle, “holst the well payde?”

“Ye, for Gode, lorde,” he sayde,

“ryght well as I myghte!”

“Nowe,” quod the Carle, “I woll to chambur go;

my blessyngge I geyfe yow bouthe to, 485

and play togedor all this nyght.”

A glad man was Syr Gawen

sertenly, as I yowe sayne,

of this Lady bryght.

Serten, sothely for to say, 490

so, I hope, was that feyr maye

of that gentyll knyght.

“Mary, mercy,” thought that Lady bryghte,

“her come never suche a knyght

con quien podréis jugar toda la noche

hasta mañana temprano.

Rápido fue al aposento de su hija 475

le ordenó acudir donde el caballero

y que no lo rechazara.

No quería contrariar a su padre

y fue hacia donde Sir Gawain estaba

y a su lado se acostó. 480

—Bien, Gawain —le dijo —, ¿os gusta el trato?

—Sí, por Dios, señor —Gawain respondió—,

¡tanto como puedo estarlo!

—Iré a mi cuarto —le dijo el villano—,

Yo os otorgo a los dos mi bendición; 485

holgad juntos esta noche.

Sir Gawain mucho se alegró con esto,

como por cierto me atrevo a decir,

con esta dama tan bella.

Ciertamente, como yo os lo aseguro, 490

digo que era muy hermosa la dama

de ese gentil caballero.

—Santa María —pensó aquella dama—,

nunca vino aquí un caballero así

of all that her hathe benne.” 495

Syr Key arose uppon the morrown
and toke his hors and wolde a goun
Homwarde, as I wenne.

“Nay, Sir Key,” the Beschope gann seye,
“we woll not so wende our waye 500
tyll we Syr Gawen have sene.”

The Carll arose on morrow anon
and fond his byddyngre reddy doune:
his dyner idyght full cleyne.

To a Mas they lett knelle; 505

Syr Gawen arose and went thertyll
and kyst that Lady bryght and cler.

“Maré, marcé,” seyde that Lady bryght,
“wher I schall se enny mor this knyght
that hathe ley my body so ner?” 510

When the Mese was doune to ende,
Syr Gawen toke his leve to wende
and thonkyde hym of his cher.

“Furst,” sayde the Carle, “ye schall dynn
and on my blessyngre wende home syne, 515
homward al yn fere.

de todos los que han llegado. 495

Sir Keu muy temprano se levantó,

tomó su corcel y ya se marchaba

a su hogar, según yo pienso.

—No, Sir Keu —dijo el obispo Balduino—,

no nos marcharemos de este lugar 500

hasta a Gawain haber visto.

Despertó el villano bien de mañana

y encontró sus órdenes bien cumplidas:

el desayuno servido.

Las campanas anunciaron la misa; 505

Sir Gawain hacia allá se dirigió

mas antes besó a su dama.

—Santa María —dijo aquella dama—,

¿Dónde veré de nuevo al caballero

que ha dormido junto a mí? 510

Cuando la misa había terminado,

Sir Gawain pidió licencia para irse

y agradeció el hospedaje.

—Antes —dijo el villano— cenaréis

y con mi bendición podréis luego iros 515

juntos a vuestros hogares.

“Hit is twenti wynter gon,” sayde the Karle, “nowe
 that God I maked a vowe,
 therfore I was fulle sad:
 ther schulde never man logge in my wonys 520
 but he scholde be slayne, iwys,
 but he did as I hym bad.

But he wolde do my byddyngge bowne,
 he schulde be slayne and layde adowne,
 whedir he were lorde or lad. 525

Fonde I never, Gawen, none but the.
 Nowe Gode of hevyn yelde hit the;
 therfore I am fulle glade.

“He yelde the,” sayde the Carle, “that the dere boughte,
 for al my bale to blysse is broughte 530
 throughe helpe of Mary quene.”

He lade Gawen ynto a wilsome wonys,
 there as lay ten fudir of dede menn bonys.
 Al yn blode, as I wene,
 ther hynge many a bloody serke, 535
 and eche of heme a dyvers marke.

Grete doole hit was to sene.

Fue hace veinte años —les dijo el villano—

que hice una promesa a nuestro Señor

por la que mucho he sufrido:

nadie se hospedaría en mi castillo 520

que no fuera asesinado, lo juro,

si no seguía mis órdenes.

A menos que lo hiciera sin tardanza,

sería ejecutado y despojado,

fuera señor o villano. 525

Gawain, nunca hallé a otro sino a ti.

Ahora, que Dios te lo recompense,

por ello estoy muy alegre.

Que Dios te salve —le dijo el villano—,

pues mi dolor se vuelve bendición 530

por la gracia de la Virgen.

Llevó a Sir Gawain a un cuarto vacío

donde había enormes pilas de huesos

ensangrentadas, yo pienso.

Colgaban algunas cotas de malla; 535

cada una de ellas llevaba un escudo,

gran dolor era mirarlo.

.....²⁴

“This slowe I, Gawen, and my helpis,
I, and also my foure whelpis.

For sothe, as I the say, 540

nowe wulle I forsake my wyckyd lawys;
ther schall no mo men her be slawe, iwys,
as ferthforthe as I may.

Gawen, for the love of the

al schal be welcome to me 545

that comythe here by this way.

And for alle these sowlys, I undirtake,
a chauntery here wul I lete make,
ten prestis syngynge til domysday.”

Be that tyme her dyner was redy dyghte: 550

tables wer hovyn up an hyghte;
ikeverid thei were fulle clene.

Syr Gawen and this Lady clere,
they were iservyd bothe ifere.

Myche myrthe was theme bytwene; 555

therfore the Carle was full glade.

The Byschop and Syr Kay he bad

²⁴ Faltan tres versos.

—A ellos maté yo, Gawain, con ayuda,
junto a los cuatro cachorros que tengo.

En verdad, te lo aseguro, 540

abandonaré mis malas costumbres;

ya no mataré a nadie más, lo sé,

mientras viva en este sitio.

Gawain, por el amor que te profeso

serán bienvenidos todos aquellos 545

que aquí busquen hospedaje.

Y por todas estas almas, yo juro

que una iglesia construiré con diez monjes

que hasta el Juicio Final canten.

La cena quedó preparada entonces: 550

alzaron y prepararon las mesas,

quedaron limpias y listas.

Sir Gawain y su ilustre acompañante

fueron servidos en la misma mesa.

Hubo entre ellos alegría, 555

por lo que el villano se alegró mucho.

Al obispo y a sir Keu les pidió

mery that thei scholde bene.

He yafe the Bischop to his blessynge

a cros, a myter, and a rynge, 560

a clothe of golde, I wene.

He yaf Syr Kay, the angry knyght,

a blode rede stede and a whight;

suche on had he never sene.

He gaf Syr Gawen, sothe to say, 565

his doughter, and a whighte palfray,

a somer ichargid wyth golde.

Sche was so gloryous and so gay

I kowde not rekyn here aray,

so bryghte was non on molde. 570

“Nowe ryde forthe, Gawen, on my blessynge,

and grete wel Artyr, that is your Kynge,

and pray hym that he wolde,

for His love that yn Bedlem was borne,

that he wulle dyne wyth me tomorne.” 575

Gawen seyde he scholde.

Then thei rode syngynge away

wyth this yonge Lady on her palfray,

that was so fayre and bryghte.

seguirlo con alegría.

Le otorgó al obispo para su oficio

una cruz, una mitra y un anillo, 560

y una prenda de oro, dicen.

Le dio a sir Keu, caballero iracundo,

un corcel color rojo, corpulento,

cual nunca se había visto.

A Gawain le dio, a decir verdad, 565

a su hija junto con un palafrén

con otro cargado de oro.

Era tan gloriosa y también alegre,

que no sabría describir sus prendas,

no existía una más bella. 570

—Sir Gawain, parte con mi bendición,

y saluda a Arturo, tu soberano,

y ruégale que aquí venga,

por amor del que en Belén fue nacido

para que cene conmigo mañana. 575

Gawain dijo que eso haría.

Luego se alejaron de ahí cantando,

la dama sentada en el palafrén,

que hermosa era y tan radiante.

They tolde Kynge Artir wher thei had bene, 580

and what wondirs thei had sene

Serteynly, in here syght.

“Nowe thonkyd be God, cosyn Gawyn,

that thou scapist alyve unslayne,

serteyne wyth alle my myght.” 585

“And I, Syr Kynge,” sayd Syr Kay agayne,

“that ever I scapid away unslayne

my hert was never so lyght.

“The Carle prayde you, for His love that yn Bedlem was borne,

that ye wolde dyne wyth hym tomorne.” 590

Kynge Artur sone hym hyght.

In the dawyngye forthe they rade;

a ryalle metyngye ther was imade

of many a jentyllie knyght.

Trompettis mette hem at the gate, 595

clarions of silver redy therate,

serteyne wythoutyn lette —

harpe, fedylle, and sawtry,

lute, geteron, and menstrelcy.²⁵

into the halle knyghtis hem fett. 600

²⁵ *Menstrelcy* Se trata de los *sawtry* previamente mencionados. En español existe otro sinónimo de este vocablo: “dulcémeles”. Ver Introd. p. 37.

Le contaron al rey Arturo de esto 580

y las maravillas que habían visto,

ciertamente, con sus ojos.²⁶

—Sobrino Gawain, Dios sea alabado

porque lograste escapar sano y salvo,

lo juro con toda el alma. 585

—Y yo, rey —dijo Sir Keu en respuesta—,

por haber escapado sano y salvo

soy más feliz que nunca antes.

—Ruega el villano, por amor de Dios,

que vayáis a su castillo mañana. 590

El rey aceptó de prisa.

A la mañana siguiente partieron;

una junta real los esperaba

de muchos y muy nobles caballeros.

Trompetas les daban la bienvenida, 595

y clarinetes bruñidos de plata,

cierto es, sin engañaros,

arpas, clarines y también salterios,

Laúdes, guitarrones y dulcémeles.

Los llevaron a la corte: 600

²⁶ *Visto... con sus ojos* Sobre las redundancias, ver Introducción, p. 36.

The Carle knelyd downe on his kne
 and welcomyd the Kynge wurthyly
 wyth wordis ware and wyse.

When the Kynge to the halle was brought,
 nothyng ther ne wantyd nought 605
 that any man kowde devyse.

The wallys glemyd as any glasse;
 wyth dyapir colour wroughte hit was —

Of golde, asure, and byse;
 wyth tabernacles was the halle aboughte, 610
 wyth pynnacles of golde sterne and stoute;
 ther cowde no man hem preyse.

.....²⁷

Trompettys trompid up in grete hete;
 the Kynge lete sey grace and wente to mete,
 and was iservyde wythoute lette. 615

Swannys, fesauntys, and cranys,
 partrigis, plovers, and curlewys
 before the Kynge was sette.

The Carle seyde to the Kynge, “Dothe gladly!

²⁷ Faltan seis versos.

El villano se inclinó de rodillas
y dio la bienvenida al rey Arturo
con bellas palabras sabias.

Cuando el rey fue conducido al salón,
no faltaba absolutamente nada 605
que se pudiera pedir.

Las paredes brillaban cual cristal:
estaban vistosamente adornadas

de oro, azur y también de gris,
carbúnculos pegados por doquier, 610
pináculos de oro sólido puro,
que era digno de admirar.

Las trompetas sonaban con furor,
El rey dio gracias, sentóse a comer
y fue atendido al momento. 615

Cisnes y grullas y también faisanes,
perdices, chorlitos y sarapicos,
al rey fueron ofrecidos.

—Provecho, le dijo al rey el villano;

Here get ye no nothir curtesy, 620

As I undirstonde.”

Wyth that come yn bollys of golde, so grete
ther was no knyght sat at the mete
myght lyfte hem wyth his on honde.

The Kynge swore, “By Seynte Myghelle, 625

this dyner lykythe me as welle
as any that evyr Y fonde.”

A dubbyd hym knyght on the morne;

the contré of Carelyle he gafe hym sone
to be lorde of that londe. 630

“Here I make the yn this stownde
a knyght of the Table Rownde:

Karlyle thi name schalle be.”

On the morne when hit was daylyght
Syr Gawen weddyid that Lady bryght, 635
that semely was to se.

Than the Carle was glade and blythe

And thonkyd the Kynge fele sythe,

For sothe, as I you say.

A ryche fest had he idyght 640

that lastyd holy a fortenyght

wyth game, myrthe, and playe.

aquí no hallaréis cortesías más 620

tal y como yo lo entiendo.

Luego trajeron recipientes de oro,
ningún caballero podía alzarlos,
así de pesados eran.

Y así el rey exclamó: —¡Por San Miguel! 625

he disfrutado tanto de esta cena
cual nunca lo había hecho.

Lo armó caballero al día siguiente;

el condado de Carlisle le otorgó

para que lo gobernara. 630

—Aquí te nombro, desde este momento,

Caballero de la Mesa Redonda:

Carlisle te habrán de llamar.

El día siguiente, a primera hora,

Gawain se casó con la hermosa dama, 635

que muy grata era de ver.

El villano se hallaba muy feliz,

y agradeció muchas veces al rey,

es cierto, como os lo cuento.

Había preparado un gran festín 640

que dos semanas enteras duró,

lleno de juegos y júbilo.

The mynstrellis had geftys fre
 that they myght the better be
 to spende many a day. 645

And when the feste was broughte to ende,
 lordis toke here leve to wende
 homwarde on here way.

A ryche abbey the Carle gan make
 to synge and rede for Goddis sake 650
 in wurschip of Oure Lady.

In the towne of mery Carelyle
 he lete hit bylde stronge and wele;
 hit is a byschoppis see.

And theryn monkys gray 655
 to rede and synge tille domysday,
 as men tolde hit me,
 for the men that he had slayne, iwis.

Jesu Cryste, brynge us to Thy blis
 above in hevyn, yn Thy see. 660

Amen.

Trovadores recibieron obsequios
 para que pudieran disponer de ellos
 como mejor desearan. 645

Y cuando la fiesta al fin terminó,
 los caballeros pidieron licencia
 para volver a sus casas.

El villano construyó una abadía
 para alabar a Dios nuestro Señor 650
 y venerar a la Virgen.

En Carlisle, ese pueblo tan alegre,
 ordenó que bien se le construyera:
 es la joya del obispo.²⁸

Y hay ahí monjes de túnicas grises²⁹ 655
 para cantar hasta el Juicio Final,
 según lo que me dijeron,
 por los hombres que mató, yo lo sé.

Jesucristo, danos tu bendición
 desde el Reino de los Cielos 660

Amén.

²⁸ Es decir, una catedral.

²⁹ *Túnicas grises* Monjes franciscanos; a lo de largo de su fundación en la Edad Media, las diversas órdenes religiosas se diferenciaron entre sí por el color de sus vestiduras, como los benedictinos (monjes negros) o los cistercienses (monjes blancos).

Bibliografía

Literatura

Berceo, Gonzalo de, *Signos que aparecerán antes del juicio final. Duelo de la Virgen. Martirio de San Lorenzo*, ed. de Arturo M. Ramoneda, Madrid, Castalia, 1980.

————— *Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. de Teresa Labarta de Cháves, Madrid, Castalia, 1972.

Burrow J. A. y Thorlac Turville-Petre (ed. e introd.), *Sir Gawain and the Green Knight* (vv. 1-490), en *A Book of Middle English*, 3ª ed., Oxford, Blackwell, 2005 [1992], pp. 182-201.

Cirlot, Victoria (ed., pról. y trad.), *El cementerio peligroso*, 4ª ed., Madrid, Siruela, 1996 [1984].

Corbella, Dolores (ed. e introd.), *Libro de Apolonio*, Madrid, Cátedra, 1999.

Crespo, Ángel (ed., pról. y trad.), *Cantar de Roldán*, ed. bilingüe, Barcelona, Seix Barral, 1983.

Criado, Emilio Lorenzo (ed., introd. y trad.), *Cantar de los Nibelungos*, 4ª ed. parcialmente bilingüe, Madrid, Cátedra, 2003 [1994].

Díaz Roig, Mercedes (ed. e introd.), *El conde Dirlos*, en *El Romancero Viejo*, México, Rei, 1987, p. 160-178.

————— *El soldadito*, en *El Romancero Viejo*, México, Rei, 1987, p. 288.

————— *Las señas del esposo*, en *El Romancero Viejo*, México, Rei, 1987, p. 270.

Enríquez Carrasco, Emilia (ed.), *Poema de Mio Cid*, Madrid, Libertarias, 1998.

Hahn, Thomas (ed. e introd.), *Sir Gawain: Eleven Tales and Romances*, ed. de Thomas Hahn, 2a.

ed., Kalamazoo (Michigan), TEAMS/Western Michigan University, 2000 [1995]. Incluye:

— *Dame Ragnelle* (pp. 41-80).

— *The Carle* (pp. 81-112).

— *Avowyng* (pp. 113-168).

— *Awntyrs* (pp. 169-226).

— *Gologras* (pp. 227-308).

— *Greene Knight* (pp. 309-336).

— *Turke* (pp. 337-358).

— *Marriage* (pp. 359-372).

— *Carlisle* (pp. 373-392).

— *Jeaste* (pp. 393-418).

— *Cornwall* (pp. 419-436).

Heaney, Seamus (ed., introd. y trad.), *Beowulf: A New Verse Translation*, ed. bilingüe, Nueva York/Londres, Norton, 2000.

Homero, *La Ilíada*, vers. directa y literal de Luis Segalá y Estalella, México, Época, 1982 [1908].

Madrazo, Jorge Ariel (trad. e introd.), *Sir Gawain y el caballero verde*, Buenos Aires, Longseller, 2001.

Monmouth, Geoffrey de, *Historia de los reyes de Britania*, ed. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Alianza, 2004.

Riquer, Martín de (ed., nota preliminar y trad.) *El cantar de Roldán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

Torres Oliver, Francisco (trad.), *Sir Gawain y el caballero verde*, introd. de Luis Alberto de Cuenca, postfacio de Jacobo F. J. Stuart, epílogo de Ananda K. Coomaraswamy, Madrid, Siruela, 2001 [1982].

Victorio, Juan (ed., introd. y trad.), *Cantar de Roldán*, 5ª ed., Madrid, Cátedra, 1999 [1983].

Crítica

Alonso, Dámaso, “Estilo y creación en el poema del Cid”, en *Poema de mío Cid*, texto antiguo y nueva adaptación en verso por A. Manent, nota histórico-bibliográfica de Juan Alcina Franch, 6ª ed., Barcelona, Juventud, 2002 [conferencia leída en 1940], pp. 5-48.

Alvar, Carlos, “Introducción”, en Alain de Chartier, *La bella dama despiadada*, ed. de C. Alvar, Madrid, Gredos, 1996, pp. 7-38.

Bruckner, Matilda Tomaryn, “The Shape of romance in medieval France”, en Roberta L. Krueger (ed.), *The Cambridge companion to medieval romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 13-28.

Coomaraswamy, Ananda K., “Sir Gawain y el caballero verde: Indra y Namuci”, en *Sir Gawain y el caballero verde*, Madrid, Siruela, 2001 [1982], pp. 97-142.

Crespo, Ángel, “Prólogo”, en Turoldo, *Cantar de Roldán*, ed. bilingüe de Á. Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 7-36.

Criado, Emilio Lorenzo, “Introducción”, en *Cantar de los Nibelungos*, ed. de E. L. Criado, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 2003 [1994], pp. 7-28.

Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. de Willard R. Trask, Nueva York, Pantheon, 1953 [1948].

Deyermond, Alan D., “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, en *Hispanic Review*, 43, 3, 1975, pp. 231-259.

Díaz Roig, Mercedes, “Introducción”, en *El Romancero Viejo*, ed. de M. Díaz Roig, México, Rei, 1987, pp. 13-37.

————— *Estudios y notas sobre el Romancero*, México, El Colegio de México, 1986.

Finlayson, “Definitions of Middle English Romance” en Stephn H. A. Shepherd (ed.), *Middle English Romances*, Nueva York, Norton, 1995 [1980], pp. 428-456.

Gómez Moreno, Ángel, “Clerecía”, en Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno, *La poesía épica y de clerecía medievales*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 71-153.

Gray, Douglas, “A Note on the Percy Folio *Grene Knight*”, en Bonnie Wheeler (ed.), *Arthurian Studies in honour of P. J. C. Field*, Woodbridge (Suffolk), D. S. Brewer, 2007, pp. 165-171.

Hahn, Thomas, “Introduction”, en *Sir Gawain: Eleven Tales and Romances*, ed. de T. Hahn, 2a. ed., Kalamazoo (Michigan), TEAMS/Western Michigan University, 2000 [1995], pp. 1-35.

Heaney, Seamus, “Introduction”, en *Beowulf: A New Verse Translation*, ed. de S. Heaney, Nueva York/Londres, Norton, 2000, pp. ix-xxx.

Lemarchand, Marie José, “Nota sobre la traducción”, en Bendeit, *El viaje de San Brandán*, ed. de M. J. Lemarchand, 4ª ed., Madrid, Siruela, p. XXXIX.

Menéndez Pidal, Ramón, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América y otros estudios*, 6ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1958 [1939], pp. 52-87.

Raffel, Burton, “Translating Medieval European Poetry”, en John Biguenet y Rainer Schulte (eds.), *The Craft of Translation*, Chicago/Londres, Chicago University Press, 1989, pp. 28-53.

Ramsey, Lee C., *Chivalric Romances: Popular Literature in Medieval England*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.

- Rider, Jeff, "The other worlds of romance", en Roberta L. Krueger (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 115-131.
- Riquer, Isabel de, "Introducción", en *Cantar de Roldán*, ed. de I. de Riquer, Madrid, Gredos, 1999, pp. 68-71.
- Riquer, Martín de, "Nota preliminar", en *El cantar de Roldán*, trad. de M. de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, pp. 11-14.
- Segalá y Estalella, Luis, "Al lector", en Homero, *La Ilíada*, vers. directa y literal del griego por L. Segalá y Estalella, México, Época, 1982 [1908], pp. 5-8.
- Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. de Adolfo Castañón y Aurelio Major, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1975].
- "Un arte exacto", en *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1996, pp. 189-211.
- Tymoczko, Maria, "Post-colonial writing and literary translation", en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds.), *Post-colonial translation. Theory and practice*, Londres, Routledge, 1999, pp. 19-39.
- Victorio, Juan, "Introducción", en *Cantar de Roldán*, ed. de J. Victorio, 5ª ed., Madrid, Cátedra, 1999 [1983], pp. 9-28.
- "Introducción", François Villon, *Poesía*, ed. de J. Victorio, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 7-27.
- Zapata, Luis, "Prólogo", en Bérout/Thomas, *Tristán e Isolda*, ed. de L. Zapata, México, CONACULTA, 2002 [1990], pp. 9-25.
- Lasater, Alice E., *Spain to England. A Comparative Study of Arabic, European, and English Literatures of the Middle Ages*, Jackson, University Press of Mississippi, 1974.

Diccionarios y glosarios

Alvar, Carlos, *Breve diccionario artúrico*, Madrid, Alianza, 1997.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 2003 [1985], 520 pp.

Burrow, J. A. y Thorlac Turville-Petre, "Glossary", en J. A. Burrow y T. Turville-Petre (eds.), *A Book of Middle English*, 3ª ed., Oxford, Blackwell, 2005 [1992], pp. 363-419.

Corbella, Dolores, "Glosario", en *Libro de Apolonio*, ed. de D. Corbella, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 287-305.

Corominas, Joan, *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.

Hahn, Thomas, "Glossary", en *Sir Gawain: Eleven Tales and Romances*, ed. de T. Hahn, 2ª ed., Kalamazoo (Michigan), TEAMS/Western Michigan University, 2000 [1995], pp. 437-439.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

Sisam, Kenneth y J. R. R. Tolkien, *A Middle English Reader and Vocabulary*, Mineola (Nueva York), Dover, 2005.

The Oxford English Dictionary, Oxford, Clarendon Press, 1961 [1933].

Velázquez, Mariano *et al.*, *New Revised Velásquez Spanish and English Dictionary*, Clinton (Nueva Jersey), New Win, 1985 [1959].

Apéndice. Fórmulas

Las fórmulas de dicción y de atención en *Sir Gawain and the Carl of Carlisle* son quizá las pruebas más fehacientes de la recitación o declamación de la poesía popular caballeresca, tal y como sugieren algunos hispanistas acerca de los poemas del *mester de juglaría* e incluso del de *clerecía*, como los compuestos por Berceo, pensados para leerse en voz alta o quizá por juglares en las peregrinaciones hacia las iglesias de la Rioja. Estas fórmulas son generalmente cortas (de uno a tres pies métricos) y se usan, como se ha dicho antes, para llenar huecos en el verso o añadir dramatismo a una acción determinada. Algunas fórmulas llegan a combinarse en un solo verso, como *For sothe, as I you say* en v. 639.

La siguiente es una breve lista de las fórmulas identificadas durante el proceso de traducción, así como las decisiones que tomé en cada caso. Las traducciones ofrecidas generalmente buscan el isosilabismo salvo en los casos en que el sentido cabal de una oración puede quedar incompleta por la reproducción de la fórmula.

As I undurstonde, As I undirstonde “Tal como yo lo entiendo” v. 70 | “Según tengo entendido” v. 144 | “Tal y como yo lo entiendo” v. 621 || *I undurstonde* “Según entiendo” v. 269 || *I undortake* “Me parece” v. 38

As I wene, As I wenne “Según me parece” v. 73 | “Según me lo parece”, v. 67 | “Por lo que veo” v. 201 | “Según yo pienso” v. 498 || *I wene, I wenne* “Según creo” v. 39 | “Yo creo” v. 105 | Omitido para favorecer el sentido v. 207 | “Pienso” v. 345 | “Según pienso” v. 354 | “Según creo” v. 434

As I you say, As I yow saye, As I yowe sayne “Como os digo” v. 116 | “Como bien os digo” v. 119 | “Os digo” v. 172 | “Como... me atrevo a decir” v. 488 | “Como os lo cuento” v. 639
 || *As I the say* “Te lo aseguro” v. 540 || *As I hard say, As I harde say* “He escuchado” v. 94 | “Creo” v. 148

As they me tolde “Me dijeron” v. 221 || *As men tolde hit me* “Según lo que me dijeron” v. 657

In dede “En verdad” vv. 6, 459

In romans as we reede “Como cuentan las historias” v. 12 || *In romans as men rede* “Como cuentan muchos hombres” v. 51 | *In storry iwryte aryghte* “Como está escrito en la historia” v. 18

Iwys, Iwis “Lo sé” vv. 10, 542 | “Lo juro” v. 52 | “Seguramente” v. 266 | “Yo lo sé” v. 658

Sertain, Serten, Sertten “Ciertamente” v. 219 | “Por cierto” v. 378 | “Ciertamente” vv. 411, 490
 || *Sertenly, Sertaynly* “Por cierto” v. 488 | Omitido para favorecer el sentido v. 10 || *For certen* “Ciertamente” v. 129

So hav I blyse “Así Dios me libre” v. 163 || *So have I helle*: “Dios me libre” v. 171

Sothely for to say “Como yo os lo aseguro” v. 490 || *Sothe to say* “A decir verdad” v. 565 || *For sothe* “Te lo aseguro” v. 540 | “Es cierto” v. 639

That hardy was and kene, That hardy was and bolde “Quien era muy fuerte y sabio” v. 42 | “Que era fuerte y arrojado” v. 213 || *And hardy he was and wyghte* “Era fuerte y valeroso” v. 15 || *Wytt hardy lordys and wygghte* “Con señores valerosos” v. 24

That was so feyr and whytte, That was so feyr and bryght, That was so fayre and bryghte “Que era tan bella y tan blanca” v. 363 | “Que era tan bella y tan pura” v. 417 | “Que era

hermosa y reluciente” v. 447 | “Que hermosa era y tan radiante” v. 579 || *That was so bryght and schene* “Que eran hermosos y espléndidos” v. 444

Wyttout lese, Wytoutyn lese, Wythoutyn lette “Sin engañaros” v. 7 | “No os miento” v. 265 | “Sin mentiros” v. 597 || *Wittoutyn fabull* “Sin falsedad alguna” v. 10