

**UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA**

**«Las figuras del autor y del lector en  
*The Canterbury Tales* y en *Libro de buen amor*»**

**Autor: María Beatriz Hernández Pérez  
Director: Dr. D. Fernando Galván Reula**

**Departamento de Filología Moderna**

# Prefacio



La elección de LAS FIGURAS DEL AUTOR Y DEL LECTOR EN *THE CANTERBURY TALES* Y EL *LIBRO DE BUEN AMOR* como tema de mi tesis doctoral resulta de la orientación multidisciplinar que va tomando esta Facultad de Filología en los últimos años. Aunque ninguno de los cursos recibidos a lo largo de los tres ciclos de estudio universitario haya llevado explícitamente el subtítulo de «literatura comparada», muchos de ellos han estado claramente marcados por planteamientos no sólo interdisciplinarios sino también comparatistas. Así, ha existido siempre la tendencia de cotejar y relacionar las diversas literaturas nacionales como método de estudio de la evolución de formas, motivos o movimientos literarios particulares. Por otro lado, la propia realidad literaria actual ha puesto en evidencia en muchos casos que la denominación de algunas de las literaturas nacionales —como es el caso de «Literatura Inglesa»— se vuelve hoy en día una etiqueta de dudosa aplicación, precisamente porque se han superado los parámetros metodológicos que antes se creían delimitables según fronteras geográficas. Si esto ocurre en el ámbito de la literatura moderna y contemporánea, que trascienden los contornos marcados por las poderosas nociones de «estado» y «nación», cuánto más no ocurrirá en el de la literatura medieval, para la que estos límites y categorías no existían aún.

Se ha optado por el estudio de la obra de Juan Ruiz y de Geoffrey Chaucer porque ambos poetas encarnan y sintetizan tradiciones culturales tanto propias como ajenas. Es decir, los dos acogen sin mayores traumas un mundo literario abierto, en contacto con el pasado y el presente, y con lo local y lo foráneo. Geoffrey Chaucer pertenece a una tradición cortesana que traspasa las fronteras nacionales, y asimismo entra en contacto con las últimas tendencias literarias gestadas en Italia

y Francia. Por su parte, a Juan Ruiz se le ha relacionado con la herencia musulmana y judía de la península ibérica, a la que sobrepondría una intensa relación con las formas europeas contemporáneas insertas en la cultura cristiana materna. Además, ambos autores comparten la herencia clásica común, con la que se relacionan. Encontramos, pues, en estas dos figuras el ejemplo más claro de que la literatura no se encontraba entonces acotada más allá de la movilidad de los propios autores. Y por supuesto, ese grado de movilidad en cuanto a la recepción literaria de ambos fue muy alto. Consideramos, pues, que, de entrada, las obras de Juan Ruiz y Geoffrey Chaucer pueden ser comparables, pues la propia diversidad que las caracteriza sirve de vínculo entre ambas.

Si a primera vista el hecho de que nos encontremos en el universo medieval favorece la comparación de los dos autores, ese mismo universo de indeterminación dificulta algunos de nuestros pasos. Antes hemos dicho que la noción de «estado» no estaba aún del todo configurada a finales de la Edad Media. Pero tampoco lo estaba la de «autor literario» tal y como la concebimos actualmente. Tras haber leído innumerables epitafios por la muerte del autor, nos resulta ciertamente complejo trasladarnos a un momento histórico en el que a aquél ni siquiera lo habían bautizado. En efecto, el anonimato autorial es el mejor exponente de la gran distancia que separa la Edad Media de la nuestra. Es ése el gran obstáculo disciplinar con el que nos encontramos, si bien nuestros dos autores sí nos han legado un nombre por el que responden, con creces, sus obras. Precisamente porque Juan Ruiz y Chaucer son ineludibles dentro de unos cánones literarios nacionales tan poderosos como el inglés y el español, hemos decidido analizar algunas de las maneras en que estos dos autores se representan en el *Libro de buen amor*, por un lado, y por otro en *The Canterbury Tales* (a los cuales nos referiremos a partir de ahora como *LBA* y *TCT* respectivamente), que marca el inicio de lo que algunos han considerado la «Literatura Inglesa». Sin embargo, no perseguimos con ello discernir el grado de desarrollo que la figura autorial había llegado a alcanzar en el siglo XIV, pues esto exigiría una investigación mucho más compleja.

Nuestra hipótesis se reduce simplemente a plantear que las similitudes existentes entre ellos derivan de una autorrepresentación literaria que depende íntimamente de la dimensión pública del poeta. Es decir, creemos que las estrategias narrativas y representacionales de *TCT* y *LBA* evolucionan sólo a partir de la consideración capital que ambos autores dan a la recepción de su obra. De ahí que no sólo se vaya a

prestar atención al tipo de autor y a cómo éste se define en la voz narrativa, sino también a la figura del destinatario, lector o no, ficticio o real. Tanto Juan Ruiz como Chaucer aprovechan esa relación en que autor y lector se encuentran, y que es especialmente diversa en el siglo XIV, para dotar a sus obras de una complejidad y una riqueza significativa que aún hoy siguen vigentes. En cuanto al método de análisis de las obras, la aproximación narratológica nos ha parecido la más adecuada para distinguir tanto esos sinuosos perfiles como los impostados discursos con los que el autor se pone en contacto con el receptor presente y futuro de su obra.

Las dificultades de orden disciplinar señaladas se materializan además a la hora de escoger, dentro del *corpus* chauceriano y juanruiciano, aquellos fragmentos que resultan más representativos para constatar la presencia de la figura del autor y del lector dentro de las obras seleccionadas. Y ello resulta problemático desde el mismo momento en que nos encontramos condicionados por una producción literaria anterior a la imprenta. Por sólo citar un ejemplo, diremos que mientras que de *TCT* existen alrededor de sesenta manuscritos, de *LBA* sólo contamos con tres. En ambos casos, además, la elección de uno de ellos conlleva la de toda una serie de particularidades, como pueden ser la propia datación del texto, las diversas manos que se pueden encontrar en él, y el papel que se le debe dar al autor en tal proceso de copia textual. Además, quedan comprometidos, entre otras muchas consideraciones, el ordenamiento específico de las diversas partes, con la consiguiente duda de si éste sigue un criterio autorial previo o no.

En el caso de *TCT*, y a fin de esquivar el *maremágnum* textual, hemos seguido la edición *Riverside Chaucer* (ed. Larry Benson, Oxford, Oxford U.P., 1988, inspirada en las de F. N. Robinson de 1933 y 1957), que recoge, no el manuscrito más antiguo e irregular, el Hengwurt, sino el Ellesmere, cuya mayor coherencia textual y ánimo crítico podrían reflejar el proyecto original del autor (es ésta la opinión de este editor), por lo que en el colofón del manuscrito no resulta ilógico que se nombre a Chaucer como recopilador. De acuerdo con tal ordenamiento, se han definido diez secciones ocupadas por los cuentos de los diversos peregrinos: I (a): Prólogo General, caballero, molinero, administrador y cocinero; II (b1): magistrado; III (d): comadre, fraile y alguacil; IV (e): erudito y mercader; V (f): escudero y terrateniente; VI (c): médico y bulero; VII (b2): marinero, priora, el propio Chaucer (cuentos de sir Thopas y de Melibee), monje y capellán de monjas; VIII (g): se-

gunda monja y criado del canónigo; IX (h): intendente; X (i) párroco. (En números romanos señalamos el orden del Ellesmere, mientras que entre paréntesis aparece un supuesto orden anterior que siguen otros muchos manuscritos.)

A partir de esta disposición, hemos seleccionado y analizado ocho de los cuentos (con sus correspondientes prólogos), que en ocasiones no coinciden con las historias más estudiadas y celebradas por la crítica chauceriana. Antes, por supuesto, hemos tratado el ineludible y delicioso Prólogo General, que ofrece una primera visión del autor como peregrino ficcional y como narrador posterior de su experiencia. El primer cuento que analizamos a continuación es el del magistrado, precisamente porque en su prólogo se comentará la figura y algunos de los condicionamientos autoriales del Geoffrey Chaucer escritor (así como su relación con otros personajes del momento). Al tercer y cuarto grupo pertenecen la mayoría de los cuentos elegidos, precisamente porque entre los peregrinos de estas secciones se establece un intenso diálogo del que van a resultar sus respectivos cuentos. Así, el primero de ellos será el de la comadre de Bath, al que sucede el del fraile. Sin embargo, aunque hemos analizado estos dos cuentos, preferimos centrarnos en la disputa desatada por la comadre Alice, y que va a retomar el siguiente narrador, el erudito, por lo que no hemos tratado el relato del alguacil. Estos cuentos de la comadre, el fraile y el erudito han sido seleccionados no sólo por el germen dialéctico que contienen, sino porque en estos apartados el autor habrá de ser especialmente audaz en la manipulación de las voces narrativas y la articulación de las diversas opiniones, que tendrá que conjugar con las respuestas de su auditorio. Además, estos tres narradores, como más tarde el bulero, se presentan desde su actitud de personajes casi prototípicos dentro de la escena social y literaria del momento, lo que demanda una toma de posición aún más precisa y compleja por parte del autor.

Hemos incluido asimismo el análisis del cuento del mercader, que aúna las condiciones de estar inmerso en la diatriba sobre la condición femenina, y de añadir además un comentario sobre el lenguaje como modelador de la historia y de las categorías que en ella se insertan. Por otro lado, supone la única muestra de cuento no piadoso o ejemplar dentro de esta selección. Del relato del bulero destaca que este narrador se muestre dotado para prever y controlar la receptividad de su público; la solución que se da a su intervención revela el interés de Chaucer por la forma en que la conciencia autorial puede volverse una ficción que-

bradiza. Por supuesto hemos analizado la figura autorial del peregrino Chaucer en cuentos tan distintos como el de sir Thopas y el de Melibee, y la forma en que su imagen se corrige y perfila mediante su fracaso y posterior éxito entre los peregrinos. Y por último, hemos creído indispensable el aludir a la magnitud que recibe el sermón del párroco debido a su localización en la estructura de la obra, y a las restricciones que impone a la interpretación de la retractación final y de la obra en su conjunto.

En cuanto a los manuscritos del *LBA*, la edición de principios de siglo de Jean Ducamin incluía la última y más completa de las versiones, la del manuscrito de Salamanca (S), datado en 1343, pero también las variantes de los otros dos, Toledo (T) y Gayoso (G), fechados en 1330, en los que destaca, entre otras muchas lagunas, la ausencia de la oración inicial y el prólogo en prosa. El cotejo de estas variantes dio lugar a la controvertida teoría de las dos redacciones, defendida por Menéndez Pidal y Corominas, entre otros. El estudio textual ha ido aclarando posteriormente que ninguna de ellas refleja una intervención autorial última, sino de los copistas, remontándose la variante S a un arquetipo diferente del de las otras dos, que sería más incompleto. De esa forma, y siguiendo el criterio de la mayoría de los editores, hemos tomado la variante S tal y como aparece en la edición de Joan Corominas (Madrid, Gredos, 1973), que, no obstante, prefiere la grafía de G y la inclusión de algún episodio, como el de los cantares de ciegos (que sólo se encuentran en G). Corominas ha preferido situar este fragmento, no al final, como hizo Ducamin, sino tras los cantares de escolares, como aparece en G.

La elección de S como manuscrito idóneo y fundamental para el entendimiento de la obra juanruiciana viene marcada por la inclusión en el mismo de la oración inicial y del prólogo en prosa. Allí la figura autorial aparece delimitada y adoptando posturas extremas, como la del prisionero o la del piadoso comentarista, si bien ya desde el prólogo se observa una ambigüedad latente que condiciona la veracidad de la condición autorial. Esa inconstante sinceridad narrativa se mantendrá o se tambaleará dependiendo del juego a que Juan Ruíz exponga a su personaje narrador. De ahí que, dado el carácter supuestamente autobiográfico de la historia, hayamos decidido seguir las peripecias que suceden al prólogo, pues es allí donde la tensión resulta más evidente. En ellas se desarrolla la pose del amante desdeñado, que más tarde se retomará, o del poeta que dedica a sus amigas cantigas de despecho. Asimismo, en

estos fragmentos destaca la relación que se establece con el receptor, bien como lectores ficcionales, bien requeridos de forma directa. Nuestro análisis se propone cubrir la serie de aventuras que incluyen a su vez los relatos del propio arcipreste, de Trotaconventos, las diversas dueñas, Amor o Venus. Intentamos descubrir en todos ellos la toma de posición autorial que subyace a las diversas voces narrativas, destacando sobre todo el episodio de Melón y Endrina. En éste volvemos a encontrar la naturalidad con que el autor medieval se apodera de sus fuentes literarias, aquella confianza y soltura con que el poeta se vuelve hacia el texto autorizado y se transmuta en la lectura que hace de él. De nuevo recepción y producción se aúnan en la figura del poeta, como veremos. Por último, como en el caso de Chaucer, nos detendremos en aquellas piezas finales en las que la despedida del poeta desde una pose juglaresca rescata la ambigüedad autorial que se proclamaba desde el comienzo. Mientras que en el caso de *TCT* hemos traducido los títulos que aparecen en la edición Riverside, en el del *LBA* consideramos innecesario modernizar los epígrafes, por lo que hemos mantenido en cursivas aquellos títulos que aparecen en el manuscrito S al principio de cada nueva sección.

Una vez expuestas las selecciones textuales de cada una de las obras, presentamos brevemente la forma definitiva en que ha desembocado este trabajo, que empezó con la búsqueda bibliográfica en las bibliotecas Bodleian de Oxford y Nacional de Madrid. Desde entonces, la investigación se ha ido perfilando hasta concluir en la siguiente disposición: en la Introducción presentamos el tema objeto de análisis, así como los fundamentos metodológicos que se aplicarán. Incluimos asimismo en esta introducción un apartado dedicado a contextualizar históricamente las figuras reales de Geoffrey Chaucer y Juan Ruiz. A continuación, la extensión relativamente reducida del Prólogo en prosa del *LBA* y del Prólogo General de *TCT* nos permitirá dedicar el capítulo primero al análisis individual y posterior comparación de éstos. Sin embargo, la comparación simultánea de las diversas partes de *TCT* y *LBA* no se puede seguir dando más allá de los prólogos debido a que la estructura de ambas obras difiere bastante a partir de entonces y una comparación en tales circunstancias resultaría forzada e irrelevante. Por ello hemos preferido dedicar un tercer capítulo al *LBA* como autobiografía, deteniéndonos en cada una de las secciones indicadas anteriormente hasta llegar a su enigmático final.

En el tercer capítulo empezaremos el análisis de los textos chauce- rianos, deteniéndonos sobre todo en los relatados por los peregrinos. Así, veremos en ese tercer capítulo los prólogos y cuentos del magistra- do, la comadre de Bath, el fraile, el erudito, el mercader y el bulero. El prólogo y el cuento del párroco, sin embargo, hemos preferido presen- tarlos en otro capítulo (el cuarto), dedicado a los cuentos del peregrino Chaucer. En ese capítulo incluimos, pues, los prólogos y cuentos de sir Thopas y de Melibee, así como las piezas finales, en las que la retracta- ción se ha presentado ligada al cuento que la precede y determina el del párroco. Sin embargo, hemos de aclarar que la inclusión del sermón del religioso en este capítulo obedece a razones estructurales de la propia obra, dado que en todos los manuscritos donde aparece la retractación, ésta viene ligada al prólogo y cuento del párroco. El capítulo quinto estará dedicado a establecer las conclusiones derivadas de la compara- ción de los capítulos previos, aplicando los mismos criterios metodoló- gicos utilizados en la descripción de fragmentos anteriores. Esperamos con ello contribuir a dilucidar cuáles son las similitudes y diferencias que muestran estas dos obras tan únicas y a la vez tan representativas de los horizontes literarios del siglo XIV.

En el momento de presentar el resultado de esta investigación, qui- siera aprovechar la oportunidad para agradecer la beca de ayuda que el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de La Laguna me concedió en 1991, merced a la cual pude consultar los fondos biblio- gráficos de los centros ya citados. Desde entonces no sólo he contado con el apoyo de esta Universidad como institución sino también con el de todos los compañeros del Departamento de Filología Inglesa y Ale- mana, que siempre se han mostrado interesados en el desarrollo de mi trabajo. Quisiera destacar especialmente la atenta dirección que me ha brindado el profesor Galván, con sus siempre perspicaces sugerencias. También quiero manifestar mi gratitud a la profesora Marie McMahon por su impagable ayuda en el acopio y organización del material biblio- gráfico. El profesor Pedro Domínguez Caballero de Rodas, con su minuciosa labor de autoedición, ha dado forma definitiva a mi original, por lo que le estoy sumamente agradecida.

Por último, quisiera dedicar este trabajo a mi familia y amigos. A mis padres les agradezco de corazón la paciencia y el cariño que me han dado durante estos años. A Ana, su infatigable conversación, y a Joa- quín, entre otras cosas, que me contagiara la ilusión que hace falta para sobreponerse a los finales.

# Índice

<b>Prefacio</b> .....	VII
<b>1 Introducción: aspectos metodológicos</b> .....	1
1.1 Estado de la cuestión .....	4
1.2 El autor y el narrador: paralelismos y divergencias .....	9
1.3 Tipologías narratológicas .....	10
1.4 La tipología de Lanser .....	21
1.5 Juan Ruiz y Geoffrey Chaucer: el autor real en su contexto histórico .....	33
1.5.1 La Baja Edad Media: aspectos generales .....	33
1.5.2 Juan Ruiz, arcipreste de Hita .....	40
1.5.3 Geoffrey Chaucer .....	48
<b>2 Intellectum tibi dabo: los prólogos del <i>Libro de buen amor</i> y <i>The Canterbury Tales</i></b> .....	57
2.1 Preliminares .....	59
2.2 El prólogo en el <i>Libro de buen amor</i> .....	65
2.2.1 Ésta es la oración qu'el acipreste fizo a Dios quando començó este libro suyo .....	66
2.2.2 Aquí dize de cómo el acipreste rogó a Dios que le diesse gracia que podiesse fazer este libro .....	80
2.2.3 Gozos de Santa María .....	83
2.2.4 Aquí fabla de como todo omne, entre los sus cuidados se deve alegrar, e de la disputación que los griegos e los romanos en uno ovieron .....	85
2.3 El prólogo en <i>The Canterbury Tales</i> .....	96

2.4	Comparación de los prólogos del <i>Libro de buen amor</i> y <i>The Canterbury Tales</i> .....	140
2.4.1	Estatus .....	140
2.4.2	Contacto .....	144
2.4.3	Postura .....	152
<b>3</b>	<b>Yo, Juan Ruiz: autobiografía en el <i>Libro de buen amor</i></b> .....	157
3.1	Preliminares .....	159
3.2	El arcipreste como amante desventurado .....	166
3.2.1	Aquí dize de cómo segund natura los omnes e las otras animalias quieren aver compañía con las fembras .....	166
3.2.2	De cómo el arcipreste fue enamorado .....	171
3.2.3	Enxiemplo de cómo el león estava doliente e las otras animalias lo venían a ver .....	175
3.2.4	Ensiemplo de quando la tierra bramava .....	178
3.2.5	De cómo todas las cosas del mundo son vanidat, sinon amar a Dios .....	181
3.2.6	De lo que conteció al arcipreste con Ferrand García, su mensajero .....	184
3.2.7	Aquí habla de la constelación e de la planeta en que los omnes nacen, e del juizio de los cinco sabios naturales. (Que) dieron en el nacemento del fijo del rey Alcárez .....	187
3.2.8	De cómo el arcipreste fue enamorado, e del ensiemplo del ladrón e del mastín .....	195
3.3	El arcipreste en el debate alegórico: Amor, pecado y arte de amar .....	199
3.3.1	De cómo el amor vino al arcipreste, e de la pelea que con él ovo el dicho arcipreste .....	199
3.3.2	Ensiemplo del garçón que quería casar con tres mujeres .....	201
3.3.3	Aquí fabla del pecado de la cobdicia .....	209
3.3.4	Ensiemplo del alano que lleva la pieça de carne en la boca .....	211
3.3.5	Aquí fabla del pecado de la sobervia .....	212
3.3.6	Ensiemplo del cavallo e del asno .....	213
3.3.7	Aquí fabla del pecado de la avaricia .....	217
3.3.8	Enxiemplo del lobo e de la cabra e de la grulla .....	218

3.3.9	Aquí fabla del pecado de la luxuria .....	219
3.3.10	Ensiemplo del águila e del caçador .....	221
3.3.11	Aquí fabla del pecado de la invidia .....	223
3.3.12	Enxiemplo del pavón e de la corneja .....	224
3.3.13	Aquí fabla del pecado de la gula .....	225
3.3.14	El ensiemplo del león e del cavallo .....	227
3.3.15	Aquí fabla del pecado de la vanagloria .....	230
3.3.16	Ensiemplo del león que se mató con ira .....	230
3.3.17	Aquí dize del pecado de la acidia .....	232
3.3.18	Aquí fabla del pleito qu'el lobo e la raposa ovieron ante don Ximio, alcalde de Bugía .....	233
3.3.19	Aquí fabla de las oras que reza don Amor con garçones golfines .....	240
3.3.20	Aquí fabla de la pelea que ovo el arcipreste con don Amor .....	246
3.3.21	Ensiemplo del mur topo e de la rana .....	248
3.3.22	Aquí fabla de la respuesta que don Amor dio al arcipreste .....	251
3.3.23	Ensiemplo de los dos perezosos que querían casar con una dueña .....	259
3.3.24	Enxiemplo de lo que conteció a don Pitas Payas, pintor de Breñaña .....	263
3.3.25	Enxiemplo de la propiedad q'el dinero ha .....	267
3.3.26	De cómo el Amor castiga al arcipreste que aya en sí buenas costumbres, e sobre todo que se guarde de beber mucho vino, blanco e tinto .....	273
3.4	El episodio de doña Endrina en la cadena autorial: Amor, Ovidio, Pánfilo, Juan Ruiz y Melón Ortiz .....	282
3.4.1	De cómo el Amor se partió del arcipreste e de cómo doña Venus lo castigó .....	282
3.4.2	Aquí dize de cómo fue hablar con doña Endrina el arcipreste .....	294
3.4.3	Ensiemplo de la abutarda e de la golondrina .....	307
3.4.4	De cómo doña Endrina fue a casa de la vieja, e el arcipreste acabó lo que quiso .....	322
3.4.5	Del castigo qu'el arcipreste da a las dueñas, e ensiemplo del asno sin coraçón e sin orejas .....	327
3.5	Últimas piezas: el problemático final del <i>Libro de buen amor</i> .....	333

3.5.1	De cómo dice el arcipreste que se ha de entender este su libro .....	333
3.5.2	Gozos de Santa María (I) .....	341
3.5.3	Gozos de Santa María (II) .....	345
3.5.4	De cómo los escolares demandan por Dios .....	348
3.5.5	Otro cantar de escolares .....	349
3.5.6	Cantar de ciegos .....	351
3.5.7	Otro cantar de ciegos .....	353
3.5.8	Del Ave María de Santa María .....	355
3.5.9	Cántica de loores de Santa María .....	357
3.5.10	Cantiga contra fortuna .....	360
3.5.11	Cántica de los clérigos de Talavera .....	361
3.6	Síntesis narratológica .....	368
<b>4</b>	<b>Nyne and twenty in a compaignye: Chaucer como narrador heterodiegético .....</b>	<b>373</b>
4.1	Preliminares .....	375
4.2	El prólogo y el cuento del magistrado .....	379
4.2.1	Preámbulo .....	379
4.2.2	El prólogo del magistrado .....	388
4.2.3	El cuento del magistrado .....	391
4.2.4	Síntesis narratológica .....	407
4.2.5	El epílogo del cuento del magistrado .....	412
4.3	El prólogo y el cuento de la comadre de Bath .....	414
4.3.1	Preámbulo .....	414
4.3.2	El prólogo de la comadre de Bath .....	414
4.3.3	Palabras entre el alguacil y el fraile .....	443
4.3.4	El cuento de la comadre de Bath .....	444
4.3.5	Síntesis narratológica .....	459
4.4	El prólogo y el cuento del fraile .....	473
4.4.1	Preámbulo .....	473
4.4.2	El prólogo del fraile .....	474
4.4.3	El cuento del fraile .....	475
4.4.4	Síntesis narratológica .....	493
4.5	El prólogo y el cuento del erudito .....	499
4.5.1	Preámbulo .....	499
4.5.2	El prólogo del erudito .....	499
4.5.3	El cuento del erudito .....	502
4.5.4	Síntesis narratológica .....	523

4.6	El prólogo y el cuento del mercader .....	539
4.6.1	Preámbulo .....	539
4.6.2	El prólogo del mercader .....	539
4.6.3	El cuento del mercader .....	540
4.6.4	Síntesis narratológica .....	567
4.6.5	Epílogo del cuento del mercader .....	574
4.7	El prólogo y el cuento del bulero .....	576
4.7.1	Preámbulo .....	576
4.7.2	El prólogo del bulero .....	582
4.7.3	El cuento del bulero .....	592
4.7.4	Síntesis narratológica .....	614
<b>5</b>	<b>Lat me tellen al my tale: Chaucer como peregrino y como narrador</b> .....	<b>621</b>
5.1	Preliminares .....	623
5.2	El prólogo y el cuento de sir Thopas .....	626
5.2.1	El prólogo de sir Thopas .....	626
5.2.2	El cuento de sir Thopas .....	631
5.3	El cuento de Melibee .....	655
5.4	Síntesis narratológica .....	678
5.5	El prólogo y el cuento del párroco .....	682
5.5.1	Preámbulo .....	682
5.5.2	El prólogo del párroco .....	682
5.5.3	El cuento del párroco .....	686
5.5.4	Síntesis narratológica .....	704
5.6	La retractación .....	716
<b>6</b>	<b>Conclusiones</b> .....	<b>727</b>
6.1	Estatus .....	729
6.2	Contacto .....	735
6.3	Postura .....	741
	<b>Bibliografía</b> .....	<b>751</b>

1

Introducción:  
aspectos metodológicos



Esta investigación pretende sumarse a aquellas que dentro de la literatura comparada se dedican a cotejar textos coetáneos. El marco temporal de estudio en cuestión lo constituye a grandes rasgos la Baja Edad Media europea, y los parámetros seleccionados para ambas obras son las categorías de autor que se observan en estos dos textos así como el tipo de lector que pudo haber gozado de ellos en la segunda mitad del siglo XIV. Hemos supuesto que como labor preliminar se debe proporcionar un bosquejo de las personalidades del arcipreste de Hita y de Geoffrey Chaucer desde un punto de vista histórico. De esa forma ofreceríamos simultáneamente a las semblanzas de estos dos personajes como autores reales un trazado de los fundamentos ideológicos y socioculturales que incidieron en ellos.<sup>1</sup>

De forma paralela al estudio de la Edad Media surgirán las cuestiones relacionadas con la condición de la palabra, sus particularidades y su universalidad. Nos internaremos en el dominio no acotado de la palabra medieval como heredera de palabras antiguas y acogedora de vocablos provenientes de campos extraños, es decir, como una entidad con capacidades diacrónicas y sincrónicas, situada históricamente entre el tiempo y el espacio. Nos puede resultar difícil conciliar el título de esta tesis con algo tan disforme e inmenso como la naturaleza de la palabra, del

---

<sup>1</sup> Hemos de señalar el enorme cambio operado dentro del medievalismo a partir de su inmersión en las últimas corrientes ideológicas. La percepción tradicional de la Edad Media es debatida en la actualidad desde sus propias bases filológicas e historiográficas. Destacan al respecto los trabajos de Hans Robert Jauss, Anne Middleton, Annabel Patterson, Lee Patterson, Paul Freedman, Gabrielle M. Spiegel, John van Engen, Stephen Nichols, Siegfried Wenzel, Donald G. Marshall, Jonathan Culler, John Ganim, William Paden o Joan Ferrante, entre otros muchos.

discurso hablado y escrito en la Edad Media. Sin embargo, el esfuerzo cobra sentido si tomamos en cuenta las obras seleccionadas. En ellas la palabra no sólo es el instrumento mediante el cual los autores se ponen en contacto con el auditorio, sino que en muchos casos se alza como el propio objeto de interés, el tema de las obras. Más allá de la mera historia, estos autores están utilizando la fuerza implícita en los vocablos para participar en un juego de significados en el que el lector se vuelve cómplice.

### 1.1 Estado de la cuestión

La justificación del estudio que nos proponemos llevar a cabo precisa que contemplemos cuestiones elementales de la narratología. Algunas de ellas se aportaron tempranamente; nos referimos a las primeras formulaciones de esta disciplina, las de Platón y Aristóteles. Ambos postularon el carácter mimético de la literatura. Platón, partiendo de su propia doctrina filosófica, concebía el arte como imitación de una realidad que reflejaba en la naturaleza el reclamo de un estatus superior; la literatura era imitación de imitaciones, degeneración de lo ya imperfecto. Sin embargo, dentro de la propia literatura existían grados de acercamiento a la verdad. Platón distinguió la *mimesis* de la *diégesis*, sentando con ello las bases de toda una controversia posterior sobre la distancia que debe existir entre lo que se cuenta y quien lo cuenta. Se da de este modo la *mimesis*, una imitación perfecta, en grado máximo, frente a otra imperfecta, la *diégesis*, en la cual el efecto mimético queda mitigado por la acción del narrador. En el relato mimético, el narrador se esconde bajo el disfraz de los actores, deja que sean los personajes los que pongan la voz y los gestos a una historia que no es suya, sino del artista. Mientras que en el relato mimético creemos oír a los personajes tal y como hablaron, en la *diégesis* el narrador tiende a hacer valer su propia voz sobre la de los otros; se convierte en la máxima autoridad, en la fuente de toda percepción. A veces dejará bien claro que es él el que está expresándose, y en otros casos asumirá la responsabilidad de transformar las palabras y las sensaciones de los personajes en las suyas propias. Se efectuará entonces un acercamiento del narrador con respecto al relato, dándonos su versión particular de aquellas palabras desde un primer plano. Pero este acercamiento puede ser considerado, por otro lado, como alejamiento, ya que lo que se nos ofrece ahora es

un resumen particular de los hechos, el extracto de la historia tal y como nos la quiere transmitir el narrador, la versión más oficial, si se quiere. Para Platón, era la diégesis, el relato en el que los personajes no suplantan la voz y la mirada del artista, la forma menos engañosa, ya que no pretendía mantener viva la ilusión de realidad. El artista aún mantenía para sí su visión del mundo; no se le cedía la palabra a nadie más. El narrador era su único intérprete, y la realidad que él retrataba, la última en la serie de reflejos que conformaban el mundo.

Aristóteles acepta sin reservas el principio mimético que subyace a la literatura. Sin embargo, debemos tener en cuenta que su concepción de la realidad no era la misma que la de Platón, para el cual el mundo de las ideas era el destino último al que cualquier copia, naturaleza o arte, debía remitirse. Aristóteles, por el contrario, se concentra en la tendencia a la mimesis que caracteriza a la psique humana, y de ahí se dispone a describir los procesos miméticos que se registran en la literatura. Si Platón defendía esa continua intromisión del autor en la narración, ese recordarnos continuamente que el relato no retrata fielmente la realidad, Aristóteles defiende que los personajes deben expresarse por sí mismos, no ser tergiversados por la visión que de ellos pueda dar el autor, quien debe mantenerse al margen. El autor no debía contar sino dejar que la historia se contase por sí misma, que se mostrase por medio de sus propios recursos. El relato se transformaba entonces en un ejemplo que, basado en la realidad, ilustraba principios universales de actuación, enfrentado al carácter único e irrepetible del suceso histórico.

Esta dualidad de gustos por la diégesis o narración pura («contar») o por la mimesis más acendrada («mostrar») se mantuvo como técnica definitoria de los distintos géneros, si bien la mezcla de ambas tendencias era inevitable en muchos casos. En el relato clásico se dio prioridad a un tipo de narración en la que el narrador constituía el núcleo acaparador de la expresión, la entidad depuradora cuya palabra daba sentido a los sucesos presentados. Su palabra era certera, su versión de los hechos, al saber más que los personajes, la autorizada.

Posteriormente, desde la filosofía se hizo evidente la imposibilidad del hombre de conocer cualquier verdad, al encontrarse mediatizado por percepciones particulares. Con ello se condenaba al artista a ser un intermediario visible, opaco, una fuerza distorsionadora entre la verdad y la realidad. En el dominio del relato, era innegable el efecto mediador que tenía el narrador entre la historia y cómo era presentada ésta. Sin

embargo, los escritores, seguros de que la visión del narrador no tenía ya por qué ser la más cercana a la verdad, al igual que el artista se quedaba solo frente a su propia verdad, tendieron a despojar al narrador de su carácter omnisciente. Así favorecían el potencial dramático que posee la historia por sí misma. Por ello a partir del siglo XIX se observó una progresiva pérdida de importancia del narrador clásico. Desde entonces los rasgos distintivos de la dicotomía mostrar/contar han sido acentuados por los propios literatos y por los críticos, quienes se decantaron en principio por el mostrar.

Las primeras controversias literarias con respecto a la primacía de lo dramático en el relato tuvieron lugar ya en el siglo XIX, cuando Henry James y otros escritores pretendieron resucitar el principio de la mimesis dentro de la narración. En efecto, en su defensa del arte de la ficción, al intentar definir los principios por los que se rige la novela como género digno e independiente, recuperan la tendencia a la dramatización que hay en el relato, pero lo hacen sin renunciar a la figura del narrador. Si Aristóteles prefería aquellos pasajes homéricos en los que la realidad épica se hacía inmediata gracias al diálogo directo entre personajes, ahora se logra esa impresión de realidad de una forma bien distinta. El tipo de narrador que estos autores incorporan lucha por entender las condiciones de la ficción que está contando, se enfrenta a una serie de personajes inmersos en un mundo particular y que le son en cierto modo reacios. Su voz no se alza por encima de la de los personajes, ya que está limitada a lo que éstos le dejan entender. Va captando parcial y progresivamente la realidad a través de la mirada de los personajes, descubriendo junto al lector los entresijos de la historia, contagiándole así esa impresión de realidad que Platón consideraba engañosa e innecesaria. Inauguran de esa forma una nueva aproximación a la historia, tomando al narrador como centro desde el que se emiten las percepciones particulares de los personajes, a los que el lector nunca puede acceder directamente. Éstos mantienen el principio dramático, actúan, pero a lo lejos, mientras que el narrador logra situar al lector a su lado, contemplando la acción junto a él, viviendo con él su reconstrucción de la historia. Ésta se mostrará, estará a la vista de todos para ser interpretada por el narrador y el lector. A este estilo se le bautizó con el nombre de «método indirecto u oblicuo».

Las actitudes de la crítica son muy diversas con respecto a la función del autor. Sin embargo, la mayoría de ellas coincide en aceptar esos dos

polos clásicos. Con respecto a esta dicotomía entre los principios del contar y el mostrar, dice Norman Friedman:

The writer is torn continually between the difficulty of showing what a thing is and the ease of telling how he feels about it. The sculptor can only show; the musician can never tell. But literature derives its very life from this conflict.<sup>2</sup>

La tendencia que ha predominado en los escritores a partir de entonces ha sido la de asumir que el narrador, al que ya no se le tenía por qué suponer el beneficio de la infalibilidad, era innecesario y hasta perjudicial para la comprensión de la historia. Con sus acotaciones, apartes, con sus impresiones y opiniones, el narrador se convirtió en una carga, en un filtro molesto para quienes pretendían lograr una mayor veracidad en la percepción de la realidad. El arte de la ficción se asoció a la habilidad para esconderle, para hacer creer al lector que era posible vislumbrar directamente la realidad del relato. Se intentó recobrar la ilusión de estar tratando con ella directamente, de estar asistiendo a unas situaciones sin necesidad de mediador.

Sin embargo, se estaba obviando que esta realidad del relato no se puede mostrar por sí misma al no ser transparente, es decir, al estar compuesta por palabras. La única certeza con que cuenta la literatura es que su realidad es distinta de aquélla que pretende revivir. Se trata de una realidad propia, que sólo se puede autorretratar:

Language can but perfectly imitate language; more exactly, a discourse can but perfectly imitate a perfectly identical discourse. In short, a discourse can but imitate itself. As far as "lexis" is concerned, direct imitation is tautology.<sup>3</sup>

Esa versión del mundo que constituye el relato tampoco se autogenera, sino que es creada, lanzada y controlada desde fuera. Precisa de una fuerza ordenadora y del lenguaje para tomar forma y empezar a vivir. Por tanto, la pretendida verosimilitud a la que Platón tanto temía y que Aristóteles propugnaba es meramente convencional. La razón por la que existe la mimesis literaria es la propia diégesis, es decir, el hecho de que alguien está logrando que una historia se cuente. Sólo entonces

---

<sup>2</sup> «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *Publications of the Modern Language Association of America*, 70 (1955), 1161.

<sup>3</sup> Gérard Genette, «Boundaries of Narrative», *New Literary History*, 6 (1975), 4.

puede crearse la ilusión de la mimesis.<sup>4</sup> Ésa es la primera convención que el lector asume al tomar un libro entre las manos, al aceptar la *suspension of disbelief* descrita por Coleridge. Actualmente, la fuerza mimética va estrechamente unida a la conciencia creativa que no abandona al escritor. Éste puede intentar crear esa ilusión de realidad al tiempo que recuerda al lector que todo se trata de mera ficción. De nuevo se requiere la figura del narrador y lo que éste representa.

Aunque al empezar a tratar el tema del relato hemos dado primacía a la dualidad mimesis/diégesis, podíamos haberla dado a otros muchos aspectos, como la dualidad logos/mythos (historia y discurso para S. Chatman y fábula/sjuzet para los formalistas rusos), o a la diferencia entre los distintos géneros. De cualquier forma, iríamos a desembocar en la cuestión de la naturaleza de la obra literaria, pues todas ellas redundan recíprocamente sobre las demás.<sup>5</sup> Lo mismo ocurre con la serie de categorías que debemos abordar en esta introducción. En la obra literaria difícilmente se puede prescindir de alguna de ellas sin alterar el progreso de las otras.

Hemos comenzado tratando la figura del narrador como entidad que vive del propio relato y que actúa como emisor de una historia. Se tratará la suya de una emisión en diferido o en directo, de una historia que puede haber compartido o no, que refiere según su propia visión o la de otros, pero en cualquier caso, no es el narrador quien controla el proceso narrativo, si bien parece ser quien lo lleva a cabo. Existe una entidad superior a él: el autor. Al mencionar anteriormente la fuerza ordenadora que envuelve una historia transformándola en relato nos referíamos él. Si en el caso del narrador se habían advertido alteraciones de la figura clásica, registradas actualmente en distintas tipologías, en el caso del autor también se han detectado variantes que hacen su estudio mucho más prolijo. La crítica dedicada a esta figura ha oscilado entre dos polos: desde la postura tradicional, centrada en el estudio del autor real y sus avatares biográficos y que lo identificaba con el narrador, hasta la formalista y la del *New Criticism* angloamericano, empeñadas en exiliarlo de la obra, a la que, una vez creada, se concibe como autóno-

---

<sup>4</sup> Véase al respecto Mieke Bal, «First Person, Second Person, Same Person: Narrative as Epistemology», *New Literary History*, 24 (1993), 293-320, y Lubomír Doležel, «Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today*, 1 (1980), 7-25.

<sup>5</sup> Sobre tal interrelación destaca la sugerente síntesis que de los pilares de la narratología elabora Jonathan Culler en «Problems in the Theory of Fiction», *Diacritics*, 14 (1984), 2-11.

ma. Entre ambos extremos surgen, a partir de los años sesenta, otras aportaciones de gran valor. Éstas no contradicen la importancia del escritor determinado, identificable, concreto, pero anteponen a ese autor real la categoría del autor en abstracto: ¿Quién escribe el texto?, ¿cómo actúa sobre él?, ¿cómo se articula esa figura del autor a lo largo de la obra?, ¿cómo se manifiesta, si es que lo hace? En los últimos treinta años, el estudio de estas cuestiones ha revelado la existencia de un autor ficticio que se evidencia en cada obra y que es inseparable de ella.

Por último, consideraremos la obra literaria no sólo como objeto emitido sino también percibido, para plantear hasta qué punto el proceso de recepción de la obra de arte es un suceso activo, generador de nuevos significados en el que la creatividad del lector se encuentra involucrada.

## 1.2 El autor y el narrador: paralelismos y divergencias

La dificultad de reconocer los caracteres distintivos del autor es patente para quien se haya adentrado en tal investigación. En efecto, la constitución del narrador como voz del texto se ha solido confundir con la del autor que le daba cuerpo. Parecía que, por defecto, a falta de otra evidencia más tangible en el texto, el narrador y su función suplían la figura del autor. Éste existía tan sólo como autoridad literaria de la vida real, como persona que podía disfrazarse bajo un seudónimo artístico. Pero dentro de la obra, más allá del seudónimo de la primera página, apareciera o no su nombre directamente formulado, se incluyeran o no fragmentos concernientes a su vida real, el autor se transformaba en el narrador. Así su identidad de escritor se fundía con la que se consideraba su función, narrar. Aun en los casos en que se le diera al narrador no sólo una voz sino también un cuerpo propio con el que campar por la historia a su libre albedrío, se le asoció a la persona del autor. Éste simplemente había adquirido más capacidad de movimiento y sorpresa al aparecer en la guisa de un narrador con vida propia, el cual no se alimentaba sólo de su función sino que respiraba el mismo aire que los personajes. El formalismo intentó olvidar la existencia de este tipo de autor (que parecía entorpecer la visión del texto), y centrarse en las funciones que se observaban desde dentro de la obra. Sin embargo, entre los teóricos de principios de siglo, algunos siguieron prestando

atención a la acción del autor, factor determinante del tipo de discurso. Nos referimos primordialmente a la obra bajtiniana,<sup>6</sup> que a pesar de la peculiaridad de sus conceptos, apunta algunos usos posteriores.

A partir de la segunda década de nuestro siglo, la teoría literaria se ha visto seducida por la investigación de la voz narrativa y autorial, intentando definir las variantes de esa voz y elaborar tipologías aún hoy vigentes. Sin embargo, hasta los años sesenta, no se consideró al autor como persona separada de la del narrador e incluso bifurcada en sí misma. Por ello nos parece correcto analizar ambas voces simultáneamente, a fin de ver esos momentos de paralelismos y divergencias.

### 1.3 Tipologías narratológicas

A continuación ofreceremos un análisis de algunos de los modelos tipológicos elaborados a lo largo de este siglo. Por supuesto, no podremos incluir todos los estudios que han abordado el tema de los distintos tipos de autor y de lector porque ello supondría intentar abarcar en un mínimo espacio lo que sigue multiplicándose en el tiempo. En efecto, cada vez son más las investigaciones al respecto. Sin embargo, consideramos que existe un grupo de obras y autores clásicos e imprescindibles. A ellos nos referiremos. Normalmente se procederá a exponer superficialmente la naturaleza definitoria de los tipos que cada autor propone. No hemos partido de una explicación previa de cada uno de los conceptos por considerar más lógico que éstos se vayan explicando poco a poco, a medida que se adviertan correcciones o añadidos a las formulaciones originales. Ello tiene sin duda el inconveniente de que no se consigue dar una sensación de consistencia. Algunos teóricos definen conceptos que sólo se retoman años más tarde. En otros casos, autores

---

<sup>6</sup> Representada esta teoría, entre otras aportaciones valiosísimas, por *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Manchester, Manchester U.P., 1984) o *The Dialogic Imagination* (Austin, U. of Texas P., 1981), ha encontrado un inmenso eco entre las más diversas disciplinas. Sobre su influencia en los estudios narratológicos dan buena cuenta la obra de Wayne C. Booth («The Limits of Pluralism», *Critical Inquiry*, 3, 1977, 407-23), Rolf Kloepper («Dynamic Structures in Narrative Literature», *Poetics Today*, 1, 1980, 115-34), Don H. Bialostosky («Dialogics, Narratology, and the Virtual Space of Discourse», *Journal of Narrative Technique*, 19, 1989, 167-73) y M. Pierrette Malcuzyński («Polyphonic Theory and Contemporary Literary Practices», *Studies in Twentieth Century Literature*, 9, 1984, 75-87).

posteriores reformulan nociones ya avanzadas. Por ello, sólo se han señalado las aportaciones más notables de cada autor.

La primera de las tipologías, formulada por Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1921), compartía con la obra de Henry James la defensa del principio dramático en la narración. Por tanto su carácter era más normativo que descriptivo, inaugurando la corriente inductiva anglosajona a la que también pertenece Norman Friedman.

También E. M. Foster (*Aspects of the Novel*, 1927), si bien no muy interesado por el punto de vista desde el que el narrador habla, sigue distinguiendo varios tipos de narradores según su mayor o menor conocimiento de la acción y de los pensamientos de los personajes. Posteriormente, otros estudios, como el de Joseph W. Beach (*The Twentieth-Century Novel. Studies in Technique*, 1932), aun careciendo de una tipología, siguen preocupados por la figura del narrador, constatando su progresiva desaparición de la narrativa contemporánea. Con Mark Schorer («Technique as Discovery», 1948) resurge uno de los postulados de Percy Lubbock, el de considerar la narración como campo en el que el autor se ejercita en distintas técnicas que deben ser analizadas cuidadosamente por el crítico para llegar al significado de la obra. En 1955 aparece la siguiente gran tipología, mucho más fructífera que la de Lubbock, ya que intentaba establecer una teoría no basada en los ejemplos de obras ya escritas sino en las posibilidades que la narración ofrece a partir de la combinación de una serie de variantes. Norman Friedman («Point of View in Fiction», 1955) intentó con ella desatar los hilos que anudan la narración y mostrarlos por separado. Recalcó que no tienen por qué coincidir la voz y el punto de vista narrativo. En la primera variante, la voz (quién habla al lector), distinguió que ésta podía hablar en primera o tercera persona si se trataba de un narrador que no perteneciera a la historia, o bien la podía encarnar un personaje, o simplemente darse de forma automática, sin conciencia narrativa que la mantuviera. En cuanto al ángulo o perspectiva desde la que se habla, ésta puede ser periférica o central, cambiante o estática, frontal o superior. Este ángulo desde el que el narrador orientaba su visión podía utilizar canales por los que circular y expresarse: las palabras, pensamientos, percepciones, sentimientos o acciones del propio narrador, de los personajes o de ambos. Otra pregunta que se hace Friedman concierne a la distancia de ese narrador con respecto al lector, del que puede adoptar una distancia variable, o bien fija, grande o pequeña a lo largo de toda la obra. Al tiempo de remontarse a los clásicos para distinguir la diégesis

de la mimesis, Friedman propone que la presencia narrativa se manifiesta en un grupo primeramente de ocho variantes —para reducirlo posteriormente a siete— en que se manifiesta la presencia narrativa.

El siguiente gran estudio supone un verdadero compendio sobre las artes de la palabra tal y como se han ido desarrollando a lo largo de la historia de la literatura. Apareció a principios de los sesenta y se ha convertido desde entonces en una obra básica para la teoría narrativa. Destaca por la capacidad de síntesis y la profundidad de análisis que posee, pretendiendo ser más descriptiva que normativa. Por ello *The Rhetoric of Fiction* (1961) desmitifica muchos conceptos y defiende otros que habían sido denostados hasta entonces, como el principio de contar. Wayne C. Booth en esta obra demuestra que las dos tendencias se alternan sabiamente en la mayoría de las obras literarias y que difícilmente se puede medir la cantidad de información que debe transmitirse por la propia escena o filtrarse a través del resumen de un narrador. Al abordar los tipos narrativos y autoriales Booth los distingue claramente. Para delimitarlos con más firmeza delinea otra figura, además de la del autor real y el narrador. En la frontera entre ambas surge un tipo autorial que comparte características de aquellos dos. Esta nueva instancia nace como producto de la relación entre el autor real y su obra. Desde el momento en que empieza a ejecutarla, el escritor hace una selección de los aspectos que desea tratar así como de la forma de llevar a cabo tal proceso. Su propia persona se pone al servicio de esa tentativa de texto que pretende crear. Por ello desechará otros muchos aspectos y valores que le pueden concernir y se entregará a desentrañar esa carga significativa con que cuentan las palabras así como su disposición en la obra. Sus enunciados, conjeturales, nuevos, se van disponiendo según una voluntad constructiva. Ese ser dedicado a trazar el plano de cada obra particular, a conjugar una serie de valores es el denominado *implied author* o «autor implícito». Se trata de una categoría abstracta, hipotética, una conciencia activa surgida del autor real pero sin sus limitaciones, una segunda identidad insospechada para el escritor. Éste, al proyectarse en la nueva figura, entabla un diálogo consigo mismo, descubre el acopio de palabras del que dispone, ampliando sus capacidades. El autor implícito se entrega a la obra y se confunde con ella al componerla, al dar volumen y voz a todos los ecos que puede distinguir.

El texto varía de sentido según quién escuche e interprete no ya al autor real, posiblemente lejano ya del momento en que el texto cobra vida e imposibilitado para recibir respuesta, sino al autor implícito que

sigue vivo en la obra. El autor real puede ausentarse del texto, incluso puede abordarlo como lector, o borrarlo completamente de su memoria. El autor implícito, en cambio, no puede desligarse de ninguna de las palabras, de las estructuras que ha ido bordando. Él mismo se ha diseñado a medida que dibujaba el plan de trabajo. Por ello cada obra, aun perteneciendo con otras a un mismo autor real, contiene su propio e intransferible autor implícito. La teoría bajtiniana favorece la existencia de esta figura que permanece y se define a través de su enunciado, que conversa invariablemente porque su naturaleza es la del lenguaje. Booth<sup>7</sup> también ha detectado ese potencial dialógico:

The “implied author” chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices.

El descubrimiento de este tipo de autor ha sido esencial para el desarrollo de la corriente pragmática en la literatura. Ésta concibe al lector como un receptor activo, que replica a la voz del autor sacando nuevos sentidos a las viejas palabras. Corresponde entonces al lector definir a ese autor que se pone, junto al libro, en sus manos. Así lo ha entendido la mayoría de los autores posteriores:

Booth suggested the term “implied author” to describe the image of the writer which the reader creates through his or her encounter with the text and in the light of which the reader assesses the literary work and retrieves its norms. Booth also suggested that in the absence of textual markings to the contrary, the narrator is assumed by readers to be the implied author of the text.<sup>8</sup>

En el uso que hace Booth del término, éste denota la totalidad de los significados que cabe inferir de un texto, y no la fuente de dicho significado. Sólo tras interpretar el texto sobre la base de una descripción textual, se podrá inferir y comentar al autor implícito.<sup>9</sup>

La inclusión del autor implícito en el esquema comunicativo literario significaba la recomposición del mismo. En el modelo anterior se distinguía un nivel intratextual al que pertenecían la propia historia

---

<sup>7</sup> *The Rhetoric of Fiction*, Harmondsworth, Penguin, 1987, 74-75.

<sup>8</sup> Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton U.P., 1981, 49.

<sup>9</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990, 25.

narrada así como el narrador, quien podía compartir, o no, el mundo de los personajes. Ocasionalmente aparecía y se incluía en este nivel el «narratario», o figura a la que el narrador dedicaba o contaba su relato de forma explícita. Se solía confundir a esta última entidad con el lector, que ingresa así en el mundo intradieгético. No obstante, tanto el lector como el autor se situaban en el nivel extradieгético normalmente, si bien se podía considerar al narrador autoconsciente como sombra del autor, quien quedaba así incluido en el mundo del relato. La aparición dentro de este cuadro del autor implícito eliminó automáticamente al autor real del nivel intratextual. Paralelamente se concibió una nueva figura también esencial para la teoría de la recepción, el *implied reader* o «lector implícito», del que se hablará más adelante. Éste se coloca en posición opuesta al autor implícito. Ambos forman parte del horizonte textual pero, siendo de naturaleza abstracta, se sitúan en el cielo de este paisaje. Por debajo se encuentran narrador y narratario y más abajo aun los personajes del mundo narrado. La labor del autor implícito es la de controlar todo suceso que concierna al relato. Su poder es sólo compartido por el lector implícito.<sup>10</sup> Narradores y personajes, trazados por él, estarán a su merced.

Sin embargo, esta figura manipuladora, pone en marcha un determinado tipo de diálogo que analizaremos a continuación. Si personajes y narradores cuentan con la palabra para expresarse, en el caso del autor implícito, su palabra es su propia acción sobre el relato. Así, reconocemos un lenguaje basado en las palabras de narradores y actores, pero igualmente un lenguaje de la acción en sí. A medida que esta acción se desarrolla, las palabras se remontan sobre el primer significado con que fueron formuladas y adquieren la dimensión de hechos que el autor implícito nos relata. De nuevo, hechos relatados, no mostrados. Booth reconoce que no es posible la neutralidad total en ningún acto comunicativo.

La obra de Booth se caracteriza por una falta de dogmatismo que le permite conocer en toda su complejidad, sin encasillamientos, a los narradores. Ello le lleva a defender algunas veces el relativismo que se ha detectado en su teoría. Sobre aquéllos considera si son conscientes de su función y lugar en el relato, es decir, meros «observers» o «na-

---

<sup>10</sup> Por supuesto, aquí hay espacio para la negociación entre ambos, para una delimitación recíproca de sus fronteras, como defiende J. G. Schippers en «On Persuading (Some Notes on the Implied Author in Critical Discourse)», *Dutch Quarterly Review*, 2 (1981), 34-54.

rrators-agents». Otro concepto que acuña y que aún se mantiene vigente es el del «privilege». Tal noción se refiere a la capacidad de visión de que disfruta el narrador, según ésta sea más o menos limitada. El grado de privilegio que tenga el narrador es una de las constantes con que trabaja el autor implícito a la hora de crear una nueva impresión, llamada «reliability» («credibilidad»). Sería ésta la cualidad que hace que el narrador sea creíble, fiable, según su constancia en seguir una actitud determinada a lo largo de la obra. No significa que el narrador haya de decir la última verdad, sino de que actúe de acuerdo a su propia personalidad, de forma que sus palabras no resulten imprevisibles o anormales en ciertos contextos. Por ello, el hecho de que un narrador sea omnisciente, es decir, plenamente privilegiado en su visión, no significa que haya de ser fidedigno. E incluso cuando lo es, sus palabras pueden ser contradichas por otros narradores o por los propios personajes, sembrando la desconfianza en el lector. En cualquiera de los casos, estará operando otra de las constantes que Booth define: «distance» («distancia»). El universo intradieгético se encuentra poblado por una serie de mundos que intercalan sus órbitas. Booth sostiene que siempre existe una determinada distancia entre estos mundos. Ésta puede ser fija a lo largo de la obra o bien se pueden producir interferencias y alteraciones.

La intromisión del narrador en el mundo dieгético se suele producir mediante la «reflectorización» o, más explícitamente, por la intrusión de su voz opinando, juzgando, o de su propia figura cuando es asimismo uno de los personajes. Por tanto, el narrador comparte dos estratos, por lo que puede establecer lazos con los personajes o con un narratario. Las posibilidades se amplían si se tiene en cuenta el diálogo entre varios narradores a un mismo nivel. Así, hay en principio tres direcciones distintas por las que las palabras del narrador han de circular, y que pueden existir paralelamente. Entre ellas se marcan las distancias para encauzar los diversos diálogos. Pero el narrador también entabla conversación con el autor implícito cuando éste le hace consciente de su condición no sólo de creador sino de «criatura», o desde el momento en que el lector percibe esa abstracción superior. El autor implícito puede situarse cerca del narrador, dotándolo de sus propios valores, o contemplarlo desde arriba, distanciado de él.

El autor implícito cuenta a su vez con un lector implícito, paralelo al narratario, con el que entabla su propio diálogo. Este último diálogo

engloba y determina todos los anteriores.<sup>11</sup> Puede entonces invalidar a narradores y a actores, presentarlos como incapaces de guardar la coherencia que se requiere de ellos, como seres contradictorios. En esos momentos en que el narrador deja de ser fidedigno, todo su discurso cambia automáticamente de significado a ojos del lector, las palabras se revuelven contra sí mismas y repentinamente cambian de sentido. Las distancias se acortan o se alargan. Booth describe este diálogo múltiple de la siguiente forma:

In any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, the other characters, and the reader. Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification to complete opposition, on any axis of value or judgement; moral, intellectual, aesthetic, and even physical.<sup>12</sup>

El estudio de Booth permite la inserción en su teoría de nuevas figuras e ideas que le son compatibles. No se trata, pues, de una tipología meramente taxonómica y nominal, sino dinámica y extensible a nuevas aportaciones. Podemos ver, por ejemplo, cómo las apreciaciones de Booth coinciden con la teoría bajtiniana.

Cinco años más tarde, Robert Scholes y Robert Kellogg publicaron un nuevo estudio, *The Nature of Narrative* (1966). En él se volvía a incidir en los tipos narrativos, así como en la relación planteada entre personaje, narrador y lector. En tal relación aparece un tipo de diálogo que da lugar a malinterpretaciones y, posteriormente, a la ironía. Este aspecto es uno de los más investigados, incluso por el propio Booth,<sup>13</sup> ya

---

<sup>11</sup> Aquí Booth viene a coincidir con la estética de la recepción. En esta escuela ya los presupuestos estéticos en los que el lector constituye el principal centro evaluador habían sido avanzados por autores como Roman Ingarden, John Hoppers, Allan Casebier o Georges Poulet, entre otros. Más recientemente, teóricos como Wolfgang Iser, Hurst Ruthrof, Hans Robert Jauss, Lowry Nelson o Walter Ong, entre muchos otros, han reparado en la tensión y complementariedad entre los procesos de creación y recepción de la obra de arte, basados en las condiciones que imponen la lectura y sus circunstancias.

<sup>12</sup> Wayne C. Booth, «Distance and Point of View: An Essay in Classification», en Vassilis Lambropoulos y David Neal Miller, eds. *Twentieth-Century Literary Theory*, Albany, State University of New York P., 1987, 276.

<sup>13</sup> Tras aportaciones como las de Fredric V. Bogel («Irony, Inference, and Critical Uncertainty», *Yale Review*, 62, 1973, 503-19) o de Wayne C. Booth (*La retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1974), se han multiplicado los estudios dedicados a este recurso. Destacan, entre otros, Neil Schaeffer («Irony», *Centennial Review*, 19, 1975, 178-86) y David H. Richter («The Reader as Ironic Victim», *Novel*, 14, 1981, 135-51), y ya para el mundo medieval, Edmund Reiss («Medieval Irony», *Journal of the History of Ideas*, 42,

que acusa el potencial dialéctico que existe en la lengua y que el arte de la ficción secunda.

La siguiente aportación proviene de la escuela estructuralista checa. En «The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction» (1967) Lubomír Doležel aborda la voz narrativa partiendo de la estructura intrínseca que el texto revela. Hablará de textos más que de tipos narrativos. Parte de la distinción de textos con hablantes (en los cuales se genera una relación del propio texto con el hablante, el oyente y el referente) y textos sin hablantes (en los que sólo texto y referente se relacionan).

La naturaleza de la voz narrativa es estrictamente textual en la teoría de Doležel. No existe entidad abstracta alguna por encima de las palabras enunciadas. Del texto emanan unas formas, y son éstas las que se analizan, las que surgen de la propia obra. Sin embargo, Doležel reconoce el efecto de la voz narrativa sobre el lector:

Booth has shown that the involvement of the narrator in the story, his evaluations and his control of the reader's sympathies are important features of narration from the ancient heroic epic to modern fiction.<sup>14</sup>

Mucho más cercana al espíritu bajtiniano se encuentra la tipología cultural rusa, ejemplificada principalmente por la obra de Boris Uspensky.<sup>15</sup> A principios de los años setenta este autor elaboró una teoría sobre cómo en los diferentes discursos artísticos y en el cotidiano se entrelazan distintos planos. Éstos son el ideológico, el fraseológico, el espacio-temporal y el psicológico.

Otra aportación estructuralista llega desde la escuela alemana, con la obra, entre otros, de Franz Karl Stanzel (*A Theory of Narrative*, 1979). Al estudiar la forma en que funciona el relato, repara en la idea de

---

1981, 209-26) o D. H. Green (*Irony in the Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge U.P., 1979). Esta figura, muy querida en la literatura inglesa, ha abierto un campo de estudios privilegiado dentro de la obra chauceriana, y así destacan autores como Earle Birney (*Essays on Chaucerian Irony*, Toronto, U. of Toronto P., 1985), Beryl Rowland («Seven Kinds of Irony», *ibid.*, xv-xxx) o Ramsey Vance («Modes of Irony in *The Canterbury Tales*», en Beryl Rowland, ed. *Companion to Chaucer Studies*, Nueva York y Oxford, Oxford U.P., 1979, 352-79).

<sup>14</sup> Lubomír Doležel: «The Typology of the Narrator: Point of View in Prose Fiction», *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*, La Haya y París, Mouton, 1967, 549.

<sup>15</sup> *Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Composition Form*, Berkeley, U. of California P., 1973.

«mediatez» que opera en todos los niveles narrativos, y que distingue el relato de cualquier otra variedad literaria. Así, en la presentación del mundo que se produce en la narración, existe una mediación forzosa, personificada por la figura del narrador que es incapaz de actuar como una cámara. Regresa de esa forma a la concepción kantiana que también Bajtín había aceptado como fundamento epistemológico. Stanzel distingue tres situaciones narrativas específicas en las que esta mediación tiene lugar, compartiendo con Booth la idea de que estas mediaciones son artilugios que emplea el autor:

Both the first-person narrator and the authorial narrator are elements of the surface structure of the narrative. They originate in that primal motivation of all narration, to make the fictional world appear as reality. Booth coined the term “rhetoric of dissimulation” for this process of obliterating the fact that the fictional worlds originate in the author’s imagination.<sup>16</sup>

Si el estructuralismo ha dado lugar a la aparición de tipologías enriquecedoras en Rusia, Checoslovaquia o Alemania, en Francia el representante más sobresaliente de esta tendencia ha sido Gérard Genette. En *Figures III* (1972) su principal objetivo es inventariar y analizar el grupo de categorías narrativas que el relato contiene y activa cuando toma cuerpo.<sup>17</sup>

Al considerar los niveles narrativos, distingue los tipos intradiegético, extradiegético y el metadiegético, explicando cómo se disponen por inclusión sucesiva. Describe la forma en que los niveles narrativos transgreden sus fronteras en ocasiones, dándose entonces el fenómeno de la «metalepsis». Se produce en estos casos esa relación sorpresiva, forzosa, que recuerda al lector la versatilidad de los mundos que está compartiendo y le hace tomar conciencia de su propia postura en ese mundo. Es en estos casos de metalepsis donde la relación entre narrador y lector se hace más intensa, aunque se halle por medio el narratorio. Éste no actúa como frontera entre el lector y el narrador, sino en todo caso como reflejo del lector real dentro de la narración.

Un estudio dedicado exclusivamente a las personas involucradas en el proceso narrativo, tanto desde el polo de la autoría como de la recep-

---

<sup>16</sup> Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge U.P., 1984, 17.

<sup>17</sup> Las principales aportaciones de Genette y de Bal son posteriormente cotejadas y relacionadas por Marjet Berendsen en «The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts», *Style*, 18 (1984), 140-58.

ción, es *Las voces de la novela* (1973). Para su autor, Oscar Tacca, el relato es la encarnación de una voluntad de contar, una energía creadora del propio lenguaje. Cualquier persona de la que pueda hablarse (narrador, personajes, personas gramaticales, historia...) existe en tanto en cuanto registra esa voluntad de ser del discurso. Hablar de narradores como uno de los primeros pasos dentro de la jerarquía narrativa, por ejemplo, es eludir la fuerza superior con que cierto tema reclama revelarse y tomar forma. Por tanto, el narrador es más una función que una persona, la que da lugar a que se produzca el relato, la que articula el mensaje. Para Tacca, son las voces más que la visión lo que caracteriza a la narrativa, que es un modo de contar. Define el relato como unidad esencialmente polifónica:

[...] alguien cuenta un suceso: lo hace con su propia voz; pero cita también, en estilo directo, frases del otro, imitando eventualmente su voz, su mímica y hasta sus gestos; por momentos resume, en estilo indirecto, algunas de sus expresiones, pero su propia voz, inconscientemente, denuncia en las inflexiones el contagio de la voz del otro; a veces, en la reproducción de las afirmaciones que le presta, asoma el acento de su propia pasión.<sup>18</sup>

Oscar Tacca comparte con Booth la creencia en un autor distinto del real, un autor creador que no tiene por qué compartir en la obra los rasgos del escritor. Este autor, que coincidiría con el implícito, también responde a una exigencia de la propia obra. En su repaso por la historia de la novela, distingue diversos tipos de autor según éstos se hayan atendido más o menos al principio de mostrar, hacia el que parece haber progresado la narrativa a partir del siglo XVIII. No obstante, ese afán por borrar al autor de sus propias palabras puede haber sido parodiado por los mismos escritores como mero convencionalismo. Posteriormente sería superado mediante un tipo distinto de verosimilitud, el que intenta entablar diálogo no tanto con la realidad como con el discurso existente sobre ella.

Los más recientes estudios declaran su eclecticismo, tomando esbozos, clasificaciones o nociones de otros autores anteriores. Así, las obras de Susan Sniader Lanser, Seymour Chatman o Rimmon-Kenan. Una aproximación a la narrativa tal como se da en la novela y el cine la proporciona Seymour Chatman en 1978. Describe un diagrama de la situación comunicativa en que se introduce el texto, incluyendo en él al

---

<sup>18</sup> *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1989, 29.

autor y lector reales que circundan el texto. En éste, narrador y narratario están rodeados por el autor y el lector implícitos respectivamente. Para Chatman, narrador y narratario son prescindibles en el proceso, pues al darse normalmente por descontados llegan a hacerse invisibles y a desaparecer, si es tal la voluntad del autor.

También cabe señalar la relación que descubre entre el lector implícito y el narrador no fidedigno:

Lo que hace a un narrador no fidedigno es que sus valores divergen notablemente de los del autor implícito; es decir, el resto de la narración—“la norma de la obra”—entra en conflicto con la presentación del narrador y empezamos a sospechar de su sinceridad o competencia para contar la “versión verdadera”. El narrador no fidedigno prácticamente se contradice con el autor implícito, de otro modo no sería aparente su condición de no fidedigno.<sup>19</sup>

El aspecto más interesante de esta obra es el que atañe a los procedimientos concretos que se utilizan en la narración fílmica y literaria para lograr ciertos efectos en el receptor. Sin embargo, como en casos anteriores, nos llevaría demasiado tiempo internarnos en ese campo.

En uno de los más recientes estudios sobre la narración, Shlomith Rimmon-Kenan (1983) la concibe ya principalmente como comunicación. Este autor encuadra todo el proceso creativo y dispositivo del autor y del narrador en un diagrama que tiene en cuenta al lector, tomado de la obra de Seymour Chatman. Sin embargo, en ese esquema, tanto narrador como narratario son opcionales, pueden aparecer o no en la obra. Si no lo hacen, su función pasará automáticamente a la del autor implícito, de la cual no habrá salido nunca, y la del narratario al lector implícito. De esa forma, el autor y el lector implícitos se comunican directamente, sin la mediación de narrador y narratario. Rimmon-Kenan insiste en que entonces ese autor implícito adquiere un cuerpo, una voz que teóricamente no debería tener. Opta por lo contrario que proponía Chatman: por que el autor implícito sea alejado de la situación comunicativa de la narración, ya que no se trata de una persona; es, más bien, una serie de reglas sin poder comunicativo, pero con poder factual. Por otro lado, si Chatman defendía que el narrador y el narrata-

---

<sup>19</sup> *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, 160.

rio son opcionales, Rimmon-Kenan los propone como verdaderos constituyentes irremplazables en todo proceso comunicativo:

Even when a narrative text presents passages of pure dialogue, manuscript found in a bottle, or forgotten letters and diaries, there is in addition to the speakers or writers of this discourse a “higher” narratorial authority responsible for “quoting” the dialogue or “transcribing” the written records.<sup>20</sup>

#### 1.4 La tipología de Lanser

Todas las tipologías y estudios sobre la narrativa que hemos podido analizar han sido llevados a la práctica, resultando provechosa su aplicación a los estudios críticos. Quizás porque todos ellos son válidos y resulta difícil desecharlos completamente, hemos decidido ceñirnos a la tipología propuesta por Susan Sniader Lanser (*The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, 1981). Su tipología recoge los puntos más sobresalientes de los autores anteriores, que quedan armonizados en un conjunto tipológico coherente y relativamente fácil de aplicar.

La claridad de su modelo no implica un procedimiento estructuralista sino un afán de síntesis de los variados aspectos que investiga. De hecho, Lanser reprocha al estructuralismo el haberse quedado en un nivel superficial. Esta corriente rechaza, según ella, las posibilidades no incluíbles en un esquema de oposiciones binarias. Pero sobre todo, le achaca el que no considere la obra inserta en todo un soporte ideológico de fondo, en una relación dinámica con el contexto social al que pertenece la comunidad de lectores. Porque para esta autora existe una analogía innegable entre las estructuras del discurso, a las que denomina «estéticas», y las que brotan de las actitudes sociales e ideológicas. De esa forma, la obra de arte graba en su particular archivo retórico ciertas estructuras mentales pertenecientes a determinados grupos sociales.

---

<sup>20</sup> *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Londres, Routledge, 1983, 88.

Aspectos como el punto de vista o el tipo de narrador que se presenta en distintas época responden a tal paralelismo de estructuras socioideológicas y literarias, denominado por Lucien Goldman *estructuralismo genético*.<sup>21</sup> Este condicionamiento histórico ya había sido advertido por Bajtín, que describía la alternancia de épocas de espíritu dialógico con otras en las que las estructuras mentales de la sociedad en cuestión tienden al monologismo. Incluso dentro de una misma época conviven diversos estilos literarios que reflejan los valores y actitudes de grupos sociales opuestos.

Lanser comparte con Terry Eagleton<sup>22</sup> el afán de descubrir cuáles son los condicionamientos sociolingüísticos que actúan a lo largo del proceso de creación literaria. El modelo jerárquico de Terry Eagleton comprende los siguientes agentes:

1. Modo general de producción: Lo constituyen las fuerzas y relaciones sociales que rigen la producción material en una determinada época.
2. Modo literario de producción: Dentro del esquema del modo general de producción se insertan, entre otras, las fuerzas específicas y las relaciones sociales que inciden sobre el proceso de creación, emisión y recepción de la obra literaria.
3. Ideología general: Está constituida por los variados tipos de retórica de cada uno de estos grupos sociales. Incluye los discursos derivados de ciertos valores, creencias y nociones habituales. Estos discursos se configuran asimismo como fuerzas estabilizadoras para esos grupos sociales.
4. Ideología autorial: Alude a la forma en que el autor recibe esos determinados discursos y valores de la ideología general, encontrándose determinado por la clase social, el sexo, la nacionalidad, religión, etc.
5. Ideología estética: Aquí se encuentra la determinada concepción que de la estética se tiene en cada época. Ha de contemplarse el valor que se le da, hasta qué punto se considera importante, y cómo influye en las distintas artes. Por tanto, se estudian en este apartado las distintas teorías literarias y las convenciones de cada una de las tradiciones.
6. Texto: Es el producto final de la acción conjunta de los elementos anteriores, según se dispongan.

---

<sup>21</sup> *Toward a Sociology of the Novel*, Londres, Tavistock, 1964.

<sup>22</sup> *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, Londres, Atlantic Highlands Humanities Press, 1976.

En este último paso la voz y el punto de vista son, según Lanser, los procedimientos a los que el autor acude para concretar todas esas fuerzas dispersas que inspiran la obra. Se trata de alterar de alguna forma, de codificar en el relato concreto y el lenguaje específico la serie de datos que envía la realidad circundante. Lanser concibe otra jerarquía en que se disponen tres niveles. Acepta primeramente un nivel de superficie, el que el texto muestra cuando llega a su estado final. La estructura media es la formada por la actitud del escritor hacia aquello que ha creado, así como hacia el propio acto de creación literaria. Por debajo de ella se encuentra el conjunto de circunstancias materiales y estéticas que han hecho posible la elaboración del texto tal como lo llegamos a conocer y a reconocer. Así concede tanta importancia al texto en sí, en la forma última en que se manifiesta al lector, como a los distintos elementos que han cooperado en su construcción, y que aún subyacen en una estructura profunda.

Hemos constatado el carácter ecléctico de la teoría de Lanser. La autora ha concebido el texto como un producto surgido dentro de un *continuum* en que un modo de producción determinado recrea cierta ideología estética con la que la sociedad se identifica. El texto, por tanto, no puede quedar aislado en sí mismo, no puede ser autosuficiente, sino que ha de devolverse a esa realidad que lo ha forjado como una de sus infinitas variantes. Por tal razón, Lanser considera imprescindible la presencia del lector para dar un final al ciclo creativo. No se trata del lector que puede presentarse dentro del relato, el narratorio tal como lo definía Prince,<sup>23</sup> sino de la comunidad de lectores reales que rodea al texto aun antes de que éste nazca. Dentro de esa comunidad que conserva vivos los valores y las formas estéticas que le son afines, se encuentra el propio escritor. Éste es consciente de cuáles son las convenciones que operan en el sistema estético al que pertenece. Si consideramos con Bajtín que ningún enunciado se produce en las mismas circunstancias que otro, que cada texto es único y que retorna irremisiblemente al grupo del que ha surgido, estaremos cerca de la *speech-act theory* de Austin.<sup>24</sup> Este autor concibe el discurso como unidad viviente que participa tanto de las condiciones del contexto como de las pautas retóricas que marcan textos anteriores y coetáneos.

---

<sup>23</sup> «Notes Toward a Categorization of Fictional "Narratees"», *Genre*, 4 (1971), 100-106.

<sup>24</sup> John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

Al estudiar los actos locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios, Lanser se percató del poder que el propio texto va a tener sobre el grupo social cuyas normas comunicativas comparte. No se trata simplemente de que el autor reconozca el compromiso inherente a la elección de un discurso determinado. También la comunidad receptora lo advierte, ya que en ella moran esas actitudes estéticas que inspiran al autor. Por tanto, todo acto de habla responde afirmativa o negativamente a las expectativas que la comunidad se haya creado sobre él.<sup>25</sup> Al encontrarse vigentes las convenciones en el seno de la comunidad, el efecto de la respuesta individual del autor sobre el grupo es evidente, respondiendo más o menos de acuerdo a esas expectativas. Cada texto tiene su vertiente perlocucionaria, que puede orientarse no sólo hacia los lectores, sino hacia el propio escritor. Éste, a su vez, implica al lector; lo expone a reacciones que puede o no esperar, lo obliga a emitir juicios de valor, lo somete a incoherencias constantes. Por supuesto, en este apartado es esencial el uso que el autor hace del punto de vista y la voz narrativa. También ha de tomarse en cuenta la información que se deja al margen del texto, los espacios vacíos que el lector debe rellenar, o ver si efectivamente éste se da cuenta de que se está utilizando un código. El estrato más superficial del texto constituye ese mensaje cifrado que el lector debe desvelar. De esa forma, el texto por sí mismo constituye una fuerza activa y dialéctica, como la palabra. Para Bajtín el acto perlocucionario por antonomasia lo constituiría el reto. El retar al lector a aceptar o a rechazar y contestar el mensaje lanzado es el objetivo de la práctica dialógica en la literatura. Lanser reconoce el valor de la teoría de Austin, describiendo la analogía entre los actos de habla perlocucionarios y la retórica:

The study of rhetoric—of perlocutionary effects—is greatly enhanced by speech act theory, which offers a precise mechanism for relating illocutionary and propositional acts, through the notion of convention, to rhetorical effects. Poetics and rhetoric, in this construction, become two ways of looking at the same speech activity: poetics considers the forms of utterance, while rhetoric is concerned with strategic implications of the utterance.

---

<sup>25</sup> Véase al respecto Peter J. Rabinowitz, «Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences», *Critical Inquiry*, 4 (1977), 121-41.

The conventional links between speech act and perlocutionary effect thus bridge the traditional gap between poetics and rhetoric.<sup>26</sup>

Ya que la época demarcada para este estudio es la Edad Media, debemos recordar que el tipo de comunicación oral en el que se suele expresar el relato tradicional sigue otras pautas. El autor cuenta con el *feed-back* del público y controla mejor la respuesta de éste al modificar la suya constantemente hasta conseguir la reacción buscada.<sup>27</sup> En la obra escrita, al contrario, el significado del texto se vuelve mucho más indómito, puede alejarse de lo que el autor tenía en mente al crearlo y no surtir el efecto deseado. Las palabras se alejan de él y se recrean ya por sí mismas en muchos casos. El autor está presente en pensamiento, palabra y obra, pero no ya en persona. El lector, por su parte, recibe señales desde el texto, y responde según su capacidad receptiva. Construye y revisa continuamente el texto, elaborando una serie de imágenes que se van sucediendo.

Lanser conjetura que entre los conceptos que van adquiriendo cuerpo en la mente del lector se encuentra el del autor, el del lector mismo e incluso el del acto que se está llevando a cabo. Éste se compondrá de toda la gama de voces y perspectivas narrativas y autoriales que se van agolpando en la memoria del lector. Allí unas imágenes van repitiéndose, añadiéndose o reemplazando otras, de forma que la síntesis final resulta de una dinámica de confrontación entre distintos conceptos.

Pero, aparte del lector individualizado, real, el que adquiere el libro en la biblioteca o librería, existe un lector inherente al texto. La obra contiene las claves significativas que sólo un determinado tipo de lector podrá entender y asumir: el lector implícito. Esa exigencia que parte del propio texto, esa determinada configuración que manifiesta el relato, condiciona nuevamente su respuesta. Lanser indica que el punto de vista narrativo y la voz autorial son recursos inestimables con que cuenta el autor para levantar esa estructura que el lector implícito habrá de avistar.

---

<sup>26</sup> *Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton U.P., 1981, 73-74.

<sup>27</sup> En la Edad Media, donde actúa la herencia de la lectura oral, esta reciprocidad es innegable. Véase al respecto Alfonso Fernández García y Gabriela García Teruel, «The Art of Manipulating the Audience in the Middle Ages», en Ana Bringas López, Dolores González Álvarez, Javier Pérez Guerra, Esperanza Rama Martínez y Eduardo Varela Ramos, eds. *Actas del XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 1999, 49-60.

Al estimar la voz autorial, Lanser recurre a las reflexiones que sobre ella hace Robert Weimann.<sup>28</sup> Este autor considera que existe en nuestra mente una propensión a dar forma humana a categorías abstractas mediante las que el hombre se manifiesta. Así, la figura del autor que percibimos a partir de la voz autorial no es más que una construcción mental previa de la que no nos podemos liberar. Tanto Robert Weimann como Lanser<sup>29</sup> se oponen a que esta inclinación sea refrendada por la crítica. Por ello, apelan a la teoría de los actos de habla de Austin:

Does a fictional persona have a necessary connection to its historical creator's world view? Yes and no. Speech act theory allows us to redefine the question of ontology in terms of the conventions of writing and reading; the structure of intersubjectivities created through the text is not an abstraction but a (conventional) pattern of linguistic *use*. Delivered from the need to speculate about the metaphysical nature of textual personae and of linguistic communication itself, we are free to look instead to the rules for usage that constitute the encoding/decoding of fictional texts.

La tendencia a antropomorfizar esas voces que se oyen en la novela responde simplemente al hábito de naturalización que actúa como una función llevada a cabo por autores y lectores. Gracias a esa personificación de las categorías abstractas, el texto recibe el beneficio de la autoridad que el lector le reconoce aun antes de empezar a leer.<sup>30</sup> El lector deposita su confianza en una voz que aún no ha oído, precisamente porque supone que la autoridad de tal voz es la de la comunidad. La voz autorial, a la que el lector identifica con el escritor, ha adquirido su timbre característico, su individualidad, después de haber registrado y asumido otra serie de voces provenientes de la comunidad. Estas voces comunes, estos discursos y convenciones, constituyen un bastión de defensa para el autor, que se arroga para sí tal autoridad. De ahí que sus palabras tengan fuerza ilocucionaria y produzcan efectos perlocucionarios. Es la comunidad la que ha dado la palabra a esa voz para que la devuelva transformada en autoridad. A partir de aquí se examina la práctica de la autoridad de unos grupos y géneros literarios sobre otros, precisamente mediante el uso de un determinado lenguaje.

---

<sup>28</sup> *Structure and Society in Literary History. Studies in the History and Theory of Historical Criticism*, Charlottesville, U. of Virginia P., 1976.

<sup>29</sup> *Narrative Act*, 112.

<sup>30</sup> Esta tendencia fue señalada, entre otros, por Patrick Crutwell en «Makers and Persons», *Hudson Review*, 12 (1959-60), 487-507.

Lanser contempla la posibilidad de que el autor implícito se pueda confundir con otras categorías. Según ella, existe una tendencia en todo lector a identificar la voz narradora con el autor implícito, y no tanto con los distintos tipos de narrador o con el focalizador. Por ello describe un eje de equivalencia o separación entre la voz narrativa y las distintas personas que la sustentan. Por supuesto, el grado de equivalencia será variable, ya que el punto de vista no siempre es el mismo.

A la hora de describir las personas del narrador y del reflector, Lanser se remonta a la distinción entre lo público y lo privado, que colma el fondo de todas las demás relaciones que podamos establecer. En efecto, tal binomio está firmemente instalado en la cultura occidental. Su reflejo en la figura narrativa da lugar a que exista primeramente un narrador público, consciente de que habla para alguien, más cercano al autor implícito, al que sucede en autoridad. Ante la incapacidad del autor implícito y de los personajes convencionales para hablar directamente al lector, el narrador público es el encargado de hacerlo. Por tanto, su relación con lo público, es decir, con un auditorio o con los lectores, es más directa. El segundo tipo del narrador es el privado. Su relación con lo público es restringida, ya que no suele ser consciente de que actúa o habla frente a alguien. Normalmente es uno de los personajes del relato, y habla y existe sólo desde ese mundo, ignorante de otro superior. Por esa misma condición de privacidad, es más fácil que con él surjan los comentarios continuos y la autoconciencia. En cuanto a su labor como narrador, puede contar su propia historia o la de otro personaje, aunque los fines con los que cuenta suelen ser también privados, particulares de la historia. De cualquier modo, su narración está en función de cómo presenta su historia el narrador público. Mientras que el último ostenta un tipo de autoridad diegética, en el privado, ésta puede oscilar de la diegética a la mimética (cuando a su vez el narrador privado adopta su carácter de personaje).

Para alcanzar a entender la teoría de Lanser en su totalidad, hay que tener en cuenta otras categorías que incluimos a continuación. A medida que expone su teoría, irá elaborando una serie de esquemas en los que se dispondrán los distintos parámetros que trata. Para estudiar la labor de la voz narrativa como vehículo que guía a la comunidad sociolingüística hacia el texto, Lanser distingue tres categorías: el «estatus» (*status*), el «contacto» (*contact*) y la «posición» (*stance*). Cada una de ellas ilustra el comportamiento de esa voz al vincularse a los elementos constitutivos del acto literario como acto de habla. La primera de estas

abstracciones, el estatus, es la que describe la actitud del hablante ante el propio acto comunicativo que está efectuando:

Status concerns the relationship of the speaker to the speech act: the authority, competence, and credibility which the communicator is conventionally and personally allowed. In general, a linguistic community gives its members a greater or lesser "right to communicate." The individual's status as communicator depends on a number of factors—on his or her identity, credibility with respect to the verbal act in question, apparent sincerity, and skill in conveying the message.<sup>31</sup>

Al considerar el estatus, redundaremos necesariamente en la naturaleza autoritaria de la voz narrativa. Hemos visto que la identidad del hablante es consustancial a la que tiene como sujeto perteneciente a la comunidad. Si antes se mencionaba la confianza depositada naturalmente en la persona autorial, en el caso de la voz narrativa, también se le presupone básicamente sincera. Sin embargo, esa hipotética sinceridad es igualmente parte del discurso habitual, del conjunto de convenciones comunitarias. El lector que cierra apaciblemente su libro cada noche sabe que no ha suspendido más que un acto de habla. Mientras éste tiene lugar, el lector es partícipe, cómplice de la voz narrativa que le revela lo que sabe; pero nunca olvida que esas confidencias forman parte de una estructura comunicativa convencional. Desde el momento en que decide interrumpir ese vínculo, trunca la ilusión de realidad que había aceptado al abrir el libro. Por tanto, el tipo de autoridad que posee esa voz narrativa es distinta de la que detenta el texto en sí. La primera, una autoridad mimética, se afirma cuando la voz narrativa o la autorial se descubren al lector. Pero su pretendida veracidad está sujeta a otro tipo de autoridad más general e indiscutible, la que la comunidad contagia a la obra cuando dócilmente se dedica a la lectura. Así pues, bajo el epígrafe de «estatus» se tratarán los aspectos relativos a esa relación de conocimiento y fuerza de que la voz narradora disfruta. Se examinará si el narrador ocupa un lugar preponderante en la historia, si participa en ella o no, si existe afinidad con los personajes, si entiende lo que intenta relatar. Esa autoridad se estudiaría desde dos vertientes: autor/narrador y narrador/acto narrativo.

La segunda clase de relación que debe tenerse en cuenta es la llamada «contacto», que se refiere al tipo de vínculo establecido entre el

---

<sup>31</sup> *Narrative Act*, 86.

hablante y su auditorio, o en este caso, entre voz narrativa y lector. En el caso de la literatura medieval, no obstante, habrá de analizarse cómo la producción oral supone un determinado tipo de audiencia, y cómo ésta se adapta o modifica en la literatura escrita.

Pero el contacto no sólo debe estudiar las actitudes del narrador hacia el hecho narrativo y el narratario, sino también las condiciones del último como ente social y como individuo que ostenta determinadas actitudes que se le adjudican implícitamente. Así, cuestiones como el tipo de conocimientos que debe tener, las creencias, experiencias mínimas que se le atribuyen, etc. Lanser da el perfil del narratario de grado cero, es decir, el neutro, el medio, el no marcado. Es el personaje ficticio y pasivo al que el narrador dedica la obra de forma implícita o explícita. Por tanto, debe ser capaz de recibirla y entenderla con facilidad, así como de apreciar los matices y razonamientos introducidos para él por el narrador. En principio, no tiene por qué conocer ninguna historia, personaje, situación, localización o narrador previos a los que se le presentan cuando comienza la lectura. Se le supone copartícipe del narrador en una misma sociedad y cultura. Por esa razón habla su mismo idioma, por lo que reconoce la mayoría de los referentes de los nombres comunes, no así el de los nombres propios (o el significado de algunos de ellos). Sin embargo, su pertenencia a determinado grupo social no se suele definir. Tampoco, como es lógico, algunos de sus rasgos físicos. En cuanto al sexo del lector, hay menos determinismo que en el caso del narrador, al que se suele suponer hombre. No está tan claro que la idea de un lector neutro haya de ser la de un lector masculino, y lo mismo pasa con el narratario. Como lector, condiciona su comprensión del relato a una lectura lineal y ordenada, convencional. Según Lanser, no se le supone lector de antemano. No tiene por qué ser un amante de otras literaturas, ni se le supone el conocimiento de otros idiomas. De lo que sí se está seguro es de que entiende intuitivamente la estructura de cualquier historia. Sin embargo, en ocasiones padece carencias como la de no reconocer las implicaciones de determinadas palabras o las consecuencias de ciertos actos. Tampoco se le figura al corriente de las conductas y hábitos de ciertos grupos. Otro rasgo psicológico deducible es el de su capacidad de recordar lo que se le ha confiado. Estos parecen ser los requisitos básicos con que el narrador cuenta al plantearse contar una historia a alguien.

Con el título de «postura» o «posición» (*stance*), se denomina al último tipo de relación que establece el hablante, esta vez con el mensaje.

Roger Fowler<sup>32</sup> enfatizaba que todo lenguaje se ve modificado de alguna forma por el punto de vista adoptado, que implica una toma de posición ideológica y psicológica frente al acto que se describe. Por tanto, esa posición significa una limitación del significado del mensaje, es decir, una reformulación del mismo. De esa forma, la postura determina nuestra comprensión del significado.

Lanser añade la interrelación de esta categoría textual con las condiciones culturales y personales del narrador. Tiene en cuenta asimismo las convenciones literarias y las normas culturales en general. Para conciliar todos esos elementos se acoge al modelo de Uspensky, que planteaba una cuádruple división de los planos en que opera la postura: el psicológico, ideológico, fraseológico y espacio-temporal. Lanser aplica este esquema al modelo propio, que contempla las estructuras superficial, media y profunda. Pero, como se ha apuntado con anterioridad, Lanser no renuncia a otros muchos estudios. Sobre todo en este apartado de la postura narrativa, alude constantemente a la obra de otros autores. Intenta sacar el máximo provecho de sus teorías y acoplarlas esquemáticamente a sus ejes.

El plano fraseológico es el más evidente, y comprende y trasluce el resto de los planos que se encuentran en estructuras más profundas. En él se muestran las distintas voces en plena actuación. Interesa recordar asimismo la relación entre los discursos provenientes de distintos personajes o narradores y la forma en que se articulan y emiten. Recurre entonces Lanser a Dole<sup>33</sup>, quien como punto de partida formulaba la existencia de un discurso del narrador y otro del personaje, y de distintos tipos de imbricación mutua.

Se describen así las infiltraciones múltiples de los discursos de los personajes en los de los narradores, y viceversa.<sup>33</sup> De Seymour Chatman recoge la disposición de los discursos en un eje que va desde el *discurso diegético* hasta el *discurso mimético*.

En cuanto al plano espacial, Lanser recurre a Lubbock, quien tiene en cuenta la localización del narrador para divisar o escudriñar el mundo del relato. Asimismo, es sensible al efecto que el uso de pronombres demostrativos, frases adverbiales o determinadas preposiciones causa en la postura. En cuanto a la postura en el plano temporal, se escoge la

---

<sup>32</sup> *Linguistics and the Novel*, Londres, Methuen, 1977.

<sup>33</sup> Al respecto, véanse Donald Ross, Jr., «Who's Talking? How Characters Become Narrators in Fiction» (*Modern Language Notes*, 91, 1976, 1222-42) y Marie-Laure Ryan, «The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction» (*Poetics*, 10, 1981, 517-39).

disposición que había adoptado Genette, con un eje que va desde la *anterioridad* hasta la *posterioridad*. El que tienda a la escena detallada o al resumen también tiene incidencia en el plano espaciotemporal, ya que ambos no son más que categorías temporales y espaciales capaces de detener o acelerar la acción del relato, y de mantenerlo en una determinada situación de fondo o en primera línea. Lanser<sup>34</sup> resalta no sólo los rasgos técnicos de esta tipología sino también el alcance que los valores temporales pueden tener:

Like spatial and phraseological expression, temporal stance helps to structure the narrator's overall point of view. Temporal distinctions are important indices of psychological and ideological relationships between the narrator and the story world. There is also a difference in the degree of narrative authority implied by a voice that records and a voice that prophesies, and perhaps a stronger sense of the moment of narration in situations where the narrative moment and the narrated events closely coincide in time.

Otra categoría que se estudia es la postura psicológica del narrador con respecto al mundo del relato, que oscilaría entre la *distancia* o *desapego* y la *afinidad* o el *compromiso*. Por supuesto, este eje depende directamente de otro, el que calibra la cantidad de información que sobre ese mundo tiene el narrador a la hora de referirse a él. En tal banda, cuyos extremos serían *máxima información* y *mínima información*, se situaría a los distintos personajes según la cantidad de conocimientos que posean. Se ha de tomar en cuenta quién facilita la información, pues el personaje o narrador puede delatarse por su enunciado, y a su vez, éste puede verse coartado por quien suministra los datos. En cualquier extracto informativo que se proporciona, además del contenido (que puede ser objetivo), la propia forma de lanzar el mensaje desliza un tipo de información subjetiva que habla del personaje emisor. El narrador puede limitarse a presentar al personaje lo más objetivamente posible, lo que lo mantendrá distanciado de él, ejerciendo el mismo efecto en el lector. Sólo cuando se adentra en la sutileza psicológica del personaje logra conocerlo y acortar distancias, transmitiendo esa sensación de afinidad. Ese conocimiento incluye todos los rasgos posibles que puedan caracterizar al personaje (el estilo con que habla, la descripción física y de comportamiento...), tanto desde un punto de vista interno como exter-

---

<sup>34</sup> *Narrative Act*, 199.

no. Igualmente se debe tener en cuenta la postura psicológica con que se percibe esa información, si se trata de un proceso que se da en un nivel profundo o en otro superficial, que a veces puede coincidir con el fraseológico. También en el plano psicológico se despliega todo el espectro de focalizaciones posibles de unos personajes sobre otros. Así se configura una compleja estructura que comprende todas las posturas psicológicas del texto. Lanser<sup>35</sup> recuerda que no ha de confundirse el eje de la focalización con el que atañe al privilegio de conocimiento, si bien en ocasiones pueden coincidir:

The axis of focalization is somewhat related to the axis of privilege; by definition any narrator who can provide access to more than one character's consciousness is showing some degree of omniscience. It is possible, however, for there to be a freely focalized text that never enters the mind of any character. Similarly, a multiple-focalized epistolary novel would not imply any omniscient voice. Privilege and focalization therefore should not be confused.

En el plano ideológico se describen otros ejes, como el que va desde la *ideología explícita* hasta la *ideología implícita*, o desde la *literal* hasta la *figurada*.

Se contempla la posibilidad de que exista una autoridad ideológica explícita en la figura autorial en un eje que va desde la *determinación autorial* a la *indeterminación autorial*. La ideología del narrador puede, o no, coincidir con la del autor implícito, y puede que ambos reflejen la del autor real. En tal caso se tendría que considerar el resto de la obra del autor y los condicionantes ideológicos mínimos que la época imprime en él.

Se han repasado los procedimientos por los que el texto transmite significados específicos que surgen de estructuras profundas y se acomodan en la superficie de un nivel fraseológico. A continuación debemos recordar el sistema de cajas chinas en el que se inscriben los distintos escalones por los que el texto se va desenvolviendo. En todos ellos hay una o varias personas cuya voz, forma de ver o disponer los sucesos determinan el contenido del relato. Si en cada nivel textual estudiamos el estatus, el contacto y la postura veremos cómo estas variantes son capaces de traspasar las fronteras diegéticas. De esa forma, ningún nivel queda totalmente intacto o aislado de los demás. Los dis-

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, 214.

tintos horizontes se confunden por la multitud de elementos que los recorren en diversas direcciones y hacia destinos diferentes. En el tejido narrativo no se puede afirmar que ningún personaje o narrador sea del todo independiente, ni que sus palabras sean sólo suyas y sus actos, libres. La interdependencia es total. Hasta la autoridad última e incuestionable del autor real, de la que proviene y depende el texto, se ve compensada por un acto de supremo sacrificio por el que se da completamente a los narradores y personajes de su historia: el autor guarda silencio. Esparce sus palabras por el texto, a la espera de los otros. Éstos, los narradores y personajes, recogen y hacen suyas las palabras, devoran esa autoridad. Así, aquella superestructura última que gobierna a las demás necesita el diálogo para reconocerse y existir.

## 1.5 Juan Ruiz y Geoffrey Chaucer: el autor real en su contexto histórico

### 1.5.1 *La Baja Edad Media: aspectos generales*

Una de las razones por las que resulta complicado establecer comparaciones entre ambos autores es que la información que tenemos de cada uno de ellos es desigual, al haber desarrollado sus carreras literarias en ámbitos diferentes. Mientras que en el caso inglés contamos con recopilaciones documentales que dan buena cuenta de la andadura real de Geoffrey Chaucer,<sup>36</sup> en el caso castellano no existe certeza ni siquiera en cuanto a la identidad del arcipreste. Uno desde la corte de Eduardo III y Ricardo II, el otro supuestamente desde los aldeaños o los peldaños medios de la Iglesia en tiempos de Alfonso XI o de Pedro I, producen obras que sí tienen en común un contacto íntimo con tradiciones literarias paralelas, así como una conciencia que refleja el cuestionamiento de presupuestos intelectuales mantenidos a lo largo de esos siglos, y que a mediados y finales del siglo XIV estaban siendo desplazados. Ambos, además, comparten el interés por comentar algunos de los aspectos sociales más candentes y debatidos de su época<sup>37</sup> (como el de-

---

<sup>36</sup> Nos referimos, por supuesto, a la ingente cantidad de información recopilada por Martin M. Crow y Clair C. Olson en *Chaucer Life-Records* (Oxford, Clarendon Press, 1966).

<sup>37</sup> Si el retrato de esta sociedad efectuado por Johan Huizinga (*El Otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1988) ha marcado la serie de estudios posteriores y la consideración

bate sobre la naturaleza de la mujer, la corrupción eclesiástica, la cuestión del determinismo o el libre albedrío, etcétera), si bien ninguno de ellos muestra una perentoria necesidad de dar cuenta de los últimos sucesos acaecidos a su alrededor. Así, las referencias históricas a sus contemporáneos, si se dan, son oblicuas, sin la intención de delatar o señalar un enjuiciamiento del hecho o el personaje en cuestión. Por imperativos de diversa índole, ambos autores trasladan a sus obras una visión particular, reelaborada y escogida de su entorno. Insertan el mundo contemporáneo en el modelo literario y desde allí lo recrean. De ahí que resulte difícil atisbar en la obra rasgos que comprometan la persona del autor real.

Aunque la coetaneidad de ambos autores no es comprobable, dado que los datos biográficos de Juan Ruiz surgen de la información que él mismo deposita en su obra (decenios antes de que Chaucer empiece a escribir sus cuentos),<sup>38</sup> sí podemos afirmar que la singularidad del siglo XIV, al que ambos pertenecen, da a sus respectivas producciones un sello característico.<sup>39</sup> Cuando el siglo comienza, ya se ha perdido San

de estos tiempos como un verdadero «otoño de la edad media», el título de «edad de Saturno» viene a continuar la imagen de la época como especialmente problemática, tal y como Peter Brown y Andrew Butcher (*The Age of Saturn. Literature and History in The Canterbury Tales*, Oxford y Cambridge, Massachusetts, Basil Blackwell, 1991, 249) ejemplifican mediante la alusión al cuento del caballero: «Chaucer's Knight's Tale provides the means by which his audience may discover the extent of their own and their contemporaries' false consciousness, being confronted with an alternative, melancholy and pessimistic explanation of events which draws metaphorically upon contemporary views of astrological influence. Saturn, indeed, speaks directly to the poem's audience not merely by being a recognized element in a contemporary system of explanation but by his hinted reference to events within its recent memory».

<sup>38</sup> Mucho más interesante es la cuestión de si Chaucer pudo llegar a tener acceso al *LBA*, como propone Thomas Jay Garbáty en «The *Pamphilus* Tradition in Ruiz and Chaucer» (*Philological Quarterly*, 46, 1967, 457-70). Ante las afinidades en el tratamiento del tema latino, Garbáty cree que la obra castellana pudo viajar a la corte inglesa en el séquito de la hija de Pedro I, Constanza.

<sup>39</sup> Entre el caudal historiográfico que existe para estos siglos, destacamos a continuación sólo algunos manuales que recogen aspectos sociales, políticos, económicos y culturales de la Europa bajomedieval: Denys Hay (*Europa en los siglos XIV y XV*, Madrid, Aguilar, 1980), George Holmes (*Europa. Jerarquía y revuelta, 1320-1450*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1978), Jacques Heers (*Occidente durante los siglos XIV y XV. Aspectos económicos y sociales*, Barcelona, Labor, 1976), Robert S. Gottfried (*The Black Death*, Londres, Macmillan, 1984), Philippe Contamine (*La guerra en la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1983), Georges Duby (*Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval*, Barcelona, Península, 1968), Maurice Keen (*La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986), Francis Rapp (*La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1973), A. R. Myers

Juan de Acre, última de las posesiones cristianas en Tierra Santa (1291); han muerto san Luis en 1270 y Alfonso X en 1284, y se ha producido la internacionalización del problema del Mediterráneo con las Vísperas Sicilianas (1282). Éstos son sólo algunos datos que anuncian lo que se va a considerar como la «crisis de la Baja Edad Media», que se va a radicalizar a mediados y finales del siglo XIV, y que viene a coronar la inflexión del último tercio del siglo XIII en que se detienen las roturaciones y se produce el estancamiento de un espacio cultivado de bajo rendimiento. Ya en el siglo XIV, la crisis frumentaria antecede a la demográfica y a la monetaria. Cuando la Peste Negra asole el continente, se cebará sobre una población desnutrida y ya propensa a la enfermedad.

Podemos decir que en el 1300, tanto el Imperio como el Papado se revelan incapaces de mantener la unidad de Occidente. En Italia, la cuestión de la autoridad imperial deriva en la lucha entre güelgos y gibelinos, y deja su mejor herencia en el auge del estudio del derecho romano. Paralelamente, se produce en estos últimos siglos el debilitamiento de los lazos feudovasalláticos y el surgimiento de monarquías nacionales caracterizadas por la centralización administrativa, política, fiscal y militar, y que se nutre de un creciente sentimiento nacional por el que los pueblos, con una lengua distintiva, se identifican. Surgen ejércitos contractuales, tropas federadas dirigidas por mercenarios o empresarios al servicio del monarca. Éste debe mantener también su gran corte y demás funcionariado administrativo. Tal desembolso anual de la corona exige una serie de ingresos extraordinarios, que no sólo implican nuevos impuestos sino la práctica del crédito público por la que el rey, en situaciones difíciles, demanda fondos a los grupos mejor situados. El poder decisorio real de estos grupos, además del desarrollo

---

(*England in the Late Middle Ages*, Harmondsworth, Penguin, 1971), Jacques Le Goff (*Los intelectuales en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa, 1986), F. C. Copleston (*A History of Medieval Philosophy*, Londres, Methuen, 1972), Etienne Gilson (*La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1965), Vicente Ángel Álvarez Palenzuela (*El Cisma de Occidente*, Madrid, Rialp, 1982), M. M. Postan (*The Medieval Economy and Society*, Harmondsworth, Penguin, 1975), Nilda Guglielmi (*Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires, Eudeba, 1986), Rodney Hilton (*Servos liberados. Los movimientos campesinos medievales y el levantamiento inglés de 1381*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1978), Pierre Chaunu (*La expansión europea, siglos XIII al XV*, Barcelona, Labor, 1972), Bernard Guenee (*Occidente durante los siglos XIV y XV. Los estados*, Barcelona, Labor, 1973), Jacques Verger (*Gentes del saber en la Europa de finales de la Edad Media*, Madrid, Editorial Complutense, 1999) y E. Perroy (*La Guerra de los Cien Años*, Madrid, Akal, 1982).

del derecho canónico y la influencia de las tesis políticas de Aristóteles o Marsilio de Padua dan lugar a una ola descentralizadora por la que el monarca habrá de ceder en ocasiones. Sus oficiales, por ejemplo, cuentan con una protección estatal que les garantiza un sistema de elección independiente; igualmente, en el parlamento los consejeros son elegidos por sus pares, no por el rey. De esa forma, las monarquías nacionales constituyen el elemento con el que se miden fuerzas tan diversas como las antiguas y recientes facciones nobiliarias, las poderosas ciudades con sus asambleas representativas o el campesinado desasistido y tendente a explosiones súbitas.

La centralización monárquica choca también con los intereses de la Iglesia, que, acuciada por problemas económicos, se ve abocada a aceptar imposiciones reales. Felipe V de Francia no sólo se presenta en los primeros años del siglo XIV como defensor de la integridad moral del papado, sino que ofrece a Clemente V la ciudad de Aviñón como refugio de la influencia de poderosas familias italianas, logrando de ahí en adelante supervisar la actuación de una curia papal que cada vez se afrancesa más. Para responder a las exigencias económicas del estado eclesiástico, el papado apuesta por una remodelación administrativa y fiscal que en ocasiones choca con las voces de los cardenales, que se sienten desprestigiados ante el frente común del papado y los Valois, por lo que acabarán planteando la superioridad del concilio sobre la autoridad papal. El último tercio del siglo será testigo del gran Cisma de Occidente durante el cual el cuerpo eclesiástico será bicéfalo, francés e italiano, con la serie de alianzas que esa división provoque. Si en el terreno político la Iglesia es incapaz de sobreponerse a esa grave crisis, no es éste el rasgo que más caracteriza a la institución en la literatura satírica, sino precisamente el de la corrupción e ignorancia del común de sus miembros. Ya desde el siglo XIII, los intentos de elevar el nivel cultural de los párrocos había llevado a la proliferación de manuales formativos, a los que podía seguir la instrucción universitaria o conventual del clérigo. Además, se prescribe la predicación de las órdenes mendicantes más allá de los conventos, y la labor de estas órdenes colisionará con los intereses del clero local, que habrá de volcarse en la retórica para poder competir con los frailes.

En cuanto a las universidades, la apertura de nuevas escuelas trajo consigo el conocimiento de la física aristotélica en el siglo XIII, que lleva a los teólogos a racionalizar los hasta entonces pronunciamientos dogmáticos. La unificación de física y teología no se llega a producir, sino

que las tendencias y escuelas se diversifican aun más, provocando disensiones duraderas. Así, heredero del empirismo oxoniense, Guillermo de Ockham rechaza los intentos de armonización de razón y fe, propiciando la teoría de la doble verdad, condenada en 1277, y cuya influencia coincide en España con el tratamiento averroísta de las versiones griegas de Aristóteles. Sin embargo, el propio medio que rodeaba a los nominalistas, carente del instrumento científico necesario con el que dedicarse a lo sensible y material, única fuente de certeza, hizo que éstos desembocaran en una teología especulativa. Mientras, los dominicos seguían a Santo Tomás y a Alberto Magno, y los franciscanos la postura moderada de Duns Escoto. Ante el debilitamiento tanto de la escolástica como del método especulativo, surgen nuevas propuestas que se concretan principalmente en formas de perfeccionamiento individual y colectivo, es decir, en la teología mística y pastoral. De hecho, esas soluciones no hacen sino ahondar intelectualmente en lo que ya era una tendencia dentro de la piedad cristiana laica que la Iglesia había favorecido y que ahora se le escapaba de las manos. Coincidiendo con ese auge de la piedad popular, tanto laica como religiosa, surgen disidencias doctrinales que se tildan de herejías. Aunque sus raíces y presupuestos son diversos, suelen incluir la crítica de la corrupción eclesiástica reinante, extremo éste que les supone el apoyo de amplios sectores de la población. Es el caso del lolardismo, que gozó de gran predicamento entre los cortesanos ricardianos, o de los husitas entre la nobleza de Bohemia. Otras veces la crítica procede de elementos de las órdenes mendicantes, ansiosos de revitalizar la misión apostólica, y que se ven respaldados por las disputas universitarias y nacionalistas. La popularización de esa imagen disipada de los eclesiásticos se ve espoleada además por las algaradas goliardescas de los propios miembros del deforme cuerpo eclesiástico.

Es esta sociedad en plena ebullición la que contemplan nuestros dos autores, que aun utilizando una retórica de supuesta sinceridad al hablar en primera persona, muestran asimismo su disposición de valerse de diversas tradiciones literarias y de la convencionalización de algunas figuras autoriales previas para eludir responsabilidades.<sup>40</sup> Así, por ejem-

---

<sup>40</sup> En «Chaucer and Comparative Theory» (en D. Rose, ed. *New Perspectives in Chaucer Criticism*, Norman, Oklahoma, Pilgrim Books, 1981, 53-69), A. J. Minnis describe cómo el humanismo chartriano es sustituido por el escolasticismo que hace reinar en el siglo XIII la lógica y la dialéctica sobre la retórica y la poética. Sin embargo, se elaboran teorías sobre la ficción poética en las que la figura del autor será ampliamente glosada

plo, la del poeta como amante, la del clérigo vagante de la poesía goliárdica, o la del juglar de raigambre popular. Pero el afán por superar tales figuras, por exhibirlas como meras convenciones, delata a su vez una conciencia autorial destacada en Juan Ruiz y Chaucer. Ello nos lleva a cuestionarnos si los poetas bajomedievales gozarían ya de una creciente reputación como semiprofesionales<sup>41</sup> que les permitiera exponer su lúcida visión de forma individual, y si tendríamos que insertar tal conciencia dentro de las corrientes generales de desarrollo del individualismo medieval.<sup>42</sup> En este sentido, hemos de destacar la deuda que ambos autores muestran con el neoplatonismo agustiniano, que, no obstante, no parece haber servido de enlace hacia las corrientes individualistas posteriores al siglo XII.<sup>43</sup> El papel que la memoria tendrá en

---

desde la visión escolástica de Aristóteles. Véase asimismo la evolución del narrador protagonista en la literatura bajomedieval inglesa en George Kane, *The Autobiographical Phalacy in Chaucer and Langland* (Chambers Memorial Lecture), Londres, H. K. Lewis, 1965, 3-20).

<sup>41</sup> John A. Burrow (*Medieval Writers and Their Work. Middle English Literature and Its Background, 1000-1500*, Oxford, Oxford U.P., 1982, 29) advierte al respecto: «When applying the term “writer” to the Middle English period, one must try to avoid any suggestion of professionalism» y se detiene en el tema en «Bards, Minstrels and Men of Letters» (en David Daiches and Anthony Thorlby, eds. *Literature and Western Civilization. The Medieval World*, Londres, Aldus Books, 1973, 347-70).

<sup>42</sup> En este sentido, destaca, entre muchos otros, el análisis de la consideración de que gozó la poesía durante la Edad Media —a partir de los principios de dicotomía platónicos— llevado a cabo por Eugenio Garin («Poesía y filosofía en el medioevo latino», en *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1981), mientras que el tema de la individualidad en el ámbito literario europeo tiene en Peter Dronke (*Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry, 1000-1150*, Londres, University of London Committee for Medieval Studies, 1986) su mejor exponente. Otro estudio pormenorizado de las consecuencias que la aparición de estas categorías ha tenido en la crítica es el realizado por Peter L. Allen («A Frame for the Text? History, Literary Theory, Subjectivity, and the Study of Medieval Literature», *Exemplaria*, 3, 1991, 1-25).

<sup>43</sup> Frente a la serie de críticos que presentan *Las Confesiones* del obispo de Hipona como obra clave en el proceso de búsqueda interior que determinará el humanismo de los siglos XI y XII —entre los que destacan Jeremy Tambling (*Confession. Sexuality, Sin, the Subject*, Manchester y Nueva York, Manchester U.P., 1990), David Aers («A Whisper in the Ear of Early Modernists; or, Reflections on Literary Critics Writing the “History of Subject”», en *Culture and History, 1350-1600. Essays on English Communities, Identities and Writing*, Detroit, Michigan, Wayne State U.P., 1992, 177-213), o John Sturrock (*The Language of Autobiography*, Cambridge, Cambridge U.P., 1993)— Jerry Root («Space to Speke». *The Confessional Subject in Medieval Literature*, Nueva York, Peter Lang, 1997) señala, sin embargo, que San Agustín representa una tradición confesional prácticamente opuesta a la que seguirán autores como Abelardo o Guilbert de Nogent, más cercanos al espíritu bajomedieval.

*TCT* y *LBA* es un indicativo de que ambos poetas se conciben como tales a partir de su extrema conciencia temporal, de su relación, dentro del *continuum* histórico, con la multitud de voces que pueblan el mismo.<sup>44</sup> Su dimensión artística estará marcada, pues, por los condicionamientos mentales de una sociedad que ha ido evolucionando desde una autoconcepción de grupo hasta otra en la cual es posible la atomización de tal conciencia.<sup>45</sup>

Uno de los índices más claros de la gran crisis del siglo XIV se encuentra en el estallido de un conflicto armado de consecuencias inimaginadas para sus contendientes. En el plano político, el alzamiento de la rama de los Valois tras la caída de los Capeto en Francia es uno de los detonantes de esta Guerra de los Cien Años, que concentra en territorio francés toda la violencia que en siglos anteriores se dispersó hacia el oriente. Recuperados de la fiebre de las Cruzadas, los nuevos ejércitos, a lo largo de campañas intermitentes (que suponen el desplazamiento de población, la destrucción de cosechas, interminables negociaciones e intrigas, etcétera), se miden para decidir si la balanza política europea se inclina hacia Inglaterra o hacia Francia. Mientras, España se encuentra en las postrimerías de su proceso reconquistador, de forma que resurgen luchas dinásticas en las que los diversos reinos peninsulares pondrán en juego el forzado equilibrio territorial vigente. Éstas darán lugar, sobre todo en el caso castellano, al nacimiento de una nueva nobleza (si bien este fenómeno se reproducirá asimismo en otros países por razones diferentes). Tanto Inglaterra como España padecerán la minoría de edad de sus futuros regentes y el descalabro final de éstos, cuya

---

<sup>44</sup> Entre otros muchos autores, David Carr (*Time, Narrative, and History*, Indianápolis y Bloomington, Indiana U.P., 1991) abunda en el tema de la imbricación entre esa temporalidad subjetivada y la secuencialidad narrativa.

<sup>45</sup> Aunque los últimos autores han intentado superar las tesis buckhardianas al adelantar el anuncio del humanismo a la Edad Media desde los más diversos campos —véase la obra de Walter Ullman (*The Individual and Society in the Middle Ages*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins U.P., 1966 y *Medieval Foundations of Renaissance Humanism*, Ithaca, Nueva York, Cornell, 1977) y más recientemente la de Marie-Dominique Chenu (*L'éveil de la conscience dans la civilisation médiévale*, París, Vrin, 1969), Colin Morris (*The Discovery of the Individual, 1050-1200*, Toronto, U. of Toronto P., 1991), Charles Taylor (*Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge U.P., 1989) o Paul Smith (*Discerning the Subject*, Mineápolis, U. of Minnesota P., 1988)—, quien a nuestro parecer ha contextualizado más profundamente este fenómeno ha sido Arón Guriévich (*Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus, 1990 y *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona, Crítica, 1997), precisamente al superar el teleologismo de otras tendencias críticas.

legitimidad no evita que sean destituidos o «expulsados» del trono. Si el clima en España llega a ser durante los años sesenta de abierta guerra civil, en la que se inmiscuyen además los reinos vecinos, en Inglaterra la mayoría de edad de Ricardo II encontrará descontentos provenientes de distintos sectores que determinarán su derrocamiento último. En ambos reinos encontramos, pues, disensiones internas y presiones externas, dado lo corrosivo del germen bélico sobre el cuerpo político europeo, fragmentado e inestable.

### 1.5.2 *Juan Ruiz, arcipreste de Hita*

En el caso castellano, Juan Ruiz documenta su época más de lo que ésta lo documentó a él. Luis Vázquez de Parga<sup>46</sup> nos ofrece la imagen más convencional que sobre el autor real se ha tenido:

Villa que fue poco tiempo de la corona castellana y vinculada primero al señorío de los Orozco y después al de los Mendoza, al extinguirse la rama masculina de los primeros, era Hita cabeza de un inmenso arciprestazgo que rigió algún tiempo, en la primera mitad del siglo XIV, un hombre bello y pescozudo, alto, membrudo y cejijunto, a quien por motivos que no conocemos tuvo en prisión el arzobispo de Toledo, don Gil Carrillo de Albornoz. Se llamaba Juan Ruiz, y posiblemente había nacido en Alcalá. En 1351 ya no ocupaba el arciprestazgo, muy probablemente por haber muerto en este mismo año.

Apenas existen datos concluyentes sobre el enigmático autor del *LBA*, dado que ni siquiera en las dataciones de los manuscritos con que contamos existe unanimidad. Así, de los tres manuscritos, la fecha según la era hispánica que presenta el de Toledo es 1368 (1330 según la era cristiana) y la del código de Salamanca es 1381 (1343). El de Gayoso, más afín a la rama a que pertenece el manuscrito de Toledo, aunque carece del *éxPLICIT* de los otros dos, sí tiene un colofón en que se presenta la finalización del libro en 1389. En cuanto a otro tipo de documentación pública, sólo en un caso coinciden el nombre autorial y el de la villa, es decir, sólo encontramos a un verdadero «Juan Ruiz arcipreste de Hita» en un documento conservado en copia del siglo XV, donde aparece como testigo del último episodio de un pleito entre la cofradía

---

<sup>46</sup> «Juan Ruiz entre Islam y Occidente», *Clavileño*, 7 (1951), 33.

de clérigos de Madrid y el cabildo de Toledo. El documento, cuya sentencia es dada por el canónigo de Segovia y juez en el proceso, «magister Lorenzo», está dictado en Alcalá de Henares y figura en el *Liber privilegiorum ecclesie Toletane*.<sup>47</sup> Sea como fuere, parece que la composición de la obra se produjo en el segundo cuarto del siglo XIV, bajo el reinado de Alfonso XI (1325-1350), si bien hay quien la adelanta a la época del hijo legítimo de aquél, Pedro I (1350-69), quien, huérfano de padre a los quince años, quedó bajo la influencia de su madre María de Portugal y de don Juan Alfonso de Alburquerque.<sup>48</sup> Padre e hijo fueron monarcas inflexibles con la nobleza y dieron lugar a una división del estamento que se arrastraría hasta la plena estabilización de la dinastía Trastámara. Alfonso XI encontró oposición de parte del poderosísimo don Juan Manuel, coaligado con los reyes de Granada, Marruecos, Aragón y Navarra; recibió, sin embargo, el apoyo de los caballeros de la Orden de la Banda, creada por él en 1332, y del arzobispo don Gil de Albornoz. Éste aceptaría también a la amante del rey, doña Leonor de Guzmán, cuya muerte poco después de la del rey ahondaría las disensiones entre sus hijos bastardos y el futuro Pedro I.

La obra deja constancia de que el poeta verdaderamente residió y se movió con holgura por este terreno de Hita, en el cual se vienen a encontrar tres regiones de Guadalajara: la Sierra, la Alcarria y la Campiña. Hita formaba parte de las villas mozárabes que antes de la reconquista aparecen a veces bajo el poder de Córdoba y otras veces como independientes, siendo ganada para los cristianos junto a Talavera, Madrid, Atienza y Guadalajara, entre otras zonas, en época de Alfonso VI. Su gran valor estratégico (el gran castillo fronterizo que se utilizó como atalaya mora fue después aprovechado por los cristianos contra los almorávides) se pierde una vez la victoria de las Navas muda la línea

---

<sup>47</sup> Francisco J. Hernández, «The Venerable Juan Ruiz, Archpriest of Hita», *La Corónica*, 13 (1984), 10-12.

<sup>48</sup> Sobre la realidad histórica de Hita y su territorio en esta época destacan los estudios de Manuel Criado de Val (*Teoría de Castilla la Nueva*, Madrid, Gredos, 1960; *Libro de Buen Amor, contorno histórico y actual de Hita y del «Buen Amor»*, Madrid, Espasa Calpe, 1977 y «La tierra de Hita: El contorno mozárabe del *Libro de Buen Amor*», en Manuel Criado de Val (ed.) *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 447-55), Salvador de Moxó («La sociedad de la Alcarria durante la época del arcipreste», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 171, 1974, 229-65), o Nelson G. Arana («Notas sobre el *Libro de buen amor* y la sociedad medieval española», *Cuadernos Americanos*, 4, 1976, 131-50), entre otros.

defensiva más al sur, de forma que en el siglo XIII se transforma en una villa próspera gracias a la exportación lanera y a la ganadería. Los señoríos de particulares no llegan a ser poderosos, al encontrar la resistencia concejil, de la realeza y de los monasterios. Por otro lado, desde este siglo destaca la pujanza de la sede metropolitana de Toledo<sup>49</sup> (ocupada primero por don Juan de Aragón y por Gil de Albornoz de 1337 a 1350), junto al episcopado de Sigüenza en el norte de la Alcarria (detentado a su vez por don Simón Girón de Cisneros), así como de los concejos de Guadalajara y Atienza, que cuentan con la protección real. También las órdenes militares irán cobrándose territorios y derechos en esta zona nueva. Así, en tiempos de Alfonso XI, la mayor parte del campesinado será de realengo, o bien pertenecerá a los señoríos del episcopado toledano o a la Orden de Calatrava. Sólo a principios del siglo XIV, con las minorías de Fernando IV y Alfonso XI, empiezan a proliferar las grandes familias nobiliarias y los nuevos linajes, en los que se aprecia la atracción por la ciudad y el refinamiento de las formas de vida.<sup>50</sup> Es esa amalgama social del patriciado urbano, de infanzones o hidalgos procedentes del norte que se van fundiendo con la población mozárabe original, de hombres buenos del concejo, o de ganaderos y agricultores, el mundo que presenta el libro. Además, junto a la importante presencia de judíos y mudéjares, también da cuenta del progreso real de órdenes religiosas como la franciscana (asentada en Atienza, Molina y Guadalajara), la dominica (emplazada en Salmerón, en el término de Hita), o la de las clarisas (en Alcocer y Santa Clara de Guadalajara).

Es el protagonista del *LBA* el que se define como «arcipreste» en diversas ocasiones, mencionando Alcalá como ciudad de origen e Hita como villa de procedencia o de simple residencia.<sup>51</sup> Como arcipreste de

---

<sup>49</sup> Sobre la evolución de estos obispos véase José Manuel Nieto Soria, *Iglesia y poder real en Castilla. El episcopado. 1250-1350*, Madrid, Departamento de Historia Medieval de la Universidad Complutense, 1988.

<sup>50</sup> Moxó («La sociedad de la Alcarria», 243) recuerda la pujanza de la ciudad: «Si la nobleza iniciaba en la primera mitad del siglo XIV su predominio en el ámbito rural de la Alcarria, la comarca había experimentado con anterioridad y desde su reconquista, un evidente, aunque modesto, despegue urbano y concejil, habitualmente representado por la continuidad de los viejos centros de población de la época musulmana como Guadalajara o la próxima Alcalá, o formados otros como Sigüenza al amparo de una sede episcopal de signo fronterizo por su situación avanzada hasta fines del siglo XV».

<sup>51</sup> Es L. G. Moffat («The Evidence of Early Mentions of the Archpriest of Hita of His Work», *Modern Language Notes*, 75, 1960, 33-45) quien realiza un estudio exhaustivo de

Hita se le reconoce también en un fragmento portugués del último tercio del siglo XIV, así como en el famoso repertorio del juglar que Menéndez Pidal descubriera en una página en blanco del manuscrito de las *Crónicas Generales*. En cuanto a su apariencia personal, parece que ésta obedece más a esquemas retóricos y simbólicos y a necesidades estratégicas de los momentos en que se ofrece que a un retrato veraz.<sup>52</sup> De ahí que pronto haya habido quien, desengañado de la posibilidad de dar con un autor real «Juan Ruiz, arcipreste de Hita», haya enfatizado precisamente lo que de tópico puedan tener las referencias concretas a momentos o personajes históricos, o incluso a la geografía que se presenta.<sup>53</sup>

---

todas las citas y contextos en que aparece la mención al arcipreste dentro y fuera de la obra. Nombra un documento del 1350 en el que el arcipreste de Hita (sin nombre) figura como testigo de una donación de don Gil al monasterio de san Blas de Villaviciosa, en Guadalajara, y otro de 1351, una vez don Gil se ha trasladado a Aviñón, en el que el arcipreste de Hita aparece nombrado como Petro Ferrandi. Se refiere asimismo al “açipreste de fyta” de un fragmento portugués de finales del siglo XIV, y al repertorio del juglar que anima a su público prometiéndoles «Agora comencemos del libro del Açipreste», descubierto por Menéndez Pidal. Además, recuerda su mención más tardía en el cancionero de Baena, el *Corbacho*, el marqués de Santillana y en otros. Alan Deyermond («Early Allusions to the *Libro de Buen Amor*—A Postscript to Moffat», *Modern Language Notes*, 88, 1973, 317-21) ha seguido esta labor añadiendo a la lista una mención encontrada en la biblioteca de Pero Sánchez Muñoz y otra en un *ars poetica* de la Biblioteca Nacional. Confirmamos, pues, la popularidad de que gozó el arcipreste entre círculos privados en el siglo XV.

<sup>52</sup> Véase al respecto el artículo de Elisha Kane «The Personal Appearance of Juan Ruiz», *Modern Language Notes*, 45, 1930, 103-109. Destaca igualmente la aportación de Peter N. Dunn («De las figuras del arcipreste», en G. B. Gybbon-Monypenny, ed. *Libro de Buen Amor Studies*, Londres, Támesis, 1970, 79-93), que, tomando la autobiografía como falacia, ve el retrato como totalmente ficticio. Destaca así la influencia del *Secretum Secretorum* y su sección dedicada a fisionomía, que Juan Ruiz utilizaría en la elaboración del autorretrato.

<sup>53</sup> Si Carmelo Gariano («Autobiografía real o literaria y contorno geográfico del arcipreste», en Criado de Val, ed. *El Arcipreste de Hita*, 463-78) señalaba que junto al espacio real —que abarcaba las zonas de Hita, Calatayud, Alcalá de Henares, Lozoya, Malangosto, Sotosalbos, Riofrío, Otero, Herreros, Cornejo, la Tablada y la ermita de Santa María del Vado en Guadalajara— destacaban otros muchos espacios evocados, irreconocibles, procedentes de los presupuestos estéticos de la época, Jacques Joset (*Nuevas Investigaciones sobre el Libro de Buen Amor*, Madrid, Cátedra, 1988, 27-28) defiende al Juan Ruiz proteico, tan diferente de este autor real que buscamos: «La “biografía” del Buen Amor es vida de y en palabras. El “yo, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita”, por documentada que sea su existencia histórica, asume en el Libro una condición ficticia que es la que nos importa como lectores actuales y, creemos, importaba al oyente del trescientos»

Manuel Laza Palacio<sup>54</sup> es uno de los críticos que defiende la adscripción del libro al periodo de luchas intestinas de Pedro I. Así, identifica al «león mazillero» (c.326c) no con Alfonso XI, sino con su hijo, que responde a la imagen que se da del león en la fábula, en la que la ciudad a la que se dice que llega el monarca se interpreta no como Alcalá, sino como Hita. Allí precisamente Pedro I concedió al tesorero judío Samuel Leví el castillo, para convertirlo en depósito real en 1355. Así pues, ésta es la fecha de partida de la obra que propone Laza, quien ve asimismo en el episodio de las andanzas de don Carnal por territorio peninsular ante el ataque de doña Cuaresma los apuros por los que pasó Pedro I (que tuvo que huir de Burgos, para pasar más tarde de Sevilla a Portugal y desde Galicia a Bayona), para pedir allí la colaboración del primogénito inglés, Eduardo, el Príncipe Negro, contra las fuerzas de su hermano Enrique, que era apoyado a su vez por el monarca aragonés, Francia y el papado.

Sin embargo, Sáenz y Trenchs<sup>55</sup> sitúan al escritor sobre todo en la primera mitad del siglo. Lo identifican, a partir de su búsqueda en archivos secretos del Vaticano y del Colegio de España en Bolonia, con «Juan Ruiz» o «Rodríguez de Cisneros», hijo ilegítimo del ricohombre palentino Arias González, que fue señor de la casa de Cisneros. Nacido entre 1295 y 1296, habría sido el tercero de los seis hijos varones venidos al mundo durante el cautiverio paterno en Al-Ándalus. Una vez en territorio cristiano, su padre tendría otros tres hijos legítimos que alcanzarían buenas posiciones, entre otras razones porque el obispo de Sigüenza, Simón de Cisneros, era hermano de Arias González. Posiblemente por medio de su tío, pues, Juan Ruiz pasaría en 1312 a ocupar la canonjía de Sigüenza y una prebenda en la iglesia de Cantasanos, apareciendo seis años más tarde como arcedianos de Medina del Campo. En 1326, recibiría una canonjía y prestimonios anejos en la Iglesia de Burgos. Además, visitaría Aviñón,<sup>56</sup> donde Juan XXII lo nombraría en

---

<sup>54</sup> *La España del buen amor*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1966. Si para este autor, el arcipreste no es otro que el propio arzobispo, para Manuel Criado de Val («El Cardenal Albornoz y el Arcipreste de Hita», *Estudia Albornotiana*, 11, Zaragoza, Publicaciones del Real Colegio de España, 1972, 93-97) está clara la relación que tuvo que existir entre don Gil y el regente de un arciprestazgo importante como el de Hita.

<sup>55</sup> Emilio Sáenz y José Trenchs, «Juan Ruiz de Cisneros (1295/96-1351/52) Autor del *Buen Amor*, en Criado de Val, ed. *El Arcipreste de Hita*, 365-68.

<sup>56</sup> Véase al respecto la puntualización de Elisha Kane «A Note on the Supposed Foreign Residence of the Archpriest of Hita», *Modern Language Notes*, 46, 1931, 472-73)

1327 capellán papal, dispensándole de residencia mientras estudiaba, posiblemente en Montpellier. En 1329 ocupa la canonjía de Toledo, y en 1343 el arzobispo de Toledo, don Gil de Albornoz, solicita para él la de Calahorra, que Juan Ruiz volverá a pedir poco más tarde. Diez años después parece haber acompañado a ese don Gil de Albornoz a Italia, junto a su hermano legítimo Gonzalo Rodríguez de Cisneros. Sin embargo, su nombramiento como arcipreste de Hita no aparece documentado en tales archivos, por lo que parte de la crítica actual duda de la fiabilidad de estos datos.<sup>57</sup>

Tal documentación secreta resulta sugerente y halagadora no sólo para quienes defienden la tesis del mudejarismo sino para los que ven a un autor cultivado y mundano, que habría conocido tanto los entresijos doctrinales y jurídicos de su época (y el afán reformador de un papado en crisis) como la vida cotidiana del clero local en la que se concretaba o ignoraba esa política papal. Sin embargo, igualmente atrayente es la teoría de José Filgueira Valverde<sup>58</sup> en la que se le identifica como posible maestro de canto de las Huelgas de Burgos, «Johannes Roderici», que también habría podido estar en contacto con los gustos y hábitos del país vecino. Esta hipótesis cobra fuerza cuando recordamos las dotes rítmicas y el gran conocimiento que Juan Ruiz demuestra de la música, o la importancia que da a Burgos en el episodio de Carnal y Cuaresma. Más cerca, en Segovia, sitúa el origen de Juan Ruiz Tomás Calleja Guijarro,<sup>59</sup> quien basa su teoría sobre todo en el recorrido por la sierra del arcipreste, en su mención de la serpiente groya (c.972) y en una tabla de aniversarios perpetuos y capellanías de Santa María de las Vegas de 1556, en la que se pide un día de visitación en la iglesia de Nuestra Señora de Santa Isabel «por el ánima de Joan Ruiz, clérigo cura que fue desta yglesia».

Casi todos los autores coinciden en atribuir a Juan Ruiz una formación intelectual, aunque sin descartar que tuviera sus escarceos con el arte de los juglares. Así, para Vicente Reynal,<sup>60</sup> ya habría ejercido como

---

sobre la probabilidad de que al nombrar «Roma» en la copla 493, se esté refiriendo más bien a Aviñón, pues la mención a Roma se debe al poder que ésta como imagen prototípica de la urbe había alcanzado desde la antigüedad.

<sup>57</sup> Tal es el caso de Henry A. Kelly en *Canon Law and the Archpriest of Hita*, Binghampton (Nueva York), Center for Medieval and Renaissance Studies, 27, 1984.

<sup>58</sup> «Juan Ruiz en Burgos», en Criado de Val, ed. *El Arcipreste de Hita*, 369-70.

<sup>59</sup> «¿Era el Arcipreste de Hita segoviano?», *Estudios Segovianos*, 22 (1970), 5-38.

<sup>60</sup> *El Buen Amor del Arcipreste y sus buenas razones*, Valencia, Humanitas, 1982.

tal antes de ir a formarse en estudios eclesiásticos y de derecho canónico, probablemente a Toledo. Esta doble formación podría explicar su vena goliardesca junto a la humildad propia del juglar. Es precisamente la variante paródica la que ha acentuado Criado de Val,<sup>61</sup> al interpretar muchos de los pasajes de la obra como comentario sarcástico de los sucesos más relevantes del momento. Así, ve en la disputa del lobo y la raposa ecos del pleito entre Sancho IV y el conde de Haro; en el león que yacía doliente, a un cazador Alfonso XI acuciado por la nobleza; a Pedro I en el episodio de Carnal y Cuaresma, y en la fábula de los mures, la acusación real contra la apropiación indebida de la villa de Mohernando por parte del arzobispo don Gil de Albornoz.

Precisamente el tono paródico, que en la época estaría mucho más fresco que ahora, es la razón por la que muchos autores han apoyado la tesis de que la prisión en la que se sitúa el arcipreste al principio del libro es real, no figurada. El manuscrito S no sólo presenta la cárcel en la oración del comienzo, sino también en los gozos finales, estando además sellada con el mensaje del copista Alfonso de Paradinas,<sup>62</sup> u otro anterior, que dice: «Éste es el libro del arcipreste de Hita, el qual compuso seyendo preso por mandado del Cardenal don Gil arçobispo de Toledo». Ya que la única figura pública real que se menciona explícitamente a lo largo del libro no es otra que don Gil de Albornoz, al que se presenta en la Cántica de los Clérigos de Talavera como el brazo reformador de la Iglesia, es normal que para el copista que incluyera o copiara tal cantiga en el libro, resultara factible tomar como vivencia real la prisión del arcipreste.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> *Contorno histórico y actual*.

<sup>62</sup> Manuel García Blanco («Sies estudios salmantinos», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1956, 339-54) estudia los leonesismos de la copia realizada por Paradinas en el Colegio Mayor de San Bartolomé, como fuera descrita por Ramón Menéndez Pidal en *Poesía árabe y poesía europea* (Madrid, Espasa Calpe, 1973).

<sup>63</sup> Gran parte de la crítica del siglo pasado y de la primera mitad del nuestro aceptó sin reservas la prisión real. Veamos esa prisión en palabras de T. Amblés González (*Juicio crítico de la vida del arcipreste de Hita y de sus obras*, Guadalajara, Imprenta Provincial, 1888, 13): «Sea de ello lo que quiera, en el convento de San Francisco, hoy Fuerte de Ingenieros en Guadalajara, edificado por Doña Berenguela, estuvo luengos años (de 1339 á 1350), Juan Ruiz, preso, y allí, contemplando el pintoresco paisaje, oyendo á la puesta del Sol las frescas voces de las mozas, los alegres cantares del paisano al regresar del campo y las esquilas del ganado, escribió, mezclados con sentidas canciones que le arrancaba el infortunio, cántigas de serrana y donosos decires, más propios del que apaga su sed en mansos arroyelos y se duerme á la sombra del follaje, que del que llora tras las rejas su

Relacionada con la cárcel, sea ésta del cuerpo o del espíritu, se plantea la posibilidad de que el libro haya podido reflejar además las consecuencias que la Peste Negra de 1348 tuvo sobre el imaginario y la sensibilidad bajomedieval. Aunque las referencias a la muerte se hacen poderosas en la segunda parte del libro, en las personas de Trotaconventos y doña Garoza, afectando un ánimo autorial que desembocaría en las plegarias a la Virgen, no parece que el pesimismo se haya tenido que deber a esta circunstancia, por lo demás bastante tardía. El fatalismo ya era señalado por Félix Lecoy<sup>64</sup> y Anthony Zahareas,<sup>65</sup> quienes lo achacan al fondo agustiniano tomista, mientras que autores como Julio Rodríguez Puértolas<sup>66</sup> lo relacionan con el determinismo musulmán que actuaría sobre las creencias vulgares de estas poblaciones. De ahí que, según este autor, la muerte no suponga la liberación del alma, como para los ascetas, sino la trágica y fulminante desaparición de lo sensual (por lo que el pesimismo se expresa en cada una de las aventuras y ejemplos ofrecidos como poso existencial innegable). No hay forma de constatar si la temible muerte que invoca el arcipreste es la negra muerte de la peste u otra menos amarga y dolorosa. Tampoco sabemos cuándo murió Juan Ruiz, aunque sí se tiene constancia de que sucesivos arciprestes ocuparon este puesto en Hita en la segunda mitad del siglo. Muriera por causa de la prisión, de la enfermedad de su antiguo rey o plácidamente en su cama —arciprestal o no—, si algo conocemos de Juan Ruiz es precisamente su apego a la vida.

---

libertad perdida». Aun al margen de esta visión idílica, Dámaso Alonso no encuentra motivos para dudar de la condena de Juan Ruiz en «La cárcel del Arcipreste», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 86, 1957, 165-77. A favor de la prisión como tópico literario destacarían Leo Spitzer («En torno al arte del Arcipreste de Hita», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 103-60) y M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel («Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*», en *Juan Ruiz. Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, 205-90).

<sup>64</sup> *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Westmead, Gregg International, 1974.

<sup>65</sup> *The Art of Juan Ruiz, Archbishop of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965.

<sup>66</sup> «Juan Ruiz, hombre angustiado», en Criado de Val, ed. *El Arcipreste de Hita*, 350-62.

### 1.5.3 *Geoffrey Chaucer*

La labor de un arcipreste consistía en controlar regularmente la buena marcha de cada una de las parroquias que se encontraban bajo su jurisdicción; la vida de un poeta cortesano de la época no exigía menos trasiego.<sup>67</sup> El de Geoffrey Chaucer constituye un ejemplo revelador de lo que fue la experiencia de toda una generación de escritores, poetas y cronistas, que sirvieron a la nobleza en todo tipo de tareas y encargos, participando de la intimidad de los poderosos, de los favores y peligros que ello podía suponerles, y de los momentos, quizás aún más delicados, de presentarles su obra.

Aunque muchos de los caballeros de la nobleza habían llegado a cumplir las exigencias del ideal cortés, lanzando al aire sus composiciones, lo cierto es que la aristocracia recluta a sus cantores y lectores, no de entre sus propias filas, ni exclusivamente de entre el clero, sino cada vez más de entre el patriciado urbano que era instruido para formar parte del engranaje funcional. Geoffrey Chaucer fue el hijo varón del próspero e influyente mercader John Chaucer, encargado de suministrar vino a la casa real. Nació en los primeros años de la década de los cuarenta en un Londres cuya actividad portuaria ya era proverbial y cuya corte superaba en esplendor a las europeas, al tiempo que florecía la actividad intelectual en escuelas y bibliotecas de origen eclesiástico.<sup>68</sup> Allí debió de ir a una de las tres escuelas locales, posiblemente la de la catedral de san Pablo, que dejaría en 1356 para ir a servir a la corte. No hay rastros en el estilo chauceriano de una formación en leyes, que

---

<sup>67</sup> Destacamos la reciente biografía de Derek Pearsall, *The Life of Geoffrey Chaucer. A Critical Biography* (Oxford, Blackwell, 1992), que junto a la de Derek S. Brewer, *Chaucer* (Londres, Longman, 1973) hemos seguido en esta presentación.

<sup>68</sup> En la edición de Barbara Hanawalt *Chaucer's England. Literary and Historical Background* (Mineápolis, U. of Minnesota P., 1992) se trata a fondo el papel de la ciudad en época de Ricardo II. También D. W. Robertson, Jr. (*Chaucer's London*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1968) da una visión interesante y completa de los diversos ámbitos en que se desarrolló la vida del poeta, visión sólo superada por la recopilación de documentos de la época realizada por Edith Rickert (en Clair C. Olson y Martin M. Crow, eds. *Chaucer's World*, Nueva York y Londres, Columbia U.P., 1962). Véase además la enriquecedora y detallada descripción de G. G. Coulton (*Chaucer and His England*, Londres, Methuen, 1968), así como las más accesibles ediciones de Derek S. Brewer (*Chaucer and His World*, Nueva York, Dodd, Mead & Co., 1978) y Roger Sherman Loomis (*A Mirror of Chaucer's World*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton U.P., 1965) entre muchas otras.

podría haber recibido en los colegios mayores destinados a este fin.<sup>69</sup> Y así, podemos decir que el hijo del vinatero fue educado en la corte, al entrar directamente al servicio de uno de los hijos de Eduardo III (1312-77), el futuro duque de Clarence, Lionel de Antwerp (1338-68) y de su mujer, Elisabeth de Úlster (1332-63).

En la familia real despuntaba la figura del príncipe de Gales, Eduardo, en quien descansaba la esperanza regia de una futura unión de Inglaterra y los territorios franceses disputados en la Guerra de los Cien Años, bajo la común casa angevina. Era, pues, ésta una corte de sabor y sonido galo.<sup>70</sup> Si en la escuela primaria Chaucer había entrado en contacto con el latín, en la corte la educación sería eminentemente en francés, por lo que iniciaría allí las lecturas que le acompañarían e influirían a lo largo de su carrera, desde la de Guillaume de Lorris hasta el Ovidio afrancesado.

Su siguiente paso lo lleva del palacio al campo de batalla, probablemente como escudero. Sigue a Lionel a una de las campañas francesas, donde es hecho prisionero y rescatado en 1360 por dieciséis libras, apareciendo no ya como paje, sino como «valettus» real.<sup>71</sup> Cuando en 1361 Lionel y su esposa parten a Irlanda, dejan atrás a su sirviente, que parece haberse ganado la estima del propio rey. Es posible que Chaucer pasara entonces a formar parte del séquito real o que volviera a la ya conocida Francia. Esto último parece factible si atendemos al permiso de estancia expedido por la cancillería navarra a «Geffrey de Chauserre

---

<sup>69</sup> Sin embargo, sobre la mención de Thomas Speght de un documento perdido en el que el supuesto estudiante de leyes Geoffrey Chaucer había de pagar dos chelines por haber golpeado a un franciscano en Fleet Street, autores como Edith Rickert («Was Chaucer a Student at the Inner Temple?», en John Matthews Manly, ed. *Manly Anniversary Studies*, Nueva York, Books for Libraries, 1968, 20-31 y «Chaucer at School», *Modern Philology*, 29, 1932, 257-74) y John Matthews Manly (*Some New Light on Chaucer*, Nueva York, Peter Smith, 1959) han aceptado tal posibilidad, a la que se opone Thomas Tout («Literature and Learning in the English Civil Service in the XIV Century», *Speculum*, 4, 1929, 365-89).

<sup>70</sup> Sobre la cultura francesa y latina que se podía recibir en la corte, destacan respectivamente los estudios de Ardis Butterfield («French Culture and the Ricardian Court», en Alistair J. Minnis, Charlotte C. Morse y Thorlac Turville-Petre, eds. *Essays on Ricardian Literature in Honour of J. A. Burrow*, Oxford, Clarendon Press, 1997, 82-120) y A. G. Rigg («Anglo-Latin in the Ricardian Age», *ibid.*, 121-41).

<sup>71</sup> James Root Hulbert (*Chaucer's Official Life*, Menasha, Wisconsin, The Collegiate Press, George Banta Publishing, 1912) destaca que la considerada suerte del poeta y sus progresos entre la nobleza no eran únicos, dando un informe sobre los compañeros de armas y sirvientes de procedencia parecida que estaban en su misma situación.

escuirer englois» en 1366, seguramente para posibilitar las negociaciones entre Carlos II de Navarra y la corona inglesa, aliada, en su afán expansionista, al bando castellano y antifrancés de Pedro I. El Príncipe Negro y su hermano Juan de Gante (1340-99) lucharían en Nájera en abril de 1367, quizás auxiliados por el escudero Geoffrey Chaucer.<sup>72</sup>

De cualquier forma, ya en 1367 reaparece en Inglaterra como sirviente privado de la cámara real. En este periodo de formación, Chaucer habría alternado el estudio, la traducción y las misiones secretas con el conocimiento de una no menos escurridiza Philippa,<sup>73</sup> dama de compañía de la reina Philippa, con la que se casa en 1366. Los permisos emitidos en 1368 parecen indicar que hay nuevos preparativos para viajar secretamente, esta vez a Milán, donde su antiguo señor, Lionel, tras enviudar, preparaba nupcias con Violante Visconti. Aunque la boda se celebra, Lionel muere inmediatamente y Chaucer volverá a la corte sin él. Regresa a Francia en 1369, año en que mueren la popular reina Philippa y la condesa Blanche de Lancaster, y en 1370. La muerte de las dos magníficas anfitrionas supone el oscurecimiento de una vida cortesana insuperable, glosada por Froissart, en la que la figura relevante, mientras el Príncipe Negro reside en Aquitania y Lionel en Irlanda, es

---

<sup>72</sup> Suzanne Honoré-Duvergé («Chaucer en Espagne? (1366)», en *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, París, Société l'École des Chartres, 1955, II, 9-13) es la primera en proponer que Chaucer pudo ser uno de los soldados que, sin otros deberes, se dispusieron a probar fortuna en la «Gran Compañía» que Du Guesclin formaría para luchar del lado de Enrique. Sin embargo, Thomas Jay Garbáty («Chaucer in Spain, 1366: Soldier of Fortune or Agent of the Crown?», *English Language Notes*, 5, 1967, 81-87) defiende justo lo contrario, y aduce además la visión que de Pedro I da el «Cuento del Monje». También de acuerdo con esta posibilidad se encuentra Fernando Galván («Medieval English Literature: A Spanish Approach», en Patricia Shaw, Antonio Bravo, Santiago Fernández y Fernando García, eds. *Actas del I Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa y Medieval*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1989, 98-111). Sobre la imagen de España en la obra chauceriana destaca, entre otros, Antonio León Sendra y Jesús Serrano Reyes, «Spanish References in *The Canterbury Tales*» (*Selim*, 2, 1992, 106-41) y Patricia Shaw, «The Presence of Spain in Middle English Literature», *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 229, 1993, 41-54).

<sup>73</sup> La identidad de esta dama ha sido objeto de debate al aparecer una «Philippa Pan» que no siempre se ha podido identificar como la Philippa Chaucer, hija de sir Payne de Roet y hermana de Katherine Swynford, tercera esposa de Juan de Gante. Véase, entre otros, Haldeen Braddy («Chaucer's Philippa, Daughter of Panetto», *Modern Language Notes*, 64, 1949, 342-43) y Margaret Galway («Philippa Pan; Philippa Chaucer», *Modern Language Review*, 60, 1960, 481-87).

Juan de Gante, protector de Chaucer desde entonces.<sup>74</sup> Para él escribiría *The Book of the Duchess*, evidenciando su asimilación de la literatura cortesana contemporánea y de la semilla de aquélla, el *Roman de la rose*. Con esta elegía para la dama muerta, el poeta profetiza una época de decadencia para la familia real, que se traducirá en la enfermedad y muerte del Príncipe Negro en 1376 y de su padre al siguiente año, al tiempo que los progresos en Francia y la intervención en España quedan también en punto muerto (como evidencia la infructuosa unión de Juan de Gante con Constanza, hija de Pedro I de Castilla).

Al viajar a Génova en 1372 para establecer un pacto de protección de los intereses genoveses en el comercio con Inglaterra, Chaucer permanece en Italia al menos tres meses, conociendo la Florencia del Trecento, y haciendo del venerado Dante su principal modelo. Su influencia se evidencia en la obra de estos años, mientras que la de Petrarca y Boccaccio parece proceder de la huella que dejaría el segundo viaje a Italia en la memoria y en la biblioteca del poeta.

Tras haber demostrado su capacidad negociadora en la política mercantil inglesa, se le concede en 1374 un puesto de confianza, el de inspector de los aranceles y los impuestos de la lana, pieles y cueros del puerto de Londres. El nuevo intendente ocupará hasta 1385-86 la vivienda que se le entrega al objeto, situada sobre la puerta de Aldgate. Se aleja así de un ambiente cortesano enrarecido para pasar a intimar con los grandes mercaderes de la época. Allí, tras jornadas dominadas por los números, como él mismo las describe, se dedica a componer su *House of Fame*. Considerado y aún remunerado puntualmente como escudero de la casa real y todavía al servicio de Juan de Gante (sobre todo porque Philippa es dama de compañía de Constanza de Castilla), Chaucer seguirá sirviendo de acompañante en embajadas ocasionales. Así, entre el 1377 y el 1381 hay cortas estancias en Francia, y en el 1378 vuelve a Italia, a la corte de Bernabo Visconti, en la que estuvo seis semanas para, entre otros asuntos, afianzar una política común en lo tocante probablemente al cisma eclesiástico y a la guerra con Francia (esta supuesta alianza no llegaría a quedar sellada con el matrimonio entre Ricardo y Catalina, la hija de Bernabo, que se acordó entonces).<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Hulbert (*Chaucer's Official Life*) ofrece argumentos convincentes en contra del «idilio» Chaucer/Gante que cree edificado por una crítica ansiosa de relacionarlos.

<sup>75</sup> Sobre este viaje, destacan las aportaciones de Haldeen Braddy («New Documentary Evidence Concerning Chaucer's Mission to Lombardy» (*Modern Language Notes*, 48, 1933, 507-11), John Matthews Manly, «Chaucer's Mission to Lombardy» (*Modern Lan-*

En adelante su trayectoria se reorienta hacia la rutina de la vida portuaria, donde obtuvo también el control de los derechos de aduana menores, y que «sazonó» con el efecto revulsivo de episodios como el de la acusación de raptó o violación a que lo expuso Cecily Champain en 1380,<sup>76</sup> las intrigas palaciegas o la revuelta campesina que sumió Londres en la confusión durante tres días de 1381. El odio de los labradores, magistralmente disipado por un joven e intuitivo monarca, había sido dirigido principalmente contra las autoridades locales, los tejedores flamencos y las propiedades del poderoso Juan de Gante, considerado manipulador de la voluntad regia y de los destinos de los ingleses. Más tarde, en 1385 también Robert de Vere (conde de Oxford y favorito del monarca), intentó enemistar al joven Ricardo con su tío, quien vadeó las sospechas levantadas hasta conseguir del sobrino regio el permiso para partir en 1386 hacia España con Constanza. En esta campaña que duró tres años, los acompañó el hijo del poeta y escudero de la casa real, Thomas Chaucer, que parecía seguir los pasos de su padre.<sup>77</sup>

Al tiempo que se iba despojando lentamente de sus responsabilidades en el puerto, durante los años de Aldgate Chaucer pudo escribir «Anelida and Arcite», *The Parliament of Fowls*, *Troilus and Criseyde* y el futuro «Knight's Tale». En ellos funde el tejido temático de Boccaccio con las premisas boecianas en las que se había formado. En los años ochenta lo encontramos usando los servicios de su escriba Adam, a cuya torpeza dedica un poema. Por ello podemos adivinar su interés por publicar en las debidas condiciones, por escrito, para que así circulara al

---

*guage Notes*, 49, 1934, 209-16), E. P. Kuhl, «Why Was Chaucer Sent to Milan in 1378?» (*Modern Language Notes*, 62, 1947, 42-44) y Robert A. Pratt, «Geoffrey Chaucer, Esq., and Sir John Hawkwood», *Journal of English Literary History*, 16 (1949), 188-93.

<sup>76</sup> Uno de los pocos autores que no ha eludido este espinoso tema ha sido P. R. Watts, «The Strange Case of Geoffrey Chaucer and Celilia Champaigne», *Law Quarterly Review*, 63 (1947), 491-515. Posteriormente se ha matizado el sentido de la acusación hacia su acepción de mera «abducción».

<sup>77</sup> Mientras que persisten las dudas sobre el resto de la progenie de Chaucer, de Thomas ya existe una recopilación documental, la *Kirk's Life Records of Thomas Chaucer* (editada por Albert C. Baugh en *Publications of the Modern Language Association of America*, 47, 1932, 461-515) que da cuenta de los progresos de la familia. Sobre Thomas destaca, además, John Matthews Manly, «Three Recent Chaucer Studies» (*Review of English Studies*, 10, 1934, 257-73) y Russell Krauss, «Chaucerian Problems: Especially the Petherton Forestership and the Question of Thomas Chaucer» (en Russell Krauss, Haldeen Braddy y Robert Kase, eds. *Three Chaucer Studies*, Nueva York, Oxford U.P., 1932, 31-182).

menos entre su grupo de amistades de palacio, si no entre particulares que efectuarían una lectura privada.

Quizás debido a la marcha de su señor, que coincidió con la peligrosa radicalización de facciones opuestas en palacio, quizás a que prefiriera internarse en la literatura, en 1385 Chaucer abandona el puerto de Londres y es elevado al rango de juez de paz de Kent, y un año después al de caballero por este condado para asistir al «Wonderful Parliament» que se reuniría en octubre.

Al instalarse en Kent, se libra de verse complicado, como muchos de sus allegados, en las tensiones crecientes entre los grupos aristocráticos, a dos de los cuales Chaucer era afín: al realista, liderado por Simon Burley y acusado de beneficiarse de los excesos autocráticos, desidia guerrera y desmanes económicos del monarca, y al de los Lancaster, cuyo representante, Juan de Gante, seguía enfrascado en la reconquista de las posesiones castellanas de su esposa. Ambas facciones serían aplastadas por el partido de los barones, guiado por el duque de Gloucester (el hijo más joven de Eduardo III). Este grupo, representado en el llamado «Merciless Parliament» que se reúne en febrero de 1388, acusó de traidores a las personalidades más representativas y odiadas (sir Nicholas Brembre, sir Robert Tresilian, Thomas Usk o sir Thomas Burley fueron ejecutados, mientras que Michael de la Pole, Robert de Vere y el arzobispo Neville huyeron) para presionar al monarca.

Un Chaucer probablemente viudo desde 1387 y sin medios, que había solicitado la suspensión de su asignación anual ante la amenaza que latía en Londres contra los beneficiados de antiguos dispendios de la corona, entabla, sin embargo, buenas relaciones con uno de los apelan-tes de febrero, el hijo de Juan de Gante, Enrique de Bolingbroke, conde de Derby. A éste lo unía la sensatez por la que el joven se había apresurado a aliarse a los barones (pasando al bando paterno en cuanto Juan de Gante regresa). Sería probablemente entre aquel refugio de Kent, y los últimos años de vuelta en Londres, cuando Chaucer escribiría la *Legend of Good Women*, la traducción perdida de *De miseria humanae condicionis*, *A Treatise on the Astrolabe*, dos *envoys* y otros poemas, así como *The Canterbury Tales*.

Pasado el huracán del 1388, las aguas vuelven a su cauce y Chaucer a Londres. Allí, el cargo que se le asigna desde 1389 hasta el 1391 requiere una gestión monetaria ágil y diáfana: Secretario de las Obras Reales, labor que ejecuta desde la oficina del palacio de Westminster o sobre el terreno (mayormente en las obras de reforma de la Torre de

Londres). A partir de su sustitución en este cargo por John Gedney, encontramos al poeta como forestero oficial del bosque de North Petherton, en Somerset, perteneciente a los Mortimers (cargo que heredaría uno de sus hijos, Thomas, en 1405) o haciendo un viaje de negocios para el rey en 1398, y regresando regularmente a Kent para escribir y dar cuerpo a su obra postrera.<sup>78</sup> Dedicado a estos menesteres Chaucer contempla el regreso a Inglaterra de Juan de Gante, que ve perdidas en 1389 las esperanzas de ganar el trono castellano. Al igual que Lancaster, el rey había quedado viudo en 1394, rodeándose de una nueva camarilla y de un ejército propio con el que se adelantó a nuevas críticas. En 1397 tomó represalias contra los principales componentes del grupo de los barones, dando lugar a la segunda ola de ejecuciones y exilios, conculcando los derechos de los parlamentarios y reinstaurando un gobierno autocrático.

Este proceso llegó a su culminación cuando, a la muerte en 1399 de Juan de Gante, y aprovechando el exilio impuesto a su primo Enrique durante seis años, Ricardo convirtió en perpetuo tal exilio para confiscar las heredades de los Lancaster. Enrique no tardó en conseguir el apoyo del duque de Orleans y de los barones opositores al monarca y obligó a Ricardo a abdicar, siendo coronado en octubre de 1399. Estos sucesos animarían al poeta a fijar de nuevo su residencia en diciembre en Londres, y a lograr que el ahora Enrique IV le alegrara su último año de vida con una pensión que reviviera la de su padre.<sup>79</sup>

Así, de principio a fin, este hijo de burgués y ahijado de la corte, que no fue ni burgués ni noble, y mucho menos religioso,<sup>80</sup> parece no haber

---

<sup>78</sup> De los numerosísimos manuscritos de *TCT*, todos a partir de principios del siglo XV, el más cercano a la muerte del poeta es el Hengwurt, que adolece de la falta del ordenamiento autorial que se ha querido atribuir a la obra. La necesidad crítica de este ordenamiento ha quedado de alguna forma cubierta tras la edición de Skeat a partir del manuscrito Ellesmere, que la posterior *Riverside Chaucer* ha refrendado. No obstante, la última palabra al respecto, la de Chaucer, quedó en el tintero, y no podemos asegurar si en estos años trabajaba con ánimo de dar un orden único y total a la obra.

<sup>79</sup> Destacan al respecto los estudios de Sumner Ferris «The Date of Chaucer's Final Annuity and of the *Complaint to His Empty Purse*» (*Modern Philology*, 65, 1967, 45-52) y «Chaucer, Richard II, Henry IV, and 13 October» (en Beryl Rowland, ed. *Chaucer and Middle English Studies Studies in Honour of Rossell Hope Robbins*, Londres, Allen & Unwin, 1974, 210-17).

<sup>80</sup> Sobre la relación de Chaucer con la Iglesia y con el lolardismo, son señeros los estudios que han tratado de medir el grado de cautela, tolerancia o indiferencia de Chaucer ante estas cuestiones de E. P. Kuhl, «Chaucer and the Church» (*Modern Language Notes*, 40, 1925, 321-38) y los de Roger Sherman Loomis «Was Chaucer a Free-Thinker?» (en

hecho otra cosa que transitar. Entre ciudades, almacenes y barcos, bosques y palacios, campos de batalla o edificaciones a medio terminar, su propia obra no surge sino de ese continuo tránsito vital. Ignorar ese «ruido de la gente»,<sup>81</sup> el bullicio de su mundo en la obra chauceriana, sería no oír los ecos de los idiomas y lecturas por las que también viajó.

---

MacEdward Leach, ed. *Studies in Medieval Literature in Honor of Professor Albert Croll Baugh*, Filadelfia, U. of Pennsylvania P., 1961, 21-44) y «Was Chaucer a Laodicean?» (en Richard Schoeck y Jerome Taylor, eds. *Chaucer Criticism. The Canterbury Tales*, Notre Dame (Indiana) y Londres, U. of Notre Dame P., 1960, 291-310).

<sup>81</sup> Sobre la innegable receptividad chauceriana a las voces de su tiempo, destaca Oliver Farrar Emerson, «Chaucer's Testimony as to His Age» (*Modern Philology*, 11, 1913, 117-25), Howard R. Patch, «Chaucer and the Common People» (*Journal of English and Germanic Philology*, 29, 1930, 376-84) y John M. Ganim, «Chaucer and the Noise of the People» (*Exemplaria*, 2, 1990, 71-88).

Intellectum tibi dabo:  
los prólogos  
del *Libro de buen amor*  
y *The Canterbury Tales*



## 2.1 Preliminares

El llamado «Renacimiento del siglo XII» suele considerarse el momento de despegue cultural de la civilización medieval. Previamente, el mundo europeo se había esmerado en adecuar las herencias mediterránea y nórdica a una realidad nueva, surgida tras la crisis del Imperio. Entonces se establecieron los fundamentos culturales básicos con que iba a contar la Edad Media y que iban a encontrar su desarrollo sobre todo a partir del siglo XII. Es en ese momento histórico cuando este mundo, hasta entonces en un relativo y autárquico equilibrio, ve desatadas sus fuerzas. El crecimiento es evidente en todos los campos, entre ellos el del saber, que ve duplicado su espacio por la labor de traducción y debate universitario que comienza. No sólo se recuperan algunos autores clásicos, de entre los cuales el más señalado es, sin duda, Ovidio. Además, concurren a las costas mediterráneas colecciones de historias orientales que serán igualmente bien recibidas por la capacidad didáctica que subyace a su belleza. El occidente medieval se dedica a reelaborar con su reproducción el inmenso material literario que llega a sus manos. Suele ser éste material escrito, por lo que muestra a veces estructuras complejas. Pero el interés por la adecuada fragmentación narrativa no sólo es relevante en las colecciones de cuentos orientales. Existe otro ámbito donde prima la fragmentación expositiva: el exegético. En efecto, la dedicación con que cientos de estudiosos se entregaron a dilucidar los contenidos ocultos de los textos autorizados a lo largo de la Edad Media fue ingente. Partiendo en principio de las teorías de los Padres de la Iglesia, los intelectuales medievales fueron delimitando los distintos ámbitos textuales por los que la lectura y la interpretación

podían ir circulando.<sup>1</sup> La Biblia fue la primera obra en ser tomada como modelo de formación literaria y por tanto como texto y pretexto. Sobre ella se montó la tradición hermenéutica, que constituye la contribución medieval más original a la teoría de la interpretación. Como ha escrito Leo Spitzer:

Lo que ahora vive y se desarrolla propiamente es el texto de la versión: evoluciona, desarrolla variantes, recibe las más distintas formas... Vemos, pues, que la Edad Media conocía y sentía, con respecto a la Sagrada Escritura, la necesidad de la glosa, de la interpretación de la cooperación del lector al complemento del texto; más aún, en la misma autoridad de los libros sagrados iba implicada su acomodación. El entendimiento finito de los hombres nunca puede comprender por entero al Dios infinito que se da a conocer en la Biblia.<sup>2</sup>

Los métodos descritos fueron a continuación aplicados a toda obra, tanto pagana como cristiana, que se considerara moralmente provechosa y que prometiera diversas lecturas. La continuada referencia a las autoridades requería de todos estos exegetas una forma adecuada de aproximación. Había que presentar digna y merecidamente al autor y su obra, por lo que el estudioso debía seguir una serie de pautas. Las prescripciones se multiplicaron, alcanzando todos los aspectos del tratamiento de textos.

A comienzos del siglo XIII esta tradición se encontraba fuertemente enraizada en el quehacer intelectual, que comenzaba ahora a trasladarse a las universidades. Fue en ellas donde se produjo la recepción y adaptación de nuevas fuentes y métodos de trabajo, como el aristotélico. El celo medieval por la delimitación y clasificación de los contenidos se vio fortalecido por los procedimientos de la lógica aristotélica, ahora pujantes en todos los circuitos de la ciencia.

El alcance de la corriente exegética fue inmenso y su relación con la literatura de la época de doble sentido. Por un lado, los textos de auto-

---

<sup>1</sup> Erich Auerbach dedica su obra *Figura*, Madrid, Trotta 1998 a mostrar el camino recorrido por esta tradición exegética desde la Antigüedad clásica hasta las diversas aplicaciones proféticas o simplemente interpretativas del término «figura» por las que el intelectual medieval se sitúa en una temporalidad específica. Destaca además la obra de Beryl Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Notre Dame (Indiana), U. of Notre Dame P., 1964.

<sup>2</sup> «En torno al arte del Arcipreste de Hita» en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 98.

res clásicos fueron revisados y consiguientemente reinterpretados, lo que les garantizaba un legítimo bautizo y posterior comunión con la cristiandad. Por otro, la literatura se vio en muchos casos invadida por las técnicas de análisis y de presentación eruditas. Fue capaz de incorporar estos métodos y de reproducirlos con soltura y naturalidad como parte de su discurso. Tal simbiosis se evidencia en la literatura sobre todo en el uso de ciertos tópicos que pasan a pertenecer a la retórica común de poetas y cronistas, o en la propia estructura de los textos literarios.

El prólogo, como acto de presentación de la obra y del autor que se iba a tratar fue una de las partes mejor descritas por los exegetas.<sup>3</sup> La preceptiva disponía varios tipos de prólogo, basados en una prestigiosa tradición surgida en los primeros siglos, a la que se vino a añadir el prólogo de tipo aristotélico. La literatura se vio enriquecida por las nuevas posibilidades que ofrecía el prólogo a las autoridades, si bien, lógicamente, algunos hábitos permanecieron. En el prólogo exegético el estudioso presentaba una obra ya consagrada, justificando su publicación. En literatura, en cambio, el peso de la tradición oral era aún poderoso, por lo que la costumbre fue que el propio autor presentara su escrito. Ello da lugar a que el prólogo se integre en el cuerpo de la obra, bajo la común paternidad de una sola voz, si bien ésta recurre a distintos procedimientos que tienden a alejar la responsabilidad autorial y a proteger la modestia. Pero antes de internarnos en el análisis de esa influencia y en lo que supuso para nuestras dos obras, sería conveniente señalar la importancia verdaderamente capital del prólogo en la creación de una primera imagen del autor. Por su situación privilegiada, esta parte del discurso literario mantiene una relación doble, por un lado con el receptor y por otro, con la narración propiamente dicha.

Supuestamente actuando de intermediario entre la obra y el lector, el prólogo es, en realidad, una gigantesca barrera, un denso filtro de adecuación del público a los deseos del autor. En él, el narrador, dirigiéndose a su auditorio, explícita o implícitamente, esboza los primeros horizontes de expectativa y sobre todo, se destaca como transmisor. Porque lo que interesa en el prólogo es el simulacro de transmisión directa, fuera de cualquier marco diegético, que se está intentando realizar. El autor, al explotar la función metalingüística en la apelación al lector, en la advertencia, en el anuncio, está ejerciendo la acción perlo-

---

<sup>3</sup> Alistair J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship*, Aldershot, Wildwood House, 1988.

cutiva más evidente. Está colocándose al lado del público, abriendo el libro en sus manos e indicándole cómo leerlo. En realidad, el mundo desde el que cualquier narrador se comunica con los narratarios es tan ficticio como el que se encuentra tras el prólogo, en tanto en cuanto es literario. Es el contraste entre aquel nivel que se nos anuncia y éste más cercano en el tiempo y en el espacio desde el que se nos habla directamente, el que da lugar a la ilusión de realidad del prólogo. De ahí que sea ese carácter formal, comunicativo y difusivo, el que prima aun por encima de los contenidos. La voz que se adueña del prólogo lo hace en su calidad de presentadora. El prólogo establece una condición jerarquizada de la obra y de sus voces, es uno de los indicios del surgimiento de la conciencia narrativa que ya la propia composición conlleva.

Antes de empezar a analizar los textos, creemos conveniente hacer algunas precisiones sobre la evolución de la voz autorial en esta época. El siglo XIV es testigo de la convivencia de dos modos de producción y percepción literaria yuxtapuestos y presentes en todo texto. Se trata de la superposición de los parámetros formales de la cultura escrita a las formas tradicionales de la cultura oral.<sup>4</sup> La simbiosis a que da lugar tal superposición desde los primeros siglos de la Edad Media conlleva la lenta aparición de una serie de requerimientos textuales. En el proceso

---

<sup>4</sup> Entre la gran cantidad de estudios dedicados a rastrear la persistencia y variabilidad de la literatura oral en el occidente antiguo y medieval, hemos destacado, entre muchos otros, los estudios pioneros de Milman Parry («Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style», *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, 1930, 73-147) y de su discípulo Albert Bates Lord (*The Singer of Tales*, Cambridge, Massachusetts, Harvard U.P., 1960 y *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca, Nueva York, y Londres, Cornell U.P., 1991), y los específicamente dedicados al mundo medieval de autores tan diversos como Michael Curschmann («Oral Poetry in Medieval English, French and German Literature: Some Notes on Recent Research», *Speculum*, 42, 1967, 36-52), Robert Kellogg («Oral Narrative, Written Books», *Genre*, 10, 1977, 655-65), M. T. Clanchy (*From Memory to Written Record. England 1066-1307*, Cambridge, Massachusetts, Harvard U.P., 1979), Franz H. Bäuml («Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy», *Speculum*, 55, 1980, 237-65), Jesse Gellrich («Orality, Literacy, and Crisis in the Later Middle Ages», *Philological Quarterly*, 64, 1988, 461-73), John Miles Foley («Toward an Oral Aesthetics: A Response to Jesse Gellrich», *Philological Quarterly*, 67, 1988, 475-79), Brian Stock (*The Implications of Literacy*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton U.P., 1983, y *Listening for the Text. On the Uses of the Past*, Londres, John Hopkins U.P., 1990), Mary Carruthers (*The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge U.P., 1990) Suzanne Fleischman («Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text», *Speculum*, 65 1990, 19-37), y Paul Zumthor (*La letra y la voz de la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1983, e *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1989).

adaptativo de ambos modelos, el texto sigue concibiéndose para ser declamado ante un auditorio, pero la voz del declamador no es considerada ya como la fuente de autoridad máxima que constituía en el pasado. Ésta pasa a localizarse en el manuscrito o en el libro, y el recitador se vuelve un mero eslabón entre texto y auditorio, un intérprete del contenido del texto. Su capacidad recreadora, que lo convertía en poeta, se ve mermada considerablemente, y con ella su estatus. Progresivamente, la voz empieza a dejar de percibirse como la única portadora del significado de la obra, y deja de estar vinculada a la memoria individual y colectiva de los sucesivos autores que le daban cuerpo. Sigue manteniendo, sin embargo, el aura de veracidad, de autenticidad con que la dotaron los primeros siglos. De esa forma, el recitador logra devolver a la vida las historias consignadas en la escritura. Pero ya no crea a medida que relata; ahora lee. Se ha tornado un lector más, un simple intérprete de un texto fijado y relativamente inalterable. Con la creciente popularización de la escritura, la memoria va dejando de ser necesaria en la declamación, y la voz, una vez perdida su relación con aquélla y con el resto del cuerpo, se convierte en un megáfono proyector de gráficas. Es a lo largo de este proceso de adaptación, que algunos autores creen imposible o conducente a una crisis inexorable de la oralidad, cuando reaparece en el texto la figura del narrador como persona, como autoridad que emana del propio texto. Ese narrador vendría, pues, a ocupar el espacio que la presencia del antiguo poeta habría desalojado, al ser desbancada por el texto.<sup>5</sup>

La voz autorial, encarnada en la del narrador, va adquiriendo rasgos personalizadores, de forma que poco a poco surge un tipo de narrador que cuenta con una conciencia clara de su función e identidad y que actúa desde ellas con plenos poderes. Así el narrador acaba estableciendo con el narratorio un tipo de relación aproximada a la que en el pasado habría unido al poeta con su público. Es este tipo de narrador, normalmente homodiegético o autodiegético, el que comienza a prodigarse desde el siglo XIII en adelante. Ya desde el siglo XII se da en los roman-

---

<sup>5</sup> Ursula Schaefer, «Hearing from Books: The Rise of Fictionality in Old English Poetry», en A. N. Doane y C. B. Pasternack, eds. *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, Madison y Londres, U. of Wisconsin P., 1991, 124: «This was the consequence of the moment of performance being separated from the moment of composition. While with the “singer of tales” the sung composition and the reception by listening were one, as soon as the writing medium interceded, composition and performance were separated events. Once poetry became captured on parchment, the narrator, or, more generally, the “poetic I,” was brought into being».

ces la práctica de nombrar al autor. Además, también en el siglo XIII la propia concepción de autoría se ve modificada. Chenu<sup>6</sup> describe etimológicamente el valor de *auctoritas*, proveniente de *augeo* «el que produce», y que da lugar a un *auctor* distinto de *actor* (procedente de *ago* «el que hace algo»). Desde el siglo XIII se experimenta un cambio que hará que en lo sucesivo la autoridad quede ligada a la experiencia personal del autor tanto como al carácter productivo que lo caracteriza:

In the thirteenth century, however, an important change takes place in the medieval conception of the author: *actor*, of which the French form is *acteur*, comes to be written in place of *auctor* [...], whereas *auctor*, written also as *autor* and *author*, becomes associated with *auctoritas* and Greek *authēntin*, designating authority and authenticity. The modulation and division of terms reflect an important shift in mentality and relate the authority of a text to the personal experience of its author, making the authorial *vēctū* an authenticating feature.<sup>7</sup>

En este nuevo modelo que se está forjando, el autor se presenta en su faceta de narrador con atributos cada vez más personalizadores, que lo ligan, bien por la mención del nombre o por la voluntaria omisión de éste (precisamente cuanto mayor es la autoridad de que se goza, más se atreven los autores a velar su nombre entre anagramas y acrósticos que se han de descifrar), a la autoridad de que goza el autor. Es éste el modelo al que parecen pertenecer nuestros dos ejemplos.

Tanto Chaucer como Juan Ruiz se saben apoyados por esa tradición oral, larga y generosa, que permite que se dé por hecho que los autores serán escuchados. Gesse Gellrich<sup>8</sup> señala que durante toda la Edad Media hubo ciertas reticencias a aceptar sin recatos el poder de transmisión de los escritos, por lo que los soportes de esta escritura se solían acompañar de algún elemento que hiciera referencia por sí mismo al contenido de los documentos, pues la escritura no parecía ser garantía suficiente de validez. En cambio, la palabra gozaba aún de la aprobación general, de la confianza de una sociedad que mayoritariamente había crecido y aprehendido sus valores en la oralidad. Tanto Juan Ruiz como

---

<sup>6</sup> Marie-Dominique Chenu, «Auctor, Actor, Author», *Bulletin du Cange: Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 2 (1927), 81-6.

<sup>7</sup> Laurence de Looze, «Signing Off in the Middle Ages: Medieval Textuality and Strategies of Authorial Self-Naming», en Doane y Pasternack, eds. *Vox Intexta*, 165.

<sup>8</sup> «Orality, Literacy, and Crisis».

Chaucer se aprovechan de la dualidad oralidad/escritura que recorre sus obras.

La exposición prologal evidencia diversos aspectos que conforman una primera semblanza del narrador. Podemos conocerlo como mera voz o como algo más, según el prólogo destaque su persona más o menos. El resto será reconocimiento o sorpresa en comparación con esa primera imagen que de él nos hayamos forjado. Y si la obra pretende poseer un carácter autobiográfico, el prólogo se erigirá como uno de los momentos más pertinentes para el retrato.

## 2.2 El prólogo en el *Libro de buen amor*

En el *Libro de buen amor* la función prologal se desarrolla escalonadamente a lo largo de distintos fragmentos. Con respecto a cuáles de esos pasos constituyen el prefacio a la obra existen discrepancias. Siguiendo las pautas más ortodoxas dentro del mester de clerecía, las distintas partes de este preámbulo tienen como uno de sus motivos fundamentales la apelación a la divinidad. Por ello, la primera figura que encarna el narrador es la de orante. Así, la primera parte la conforma una oración dedicada a Dios, en la que el rogante aparece en estado de cautiverio, seguido este rezo por el prólogo en prosa al que asimismo sucede otra nueva encomendación del narrador a Dios, bastante más común y tradicional. Ésta segunda parece haber constituido originariamente el principio del libro, pues la oración y el prólogo en prosa fueron compuestos posteriormente y añadidos a la primitiva petición de ayuda (tal como aparece en el código de Salamanca). A continuación vienen en este grupo de rogativas los dos fragmentos sucesivos dedicados a los gozos de santa María, así como el primero de los *exempla* del libro, el relativo a la disputa que hubo entre griegos y romanos. La razón más comúnmente aducida para incluir dentro del preámbulo del libro este último ejemplo es la de su naturaleza exegética y el decisivo comentario del narrador sobre su labor. Sin embargo, hay opiniones encontradas incluso sobre la contribución del preámbulo para con el libro: las que lo consideran una formalidad, destacando su perfil meramente retórico, y las que catalogan sus presupuestos como el verdadero meollo desde el que se dilucida el alcance total de la obra.

El carácter fragmentario que hace difícil la adscripción de las distintas partes a grupos más o menos homogéneos es una de las caracte-

rísticas del libro. De él se deriva la enorme riqueza interpretativa a que da lugar, tal y como se revela en asuntos como la naturaleza de ese buen amor en los propios contenidos. A continuación intentaremos remitirnos a aquellos fragmentos del prólogo en los que se explicitan las figuras del autor.

No obstante, antes se ha de tener en cuenta el poderoso condicionamiento que imponen los formatos académicos. En el *Libro de buen amor* el carácter autobiográfico que el narrador reclama para su obra no surge en el prólogo. Es cierto que en él son llamativas las constantes alusiones a la situación autorial. Sin embargo, en ningún momento se anuncia que el libro por venir contenga el relato biográfico de aquél. En el prólogo la presencia autorial es intensa, si bien no se puede decir que el presentador de la obra pueda ser considerado un narrador homodiegético al estilo que lo será Chaucer. En efecto, el prólogo juanruiciano se pliega mucho más a los requerimientos académicos en un principio, y posteriormente a las prácticas juglarescas. El carácter autobiográfico se podrá vislumbrar a lo largo del libro, pero no todavía en estos preámbulos.

### 2.2.1 *Ésta es la oración qu'el acipreste fizo a Dios quando començó este libro suyo*

La oración inicial se presenta como una agónica llamada de auxilio a Dios por parte del personaje que se encuentra encarcelado, pidiendo la benevolencia divina que han obtenido otros. La petición de ayuda se da, pues, en primera persona y en un tono de desesperación que ilustra el anafórico «Señor, tú» en varias de las estrofas que conforman esta oración. Si bien la crítica ha dejado clara la deuda de esta oración con varios precedentes,<sup>9</sup> la orquestación que Juan Ruiz hace de los ejemplos sí

---

<sup>9</sup> Sobre las fuentes de que bebe esta oración destacaron los estudios de Fernando Castro Guisasaola (en su reseña al *Glosario* de José M<sup>a</sup> Aguado, *Revista de Filología Española*, 16, 1929, 68-74) y ya más recientemente el de Sabino Sola («Precisiones a la “Súplica Inicial” del *Libro de Buen Amor*», en Criado de Val, ed. *El Arcipreste de Hita*, 343-50). A la fuente primaria del *Ordo commendationis animae* u Oración de los agonizantes (cuya huella se percibe en *Poema de Mio Cid*, *Milagros de Nuestra Señora*, *Poema de Fernán González* o el *Rimado de Palacio*), se han sumado posteriormente otras, como el *Credo*, el *Itinerarium*, la Oración de san Cipriano y alguna otra plegaria monástica afín, como la proveniente del monasterio inglés de Ely. Asimismo, habría que incluir en esa lista la *Inlatio*, que solía leerse en el misal mozárabe (usado hasta el siglo XI en la península pero posiblemente

se puede considerar personal, destacando precisamente en aquellos aspectos concernientes a la voz y el punto de vista narrativos.

En esta oración la continua referencia a personajes y ejemplos tomados de la Biblia y de vidas de santos se utiliza como elemento de comparación con la situación de cautiverio del protagonista. Por tanto, en ella los santos y demás personajes constituyen intermediarios desde el punto de vista estructural, entre las apelaciones a Dios que se sitúan al principio y final de cada estrofa. Veamos como ejemplo la primera estrofa:

Señor Dios, que a los judíos, pueblo de perdición  
saqueste de cativo del poder de Faraón,  
a Daniel saqueste del pozo de babilón:  
sacä a mí, coitado, d'esta mala presión. (1)

Así pues, la figura del personaje bíblico no sirve, como hará después el de la Virgen, como intermediario real entre el encarcelado y la divinidad, sino como mero ejemplo con el que el arcipreste se compara. En cuanto a las referencias que hace a su persona, destacan los finales de cada estrofa:

sacä a mí, coitado, d'esta mala presión (1d)  
Señor, dame tu gracia e tu mercet aína:  
sácame d'esta lazeria, d'esta presión mesquina. (2c,d)  
librä a mí, Dios mío, d'esta presión do yago (3d)  
dame tu misericordia, tira de mí tu saña. (4c,d)  
Mexías, tú me salva sin culpa ã sin pena. (5d)  
Señor, de aquesta coita saca al tũ acipreste. (6d)  
Señor, tú sey conmigo, guárdame de traidores. (7d)

En la séptima estrofa aparece un nuevo mal del que el orante desea librarse, los traidores. Por ello busca de nuevo una situación análoga en la Biblia, que le proporciona Mt 10,18-20:

---

conservado en algunas zonas castellanas más aisladas de la influencia europea) así como los exorcismos que solían pronunciarse en las ordalías. Entre los motivos más comunes en esos juicios de Dios estaban el de la inocencia del reo y el del agua y el hierro calientes. Se menciona también a los judíos, la salvación de Pedro de las aguas, los tres niños, Jonás en la ballena y otras figuras, entre las que destacan Gabriel y la Virgen María. También se suele hacer mención en ellos a los mezcladores o calumniadores, claves para entender la selección de ejemplos llevada a cabo.

Seréis conducidos por mi causa ante los gobernadores y reyes para dar testimonio ante ellos y ante los paganos. Pero cuando os entreguen, no os preocupéis sobre cómo habéis de hablar o qué habéis de decir, porque en aquel momento se os sugerirá lo que debéis decir. Pues no sois vosotros los que habláis, es el Espíritu de vuestro Padre el que habla en vosotros.

En este ejemplo, así como en el anterior referido a la salvación de san Pedro de la tormenta, el arcipreste está apelando a Cristo, no al Padre. No parece interesado en establecer la distinción entre ambas personas, denominando a las dos «Señor», aunque en 5d encontramos la manifiesta mención al «Mexías». Ello es extraño si se tiene en cuenta que en la cita previa Cristo comunicaba a sus discípulos que sería el Espíritu del Padre el que hablaría por ellos, y que, por tanto, el arcipreste era bien consciente de tal distinción:

Aún tú, que dixiste a los tus servidores  
que con ellos seriés, ante reis dezidores,  
e les diriés palabras que fablassen, mijores:  
Señor, tú sey conmigo, guárdame de traidores. (7)

Pierre L. Ullman,<sup>10</sup> no obstante, recalca el hecho de que ya existe una mención a Cristo desde la primera línea del libro, ya que antes de la oración aparece la intitulación de *Jesus Nazarenus Rex Judeorum* (Juan 19,19). Este título se relacionaría con el primer verso de la oración, de la que probablemente constituya el *prothema* desde el punto de vista de los ornamentos de la retórica medieval que Juan Ruiz conocía. Asimismo, Luis Beltrán<sup>11</sup> ha destacado las afinidades existentes entre varios de los personajes de la oración y la figura de Cristo (así, por ejemplo, la figura de Daniel, los tres jóvenes hebreos, Jonás y posiblemente el Jeremías/Daniel/Cristo en los infiernos) de las que el hombre medieval era totalmente consciente. Por ello, el arcipreste habría estado acudiendo a la figura del Hijo de forma recurrente y simbólica, al tiempo que apelaba explícitamente al Padre.

Las veladas alusiones a Cristo en la oración se vuelven diáfanos referencias en las últimas estrofas de la oración que sucede a la anterior y que se conserva de forma incompleta. En ella los ruegos se dirigen a la Virgen, y mediante ésta se introduce la figura del Hijo. Efectivamente,

<sup>10</sup> «Juan Ruiz's Prologue», *Modern Language Notes*, 87 (1967), 149-70.

<sup>11</sup> *Razones de Buen Amor*, Valencia, Fundación March y Castalia, 1977.

el arcipreste menciona la figura del arcángel Gabriel en la octava estrofa. El efecto de las palabras de aquél es el de reforzar el sentido dramático que de por sí contiene la oración y paralelamente mitigar el tono lastimero que podía haberse creado antes. En este fragmento la Virgen sí que es contemplada como intercesora entre su Hijo y el penante, no como mero ejemplo dentro de un plano dialógico inferior. La apelación a ella, al igual que la precedente a Dios, es directa; los únicos narratarios posibles son la Virgen y Dios, excluida toda posibilidad de que cualquier otro tipo de público fuera aceptado en el mismo nivel. Ni siquiera Cristo aparece solicitado directamente. Para hablar de él, el narrador debe primeramente referirse a otro acontecimiento, y a las palabras mediadoras de otro ser, el arcángel, y después a la intercesión de la Virgen. El futuro que el arcipreste proyecta para sí, es decir, la esperada ayuda divina, se encuentra ya fuera del alcance del libro y de sus mundos (al menos si se concibe la oración como mera petición sin respuesta). Pero aun así, la simple enunciación del que reclama socorro cobra una importancia especial, y la propia selección de episodios así lo revela: en efecto, en varios de los ejemplos elegidos se alude a profetas o apóstoles, o bien a sucesos como el de Susana y los viejos, los jóvenes hebreos o el de la reina Ester, en los cuales destaca el papel de los maledicientes e intrigantes. De cualquier forma, se pone de manifiesto la importancia de la palabra. Esta tendencia desemboca en un creciente énfasis en el acto mismo de la enunciación. Así, en la estrofa séptima veíamos la alusión al episodio en que Cristo envía a los apóstoles a predicar, prefiguración del de Pentecostés, y que el arcipreste cita en estilo indirecto:

que con ellos seriés, ante reis dezidores, (7b)

Ya en la octava se alude de nuevo a la enunciación (en este caso, anunciación asimismo). En ella, la palabra del arcángel se vuelve profecía y la designación del recién engendrado como «Salvador de Israel» volverá a unir esa misión con la que aparecía en la primera estrofa aplicada al Padre (1a,b) y a la intitulación previa:

El nombre profetado fue grandë: Emanuel,  
 Fijo de Dios muy alto, Salvador de Israel;  
 en la salutación el ángel Grabiel  
 te fizo cierta d' esto, tú fueste cierta dél.  
 Por esta profecía, por la salutación,

por el nombre tan alto: Emanuel, salvación,  
 Señora, dame tu gracia e dame consolación,  
 gáname del tu fiyo gracie e bendición.  
 Dame gracia, Señor de todas las señores,  
 tira de mí tu saña, tira de mí rencores,  
 faz que todo se torne sobre los mescladores:  
 ¡ayúdame, Gloriosa, Madre de pecadores! (8-10)

En este fragmento las palabras del ángel podrían considerarse citadas parcialmente y en estilo directo, o bien estar siendo referidas por el arcipreste desde su propia posición. Sin embargo, lo que sobresale aquí es el interés del autor por declamar o reproducir las palabras del arcángel en viva voz. Destaca asimismo cómo el arcipreste se sitúa en el lugar de la Virgen y nos relata desde allí la aproximación del ángel y la respuesta de María ante la noticia. Ello se resume en:

te fizo cierta d' esto, tú fueste cierta dél. (8d)

Así, lo que en principio es un rasgo de la focalización de un hecho desde el punto de vista de la Virgen, ya que se nos dice que ésta estuvo segura de que era cierto cuanto oía, se vuelve un resumen del diálogo entre ambos. Asimismo hay que resaltar la ambigüedad en:

tira de mí tu saña, tira de mí rencores,  
 faz que todo se torne sobre los mescladores: (10b,c)

que no ocurre en 4c:

dame tu misericordia, tira de mí tu saña.

y que en la apelación a la Virgen puede referirse tanto a la saña de aquélla, como a la de cualquier enemigo o incluso al propio rencor que pudiera anidar en el arcipreste (y que le condenara a los ojos divinos), con lo cual el siguiente verso resultaría totalmente contradictorio, o en todo caso, irónico.

Constatamos, pues, cuán determinante es en esta oración la acción de la palabra, tanto en el plano de la enunciación como en el de sus efectos, y vemos cómo la figura del orante se sitúa en un plano donde sobresale su voz y su persona, su yo, como primera manifestación narrativa.

En la relación de oraciones encabezadas por la intitulación y principal apelación a Jesús de Nazaret ya el narrador deja percibir algunas otras voces. Sin embargo, quizás por la propia pertenencia de las plegarias a una tradición así como por el tópico que constituía el tema de la prisión, esta oración se ha solido concebir como pieza independiente que no mantiene relación con ningún otro fragmento. Más recientemente, sobre todo a partir de los estudios de Pierre L. Ullman, se ha empezado a considerar la oración inicial como inserta en la estructura del sermón en prosa subsiguiente. Ello significaría una alteración total en el sentido del prólogo a la obra, sobre todo si se juzga que algunas de las citas bíblicas que aparecen en el sermón puedan tomarse como respuesta divina a las súplicas del orante.

James Burke<sup>12</sup> propone la adscripción del prólogo a una posible, si bien indocumentada, tradición de sermones meditativos al estilo de los que habrían alentado a parte de la lírica medieval inglesa. Se une a los críticos que proponen una ligazón entre las oraciones y el sermón en prosa, al que considera como prueba de la meditación del orante y momento adecuado para que éste ofrezca al auditorio su ejemplo:

The reason for this meditative introduction would be to urge the audience to ponder the meaning implied in the rest of the text. The possibility, of course, exists, that the poet is amusing himself somewhat at the expense of an established tradition, that his intent is not entirely or even partially serious. On the other hand, it might be that he meant for the audience to take his text, sad and funny, sacred and obscene, as a proper example, as a *memoria* worthy for meditation in that it reflected artistically the reality of the world's condition.<sup>13</sup>

Juzgar si ello es así ha supuesto un duro reto a los especialistas en el prólogo universitario, que encuentran en el del *Libro de buen amor* un

---

<sup>12</sup> «The *Libro de Buen Amor* and the Medieval Meditative Sermon Tradition», *La Corónica*, 9 (1980-1), 123: «Most of the manuscripts containing these lyrics belonged to preachers. Such lyrics must surely have been used as examples in sermons or derived from themes employed in homilies. Woolf shows the relation of this poetry to the preaching missions of the Dominicans and Franciscans who were hoping to bring to the people the affective piety emanating from the meditations of the Cisterciensians. One of the principal subjects of these lyrics, a subject central always to the tradition of medieval meditation, is the Passion of Christ. Often a lyric is set in the third person so that a preacher acting as an intermediary can describe in detail the Passion and instruct the meditator concerning what his reaction should be in regard to Christ's suffering».

<sup>13</sup> *Ibid.*, 126.

sermón académico difícilmente catalogable, en el que el autor no se inclina hacia una exposición totalmente clara de los contenidos que trata pero tampoco escatima explicaciones a los lectores.<sup>14</sup>

Quienes apoyan la tesis de Félix Lecoy,<sup>15</sup> considerando el sermón como paródico dentro de la tradición europea, sostienen que la oración inicial es una pieza inconexa en la obra y que, por tanto, no debe restar efecto a la parodia burlesca que el prólogo en prosa persigue. Para los demás críticos, la oración constituiría, siguiendo las normas de los sermones académicos, una invocación necesaria a cualquier elaboración intelectual y que guardaría con el sermón cierta relación, constituyendo el protema del tema principal del sermón, que, como era corriente en los medios académicos desde mediados del siglo XIII, era ocupado por una cita bíblica. En este caso, la cita en que reside el tema es el salmo 31, 8: *Intellectum tibi dabo et instruam te in via hac qua gradieris firmabo super te oculos meos*.

Según Ullman, esta cita, con su posterior división tripartita, supone la respuesta divina a las peticiones del cautivo, con lo que se habría establecido un diálogo entre la divinidad y el penitente. El autor ha escogido una cita en la que el «profeta David» actúa como receptáculo de la voz del Espíritu Santo. Prefigura de esa forma los actos de los apóstoles que ya se habían anunciado en la estrofa séptima. Así, el narrador utiliza una cita bíblica, dejando bien claro que tras la voz del rey se encuentra la del dios.

En cuanto a la figura del narrador, éste se va a internar y adueñar del sermón, ya que, a pesar de apoyarse en numerosas citas de otros autores, va a proporcionarnos su particular punto de vista. Lo hará mediante conjunciones causales y explicativas que expresan gradualmente la lógica del sermón. El narrador no teme mostrarse en su faceta de glosador y exegeta; al contrario, se muestra bastante consciente de su potencial didáctico, al que se remite en ocasiones de forma explícita. Parece efectivamente haber abandonado aquella faceta de orante para, aun sin cruzar el umbral del texto, concentrarse en prologar su próxima obra. Podemos claramente apreciar su persona en:

---

<sup>14</sup> Minnis (*Medieval Theory of Authorship*, 6) señala, sin embargo, una síntesis entre los modos prologales académicos y literarios desde el siglo XIII: «Scriptural auctores were being read literally, with close attention being paid to those poetic methods believed to be part of the literal sense; pagan poets were being read allegorically or “moralised” and thus the twain could meet».

<sup>15</sup> *Recherches*.

El profeta David, por Espíritu Santo hablando, a cada uno de nos dize en el psalmo tricésimo primo del verso dezeno, que es el que primero suso escriví. En el qual verso entiendo yo tres cosas, las quales dizen algunos doctores filosofos que son en el alma, e propiamente suyas; son éstas: entendimiento, voluntat e memoria. (Ir 24-27)

El resto del prólogo es una glosa que trata de explicar esa frase. Para ello se apoya en lo que dicen Salomón, Catón o san Juan en el Apocalipsis. Así, se basa en todas las autoridades para fortalecerse ante la audiencia, y a lo largo de todas estas disquisiciones aparece como separado de ellos, hablando en primera persona, o aportando deducciones que son claramente propias:

Ca por el buen entendimiento entiende onbre el bien, e sabe dello el mal. E por ende una de las petiçiones que demandó David a Dios, por que sopiese la su ley, fue ésta: *Da michi intellectum, e çetera*. (Iv, 1-3)

Ca luego es el buen entendimiento en los que temen a Dios. E por ende sigue la rrazón el dicho David en otro lugar [...] e esto se entiende en la primera rrazón del verso que yo començé [...] (Iv, 5-6)

E por ende se sigue luego la segunda rrazón del verso, que dize: *e instruam te*. (Iv, 14)

E desto dize Sant Joan apóstol en el Apocalipsi, [...] (Iv, 17-8)

E por ende devemos tener sin dubda que (buenas) obras sienpre están en la buena memoria [...] (Iv, 21-22)

Ca Dios, por las buenas obras que faze omne en la carrera de salvación en que anda, firma sus ojos sobre él. [...] (Iv, 23-25)

Como quier a las vegadas se acuerde pecado e lo quiera e lo obre, este desacuerdo non viene del buen entendimiento, [...] (Iv, 25-27)

Ca dice Catón: *Nemo sine crimine vivit*. E dízelo Job: *Quis potest facere mundum de immundo conceptum semine? Quasi dicat*: Ninguno, salva Dios. E viene otrossí a los tales muchos dissolutos e de mal entendimiento: *Nolite fieri sicut equus et mulus, in quibus non est intellectus*. E aún digo que viene de la pobredat de la memoria, que non está instructa del buen entendimiento; assí que non puede amar el bien nin acordarse dello para lo obrar. E viene

otrossí esto por razón que la natura umana que más aparejada e inclinada es al mal que al bien, e a pecado que a bien: esto dize el Decreto. (Iv, 29-39)

E estas son algunas de las rrazones por que son fechos los libros de la ley e del derecho e de castigos e costumbres e de otras çiençias. (Iv, 39)

E por esto es más apropiada a la memoria del alma, que es espíritu de Dios criado e perfecto, e bive siempre en Dios. (IIr, 5-6)

Constatamos cómo el autor, a pesar de acudir repetidamente a las autoridades, no deja de mezclar su voz con la de aquéllas y enlazar los distintos argumentos siguiendo procedimientos didácticos. Sin embargo, en este fragmento en prosa el poeta se proyecta no sólo en la aparición de la primera persona de forma asidua, sino en el tema mismo sobre el que versa el prólogo. En efecto, independientemente de que éste se juzgue como parodia ruiziana del sermón académico de la época, lo cierto es que en su interior se insertan algunas cuestiones trascendentales para el pensamiento medieval que convenientemente examinadas podrían determinar los objetivos del autor del libro.

La influencia más evidente en el prólogo es la de la epistemología agustiniana, si bien se desconoce hasta qué punto Juan Ruiz tuvo acceso a los textos de san Agustín. En el prólogo se vuelve esencial la cuestión del supuesto voluntarismo agustiniano de Juan Ruiz, que explicaría el énfasis en la tridivisión de las cualidades del alma y la predisposición natural de ésta hacia el mal. Según Ullman, Juan Ruiz se inclina en el prólogo por el ese voluntarismo, al que se opone el intelectualismo tomista. El tema «*Intellectum tibi dabo*», anuncio que bien podría sintetizar las expectativas de los tomistas al respecto (pues teóricamente prima al intelecto), recibe sin embargo una glosa que probará los axiomas opuestos: no es la razón la que mueve la voluntad, como pretenderían los intelectualistas, pues sin fe no habría forma de lograr tal entendimiento, sino lo contrario.<sup>16</sup>

La memoria agustiniana, facultad del alma distinta de la memoria del cuerpo, ayudaría a aquélla a ascender hacia sus orígenes, para, con el auxilio del entendimiento, reconocer el bien con que se le dotó en un

---

<sup>16</sup> «Juan Ruiz's Prologue», 157: «Here is a Biblical passage beginning with the word *intellectum* which traces the path to salvation. By "confirming" the passage through the Augustinian potencies, Juan Ruiz demonstrates that the word *intellectum* can be understood in the voluntaristic manner, i.e., that it can mean Augustine's *intelligentia*, and not necessarily the Scholastics' *intellectus* with its possible "acting" attribute».

principio. Así, el libro sólo será aprovechable para aquéllos que tengan buen entendimiento, ya que reconocerán, se identificarán con muchas de sus verdades. Sin embargo, para quienes no posean ese buen entendimiento, guiados por la mala voluntad, ningún mal externo hará mella, pues el mal se encuentra inserto en los hombres con anterioridad. Así, entender mal el libro sería simplemente no entenderlo, pero no entenderlo con maldad. La tesis principal sería la de que el mal se aposenta no tanto en aquello que se ve como en la mirada del que lo ve. Según Ullman, lo que prima en Juan Ruiz es su buena voluntad al componer, es decir, su intención:

Juan Ruiz is responsible in so far as he does not go against the grace that informs men of good will, whether of good or poor understanding. He cannot be responsible, however, for those who use his book to imitate the ways of sin exposed therein. They are the persons who, owing to bad will, "quisieren usar del loco amor," and bad will is precisely that which makes a man use good things to evil ends. In order to determine whether the book is acceptable, what must be considered is "la mi entención," because "las palabras sirven a la intención e non la intención a las palabras;" *i.e.*, the will, not the understanding, predominates. The Neoplatonic mind sees the problem in terms of a flux from the writer's to the reader's good intentions.<sup>17</sup>

De acuerdo con la opinión de Ullman, destaca el estudio que del uso de la palabra en la teoría agustiniana hace E. Michael Gerli:

Words prompt the individual to weigh what he hears against what he feels and knows so that he remains the moral arbiter of right and wrong. A teacher's words, then, become more evocative than instructive, a stimulus for judgement rather than a prescription for action.<sup>18</sup>

Richard P. Kinkade<sup>19</sup> discute también la huella del agustinianismo en este prólogo, y algunas de sus premisas. De esa forma, destaca el valor que en otras fuentes de la época se da a la memoria como facultad del cuerpo (sobre todo en el *Lucidario*), el cual condiciona asimismo los

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, 169.

<sup>18</sup> «*Recta voluntas est bonus amor*: St Augustine and the Didactic Structure of the *Libro de Buen Amor*», *Romance Philology*, 35 (1982), 503.

<sup>19</sup> «*Intellectum tibi dabo...*: The Function of Free Will in the *Libro de Buen Amor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1969), 296-315.

demás parámetros. El alma, cegada por el cuerpo, sólo comprende la parte física del entendimiento, la conocida como «razón», que sólo le sirve para distinguir a nivel físico, por lo que la memoria tal y como la presenta Ullman queda condenada, irremisiblemente cegada por esa interposición del cuerpo. Sólo mediante los ejemplos se puede realimentar esa memoria, si bien el hombre todavía posee el libre albedrío para escoger ejemplos buenos o malos, (según sea su naturaleza), porque «humana cosa es el pecar». Según Kinkade, Juan Ruiz ofrece ejemplos tanto a los de buen como a los de mal entendimiento y deja los significados del libro a según quién lo lea. En sí, el libro, al igual que la astrología en el ejemplo de los sabios, no significa una predisposición, ya que en última instancia es la voluntad la que hace que las causas se dirijan hacia una de todas las posibles rutas o interpretaciones.

En contradicción con esta última opinión, Jenaro McLennan<sup>20</sup> considera que para san Agustín la causa del pecado anida no tanto en el cuerpo como en el alma —ya que la creación en origen no es mala— y desplaza este interés por lo pecaminoso del cuerpo a las ideas de san Gregorio Magno. Sin embargo, para McLennan, la legislación a la que se refiere el autor no es la de Graciano, sino el *Digesto* de Justiniano, mucho más acorde con el liberalismo juanruiciano. En efecto, el derecho romano creería en la inconsistencia de la naturaleza humana y en su vulnerabilidad intrínseca, y Justiniano habría tratado de reconciliar esa diversidad humana. La consideración de la obra como «libro nuevo» demostraría que Juan Ruiz era totalmente consciente de que allí se encontraba lo opuesto, lo discordante, la armonización de contrarios. Juan Ruiz sería dueño de ambos lenguajes, el del derecho normalizador y el de lo distinto y cambiante, ejemplificados, a su vez, en el del prólogo y en el del resto del libro. Estaría así atacando la hipocresía de muchos juristas anquilosados en el uso de leyes fosilizadas, y aun a toda la Iglesia, creadora de ese derecho canónico que sustituyó a las Escrituras.

---

<sup>20</sup> En «Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Libro de Buen Amor*» (*Anuario de Estudios Medievales*, 9, 1974, 151-86) McLennan defiende que san Gregorio sí que habría creído en toda una serie de intromisiones de los «phantasmata» del cuerpo entre el alma y su camino a la divinidad, por lo que aquélla sólo conocería mediante lo que no es, a través de esos «phantasmata», no de forma directa y positiva. Por ello sería tan difícil para el hombre escapar al pecado; de ahí la necesidad de las leyes que Juan Ruiz arguye. Para McLennan, la actitud de Juan Ruiz al respecto es seria e incluso, siguiendo a san Gregorio y a Justiniano, pesimista. Utilizaría sus ejemplos como *pinctura* con la que instruir en lo posible, no tratando de conciliar razón y fe, por lo que se acercaría a las posiciones averroístas.

Demostraría con este prólogo que es posible lo discordante, transformándolo en una declaración de intenciones, en proclama intelectual que justifica el resto del libro.

También para Marina Scordilis Brownlee el prólogo contiene el espíritu agustiniano, si bien cifrado éste sobre todo en el carácter confesional. Contestando a la apreciación de Ullman de que el prólogo es un añadido a la versión original y por tanto, de menor importancia, Brownlee lo considera fundamental y determinante del sentido del libro. El sermón versaría sobre la pretensión didáctica que queda inutilizada por la máximas agustinianas de que la interpretación depende del estado moral del lector. Marina Scordilis Brownlee saca a relucir la paradoja que supone el hecho de que san Agustín pretenda que sus *Confesiones* se vuelvan un ejemplo; en cualquier caso serían ejemplo sólo para los buenos cristianos, los que están en disposición de entenderlas:

The Confessions is presented simultaneously as a record of Augustine's own conversion and as a paradigm for his universal (Everyman) reader, as a "conversion mechanism," so to speak.<sup>21</sup>

Consciente de ello, Juan Ruiz contemplaría el prólogo como contestación al género de la confesión. Elige así una frase: «*Intellectum tibi dabo*», perteneciente a un salmo dedicado a la confesión, para demostrar a continuación que no todos los hombres conservan memoria de lo aprendido. San Agustín acude a la memoria para conocerse a sí mismo, como única vía de acceso por la cual rehacerse. Juan Ruiz admite que la memoria humana falla, por lo que se niega a dar una orientación definitiva a su obra, proclamando con ello su escepticismo en cuanto a la misión salvadora del texto. Por ello, la finalidad del *Libro de buen amor* no es exclusivamente moralizante:

First, unlike Augustine, the Archpriest does not engage in persuasive Christian rhetoric (the narrative blueprint for the *Confessions*), he is not explicitly trying to convert his readers because for him reading cannot logically perform this function. Finding the Augustinian theory of reading to be a logical paradox, Juan Ruiz, rather than offering a model of salvation, of-

---

<sup>21</sup> *The Status of the Reading Subject in the Libro de Buen Amor*, Chapel Hill, U. of North Carolina P., 1985, 29.

fers instead a parable of the human condition—a representative text in place of the imitative one.<sup>22</sup>

Michael R. Solomon y Juan Carlos Temprano<sup>23</sup> destacan más bien la deuda de Juan Ruiz con toda una corriente de individualismo que comienza a forjarse desde el siglo XII y que tiene sus representantes más preclaros en pensadores como Guiberto de Nogent, Graciano y Pedro Abelardo, para quienes es la intención del individuo, su conciencia, lo que determina el alcance de su pecado, independientemente del hecho perpetrado. La acción en sí es tan indiferente, tan inofensiva en sí como la palabra, ya que sería la intención que las impulsa —así como la que las recibe— lo que definiría su verdadera carga:

Juan Ruiz, como Abelardo, también reconoce la intención individual. No obstante, el Arcipreste ignora todo tipo de ética cristiana en favor de una ética eficaz. La bondad para Juan Ruiz reside en el logro de la intención individual. Mientras que para Abelardo los actos humanos no cuentan en su concepto del bien, para Juan Ruiz son de importancia crítica. Sólo a través de los actos apropiados puede ser la intención realizada. Estos actos apropiados no pueden ser definidos en términos absolutos y dependen de las circunstancias que rodean al sujeto de la intención. Simplemente dicho, el bien para Juan Ruiz es aquello que funciona para el individuo, en vez de aquello que lo santifica teológicamente.

El prólogo derivará a continuación en una exposición de los motivos que llevaron al autor a la composición de la obra, de acuerdo con lo expresado a lo largo de la argumentación previa. Ésta constituye el pretexto que va a explicar el uso que ha de darse al libro subsiguiente. Las razones que aduce surgen lógicamente y coherentemente del tema del prólogo, de aquella triple división de las facultades del alma. Los motivos, siguiendo el razonamiento escolástico, persiguen el bien del alma. Sin embargo, cuando menos se espera, surge una dedicatoria para aquellos lectores de voluntad más débil, que frena de golpe y amenaza el ambiente didáctico que este prólogo debería poseer si fuera realmente un sermón académico. Es esta dedicatoria la que da pie a algunos críticos para dudar de la seriedad del prólogo y considerarlo una parodia de los sermones universitarios. Es en esta última parte donde el

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>23</sup> «La individualidad, el bien eficaz y el dilema de Juan Ruiz», *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, 61 (1985), 32.

autor vuelve a sobresalir de forma evidente, anunciando que da el libro como ejemplo a quienes en él quieran entender la naturaleza del buen y del loco amor o hacer uso de ellos.

Así, tras expresar los objetivos por los que compuso su libro, sin haber abandonado en ningún momento el estilo del sermón, llega al final, cumpliendo aún las premisas académicas, para dar un vuelco final. Creemos necesario ofrecer el fragmento que plantea los problemas ya comentados y en los que el autor se revela como buen conocedor de las debilidades humanas:

Et dize sobre esto David: *Anni nostri sicut aranea meditantur et caetera*. Onde yo, de mi poquilla ciencia e de mucha e grand rudeza, entendiendo cuántos bienes fazen perder al alma e al cuerpo e los males muchos que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntad salvación e gloria del paraíso para mi ánima, fiz esta chica escritura en memoria de bien, e compuse este nuevo libro, en que son escritas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo que usan algunos para pecar. Las quales, leyéndolas e oyéndolas omne o muger de buen entendimiento que se quiera salvar, descogerá e obrarlo ha. E podrá dezir con el salmista: *Viam veritatis et caetera*. Otrossí los de poco entendimiento non se perderán: ca leyendo e coidando el mal que fazen o tienen en la voluntad de fazer e los porfiosos de sus malas maestrías, e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mujeres, acordarán la memoria e non despreciarán su fama; ca mucho es cruel quien su fama menosprecia: el Derecho lo dize. E querrán más amar a sí mismos que al pecado; que la ordenada caridad, de sí mismo comiença: el Decreto lo dize. E desecharán e aborrescerán las maneras e maestrías malas del loco amor, que faze perder las almas e caer en saña de Dios, apocando la vida e dando mala fama e deshonor e muchos daños a los cuerpos. Empero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non les consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. E assí este mi libro, a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación, e obrare bien amando a Dios, otrossí al que quisiere el amor loco, en la carrera que andudiere, puede cada uno bien dezir: *Intellectum tibi dabo et caetera*. E ruego e consejo a quien lo viere e lo oyere que guarde bien las tres cosas del alma: lo primero, que quiera bien entender e bien juzgar la mi intención por que lo fiz, e la sentencia de lo que y dize, e non al son feo de las palabras; e segund derecho, las palabras sirven a la intención e non la intención a las palabras. E Dios sabe que la mi intención non fue de lo fazer por dar manera de pecar nin por mal dezir; mas fue por reducir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensiemplo de buenas costumbres, e cas-

tigos de salvación; e por que sean todos apercebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor. Ca dize Sant Gregorio que menos fieren al ombre los dardos que ante son vistos, e mejor nos podemos guardar de lo que ante emos visto. E compóselo otrossí a dar a algunos lección e muestra de metrificar e rimar, e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos que fiz complidamente, segund que esta ciencia requiere. (Iir, 9-IIv, 8)

Vemos efectivamente lo crucial que va a ser esta pieza para la comprensión del libro y de su autor, pues en ella se mencionan conceptos clave de la composición medieval, como la noción de «sentencia», o esa intencionalidad autorial que, no obstante, no precipita hacia una única interpretación de la obra. El autor se manifiesta además plenamente consciente de su labor como poeta y de la responsabilidad que contrae con esa ciencia de la composición, de la que se siente maestro. Es un texto, por tanto, en el que desde la posición del marco académico, lanza su obra a una serie de públicos, y en el que a su vez mira hacia adentro, hacia el estilo en que aquélla ha sido escrita.

En este fragmento encontramos referencias que relacionan el texto tanto con la oración anterior (por ejemplo, el hecho de que diga que ha escrito el libro para salvación y gloria de su alma, lo que recuerda la petición de ayuda y salvación anterior) como con fragmentos posteriores (como el del ejemplo de la disputa entre griegos y romanos, tras el cual vuelve a hablar sobre la forma en que ha de ser entendido su libro; o la propia encomendación a Dios que tiene lugar justo tras el prólogo, y que se supone fue la verdadera introducción en versiones anteriores a la del códice de Salamanca).

### ***2.2.2 Aquí dize de cómo el acipreste rogó a Dios que le dicesse gracia que pudiesse fazer este libro***

La segunda oración que sucede al prólogo comienza más ortodoxamente, con el símbolo atanasiano con que había concluido aquél, si bien allí había quedado inconclusa la frase, al seguirse los usos de los sermones académicos, en los que las citas o fórmulas se daban por conocidas y no se expresaban completamente. En este caso, tras la evocación inicial a las tres personas divinas que recuerda a la de otras muchas obras medievales, así como al encabezamiento más ordinario dentro de la diplomática de la época, vuelve a aparecer la apelación de manera directa a

Dios, en forma de oración. No se encuentran aquí los lamentos por el cautiverio del arcipreste sino una petición de ayuda para lograr componer su libro.

A continuación, se convoca al público y se pregonan las virtudes de la obra. De esa manera, esta segunda petición de ayuda y atención contiene de forma resumida muchas de las ideas que encontrábamos desarrolladas en el prólogo en prosa. Sin embargo, lo que en aquél constituía premisas teológicas y disertación ilustre, en esta segunda oración se convierte en sabiduría popular y palabra inmediata. En el prólogo prima la voz del erudito que justifica su composición con argumentos tales que aquélla difícilmente encontraría censores. Su discurso es cuidado, el tema, tratado de forma exhaustiva. Pocos cabos deja sueltos quien nunca abandona su tono didáctico. En cambio, ahora la voz que se escucha ha dejado de ser la del universitario para convertirse en la del juglar. Como tal el poeta habla al auditorio, y su argumentación de defensa de la obra se convierte en propaganda apoyada no ya por citas bíblicas o de los padres de la Iglesia, sino por simples comparaciones que todo el mundo puede entender. Incluso la invocación a la divinidad parece parte de una fórmula en la que se integra a los presentes en la supuesta representación del poema:

Dios padrë, e Dios fijo e Dios Espritu Santo  
 el que nació de virgen, esfuércenos de tanto  
 que siempre lo loemos en prosa ã en canto:  
 sea de nuestras almas cobertura ã manto;  
 el que fizõ el ciel, la tierra ã la mar,  
 Él me done su gracia e me quiera alumbrar  
 que pueda de cantares un librete rimar  
 que los que lõ oyeren puedan solaz tomar; (11-12)

A continuación aparece una estrofa en la que el arcipreste se identifica como tal y pide ayuda a Dios directamente, para, a partir de ahí, dirigirse exclusivamente al público. Vuelve entonces a mencionar algunos de los temas ya comentados en el prólogo, como la calidad ética y estética de su verso y su carácter benéfico. Advierte asimismo de la seriedad de los asuntos que el libro puede contener, por debajo de su apariencia de sencillez y banalidad, por lo que se estaría retomando el tema de la múltiple lectura que se ha de realizar. Estos temas revelan la cercanía existente entre el mester de clerecía y el de juglaría, tradicio-

nalmente considerados rivales. A este respecto, Richard P. Kinkade<sup>24</sup> descubre la complementariedad entre temas y técnicas de ambas escuelas, que queda ejemplificada al comienzo del *Libro de buen amor*.

En esta oración destacan las automenciones del autor de forma gratuita, como mero redactor de la obra, no aún como personaje que se va a integrar en la historia. De hecho, lo que se destaca es su pretendida identidad extradiegética, su presentación como arcipreste con nombre propio:

Tú, Señor e Dios mío, què el omne crieste,  
 enforma ã ayuda a ün tü acipreste,  
 que pueda fazer libro de buen amor, aqueste,  
 que los cuerpos alegre ã a las almas preste. (13)  
 Porque de todo bien es comienço e raíz  
 Santa María Virgen, por end yo, Juan Rüiz,  
 Acipreste de Fita, dello primero fiz  
 cantar de los sus gozos siete, què assí diz: (19)

Una de las consideraciones con que el autor implícito sin duda contaría es la de la imagen de un arcipreste taimado y con inclinaciones libidinosas.<sup>25</sup> Tal figura había sido utilizada ya como tema literario en obras anteriores y posiblemente existiría como prototipo del rufián traicionero que se esconde tras el hábito. Así había aparecido ya en el *Fernán González*, en el que el héroe, y sobre todo doña Sancha, tendrán que desembarazarse del lujurioso arcipreste que los amenaza. El arcipreste sería visto, pues, como un cobarde antihéroe cuyo amor por las damas lo pierde. Entre los auditorios locales posiblemente los arciprestes gozarían de la misma fama que se les atribuye en la literatura, por lo que la acogida que se daría a este piadoso comienzo sería doble: por un lado, de cierta sorna para con el ambiguo maestro que se sabe víctima de sus pasiones humanas, y por otro, de atención para con la autoridad y el saber que despliega en los gozos de la Virgen.

---

<sup>24</sup> «*Ioculatores dei: El Libro de Buen Amor y la rivalidad entre juglares y predicadores*» en Criado de Val, ed. *El arcipreste de Hita*, 115-28.

<sup>25</sup> Sobre esta figura, destacan Edmund Webber («La figura autónoma del arcipreste» en Criado de Val, ed. *El Arcipreste de Hita*, 337-42) y Fernando Toro Garland («El arcipreste, protagonista literario del medievo español: El caso del “mal arcirpeste”», *ibid.*, 327-35).

### 2.2.3 *Gozos de Santa María*

Tras anunciar los valores de su libro aun se encomienda a la Virgen en otro de los fragmentos previos al cuerpo de la obra. Enseguida aparecen las dos series de gozos de Santa María, en los que la labor de narrador deja resquicios por los que aparecen otros puntos de vista y voces. Al mismo tiempo lo vemos plenamente consciente de su labor de narrador, por lo que deja salir sus opiniones o dudas sobre de lo que cuenta. Así, veamos las apariciones del narrador, que fluctúan desde la falta de conocimiento a la omnisciencia:

El primer gozo que s' lea:  
 en cibdat de Galilea  
 —Nazaret creo que sea— (22a,b,c)  
 Desque el mandadö oïste,  
 omilmente l' recibiste; (24a,b)  
 El tercer cuentan las leis,  
 quando venieron los reis (26a,b)  
 fue quando la Madalena  
 te dixo, gozo sin pena, (28a,b)  
 sobir al cielö, e diste  
 gracias a Dios, ò sobía. (29c,d)  
 Del seteno, Madre Santa,  
 la Iglesia toda canta:  
 suviste con gloria tanta (31a,b,c)  
 quando fue de ti nacido,  
 e sin dolor, (36b,c)  
 El quinto fue de grand dolçór:  
 quandö al tu Fijo señor  
 viste sobir (39a-c)  
 No es el sexto dë olvidar:  
 los disciplos vino alumbrar  
 con espanto;  
 tú estavas en esse lugar:  
 del cielo viste y entrar  
 Spritu Santo. (40a-f)  
 quando por ti quiso embïar  
 Dios tu padre,  
 al cielo te fizo pujar,  
 con Él te fizö assentar (41b-e)

El narrador se apoya en la tradición tanto escrita como más generalizada e indefinida, como ésta de la Iglesia que canta, para dar sus versiones de los gozos de la Virgen. Sin embargo, a pesar de su mención a los textos, a veces cuenta desde el punto de vista de los personajes, como ocurre en 24b con el adverbio «omilmente» o en 28b en «gozo sin pena», que expresarían el sentir de la Virgen o de la Magdalena (si bien en este último verso se podría estar refiriendo a un gozo compartido por la Virgen y por el narrador, que en ese momento lo está participando a todos los cristianos que lo leen). En cuanto a las voces, normalmente éstas son expresadas en estilo indirecto, con la excepción que habíamos encontrado ya en la oración previa al prólogo, de la Anunciación:

del ángel quë a ti vino,  
 Grabiël, santö e dino:  
 tráxote mensaj devino;  
 díxote: “ave, María”. (23a-d)  
 el primer, quand recibiste  
 salutación  
 del ángel, quandö oíste:  
 “Ave, María, concebiste  
 Dios, salvación”. (35b-f)  
 Fue tu quartã alegría  
 quando te dixo, María,  
 el Grabiël,  
 quë el tu fijo vevía,  
 e por señal te dezía  
 que viera ad él. (38a-f)

Y de nuevo reaparece, al principio de los gozos de Santa María, la consabida referencia en primera persona a la ayuda celestial para el autor del libro, que al final de los gozos se convierte en una petición de clemencia colectiva, que incluye ya a todos los pecadores, y a lectores del libro. La primera persona plural hace recordar la apelación al público inmediatamente precedente y se puede interpretar como un signo de buena fe del autor para con su auditorio:

¡O María!,  
 luz del día,  
 tú me guía  
 todavía;

dame gracia e bendeción,  
de Jesú consolación:  
que pueda, con devoción,  
cantar de tū alegría. (20a-21d)  
Virgen, del cielo reína,  
e del mundo melezina,  
quíerasme oír,  
que de tus gozos aína  
escriba yo prosa dina,  
por te servir.  
Dezirt' he tū alegría  
rogándote, todavía,  
yo pecador,  
que a la grand culpa mía  
non pares mientes, María,  
mas al löor. (33a-34f)  
Señora, oy' al pecador,  
que tu Fijö, el Salvador,  
por nos dició (42a,b,c)  
Pecadores no aborrescas  
pues por ellos ser merescas  
madre de Dios;  
ant' él connusco parescas,  
nuestras almas læ ofrescas,  
ruégal por nos. (43a-f)

No satisfecho aún con los propósitos y justificaciones expresados en ambas oraciones, en el prólogo en prosa así como en las dos series de los gozos de Santa María, el autor recurre a un ejemplo que ilustre la forma en que ha de entenderse su obra.

**2.2.4 *Aquí fabla de como todo omne, entre los sus cuidados se deve alegrar, e de la disputación que los griegos e los romanos en uno ovieron***

Este ejemplo era conocido ya desde el siglo XIII en dos versiones, una de ellas, la que Acursio glosaba como parodia de los debates universitarios, y la otra proveniente de un tratado sobre la transmisión de las leyes. Teniendo en cuenta esa procedencia, se ha solido encuadrar la disputa en una disertación autorial sobre la necesidad de la risa que tiene el ser humano y quizás igualmente sobre la necesidad de entender

las burlas que se hallen en el libro por venir. Carmelo Gariano ha definido la conexión de tal ejemplo con el humorismo:

La esencia del humorismo reside en lo innatural, es decir, en el alejarse de la situación de lo que es normal o se acepta como tal. Su efecto se acentúa merced al contraste por acercamiento de dos planos antitéticos, cuyo ángulo de convergencia indica la tendencia perpendicular propia de lo cómico. Los dos planos, en este caso, son lo noble o sostenido y lo vulgar o rebajado que alternan, de un modo u otro, con lo esencial y lo aparente. La dialéctica que los enfrenta da vida a la variedad de efectos ridículos.<sup>26</sup>

Es Sara Sturm<sup>27</sup> la que enfatiza la importancia que la risa tiene para el autor, y que se justifica nada menos que con el seudo-Catón (III,6):

Palabra es de sabio, e dízelo Catón,  
quë omne a sus cuidados, que tiene en corazón,  
entreponga plazer es alegre razón,  
ca la mucha tristeza mucho pecado pon; (44)

Ésta será la premisa que muchos de los críticos tienen en cuenta a la hora de interpretar el fragmento completo. Como enlace entre esta mención a la autoridad y el ejemplo en sí escuchamos a continuación la voz del narrador que alecciona al público:

e porque de buen seso non puede omne reír,  
avré algunas burlas aquí a enxerir:  
cada que las oyeres, non quieras comedir  
salvo en la manera del trobar e del dezir.  
Entiende bien mis dichos e piensa la sentencia:  
non me contesca contigo como al dotor de Grecia  
con el ribaldo romano e con su poca sabencia  
quando demandó Roma a Grecia la ciencia (45a-46d)

Si se atiende a lo dicho en estas estrofas veremos cómo el mensaje comienza a ramificarse. Por tanto, empieza aquí una ambigüedad que va a ser tónica general de todo el fragmento y hasta del libro. Así, comienza el narrador por decir que el hombre de buen seso no puede reír (lo que denota el pesimismo que ya Jenaro McLennan había rastreado en

<sup>26</sup> *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, Gredos, 1967, 107.

<sup>27</sup> «The Greeks and the Romans: The Archpriest's Warning to His Reader», *Romance Notes*, 10 (1969), 404-12.

Juan Ruiz), por lo que recomienda a quienes reciban su palabra que no se dediquen a meditar esas burlas que encuentren en el libro y que se ofrecen sólo para la salud mental y física pronosticada por Catón a quienes ríen. Sin embargo, en la estrofa 46 aconseja lo contrario, posiblemente porque se refiere no ya a las burlas sino a «dichos». Para éstos recomienda que se busque la sentencia, es decir, el significado oculto que esos dichos puedan contener. Así, el narrador estaría dividiendo su obra en burlas y veras, las primeras para ser simplemente saboreadas, mientras que las segundas deberían además moldearse en el pensamiento y mantenerse durante más tiempo en la memoria. Ello estaría de acuerdo con lo anunciado en estrofas anteriores sobre el valor del libro:

Non tengades que es libro de necio devaneo  
 nin tengades por chufa algo quë en él leo:  
 assí ën feo libro está saber non feo; (16a,b,d)

Sin embargo, en el caso de las estrofas 45 y 46 hay quien cree que la primera incluye, y por tanto determina, el mensaje de la segunda, interpretando que todo dicho debe ser tomado como broma. Se lee a continuación el episodio de la disputa de griegos y romanos como ejemplo de broma suprema gastada sobre quienes se toman los mensajes demasiado en serio y son cegados por su exceso de rigor, o bien sobre quienes simplemente no piensan bien los «dichos» de los demás. Sobre la cuestión de con quién se identifica el narrador en ese ejemplo, si con el sabio griego o con el ribaldo romano, parece ser, siguiendo la sintaxis, que con el doctor de Grecia, el cual es además el primero en lanzar el mensaje en el debate gestual. Sin embargo, debemos igualmente advertir que desde el momento en que el narrador se identifica con el griego, está admitiendo que puede ser mal entendido, y lo que es más, que él puede igualmente estar malinterpretando otros mensajes. Por tanto, con esta identificación, se mantienen vivas las dos posibilidades anteriores: la división de su libro en burlas y veras, o la de que la burla envuelve toda la obra.

El doctor griego tiende a representarse cualquier enunciado como alegórico, por lo que es ése el único sentido que da a los mensajes, incapaz por otro lado de intuir otros significados. Si se aplica el «su» de 46c, no al ribaldo, lo que parece más acertado, sino al doctor, éste queda aun más ridiculizado, y se advierte el contraste entre la «sabiencia» del doctor y la «ciencia» (46d) de los griegos. Así, olvida que está ha-

blando con hombres que no conocen el derecho y que se rigen únicamente por una «ley natural», que en el caso del ribaldo es la ley del más fuerte. La identificación del narrador con el doctor, sin embargo, parece inadecuada al final del ejemplo, cuando se constata que el narrador sí que puede bajar desde los sentidos alegóricos a los más básicos, tal y como demuestra con la mención de la dueña garrida cuando finaliza el ejemplo. Esta alusión parece contradecir las anteriores enseñanzas, meramente teóricas, al igual que la lectura del ribaldo contradecía la del doctor. A continuación nos internaremos en el ejemplo en sí, para ver la postura que en él toma el narrador una vez ha planteado su objetivo: normalmente el relato es presentado mediante la narración en estilo indirecto, seguida al final de la escena, de las voces en estilo directo del doctor y del ribaldo, cuyas contestaciones quedan realizadas de esta forma en contraste con el resto del episodio. Veamos algunos ejemplos de ello:

respondiéronles los griegos aquéllas non merecien  
nin las podrien entender, pues que tan poco sabien (47c,d)  
Respondieron los romanos que les plazía de grado: (49a)  
Estandö ena su coita, díxoles un cibdadano  
que tomassen un ribald o ün vellaco romano; (51a,b)  
subió en alta cátedra, dixo con bavoquía:  
“D’oy más vengan los griegos con toda su porfía.” (53c,d)  
A todos los de Grecia dixo el sabio griego:  
“Merecen los romanos las leis, non gelas niego.” (58a,b)

El narrador conoce las pretensiones ocultas de los griegos, que idean el debate para no tener que dar las leyes a los romanos, y de igual forma, el estado interno de los dos contendientes durante la disputa, dando así su propio punto de vista:

Esta respuesta fermosa davan por së escusar (48d)  
El griego se levantó, sossegado, de vagar (55a)  
Levantósë el rribald, bravö, de mal pagar (55d)  
ë assentóse luego con su memoria sana.  
Levantóse el vellaco, con fantasía vana  
mostró puño cerrado; de porfía ha gana. (57b,c,d)

Sin embargo, más allá de la mera narración de los hechos, encontramos la actuación del autor implícito. Efectivamente, el narrador delata la hipocresía de los griegos al proponer el debate para evitar el

tener que cederlas generosamente, pero ésta se encuentra a la altura de la mala fe que demuestran los romanos al escoger al bellaco. Si el ciudadano les había aconsejado escoger a alguien cuya mano fuera guiada por Dios, siguiendo el rastro de antiguas ordalías, los romanos no acuden a un puro de corazón, sino a un experto en ardidés. Así, resulta irónico que sea él el que domina todo el tiempo la situación, a pesar de que los comentarios del narrador apuntan a su «fantasía vana». El ribaldo conoce tan bien la naturaleza humana, que aunque creamos con Spitzer<sup>28</sup> que Dios habla por su mano, se debe reconocer que el bellaco mueve buena parte de los hilos de esa trama. Si bien el narrador cree que el acto de mirarse los vestidos que lleva a cabo el ribaldo sólo refleja su engreimiento, Luis Beltrán<sup>29</sup> repara en que este bellaco sólo se mira los vestidos tras haber «hablado», es decir, pasa del acto de emisión del mensaje al de contemplarse las vestiduras, signo de sabiduría. Entonces el griego, creyendo atender únicamente al mensaje alegórico de las manos, cae de forma subliminal en la señal que envían las ropas: autoridad. Los ropajes se convierten así en garantía del éxito de los romanos, ya que ambos actos, el de emisión y el del catarse los vestidos, han quedado identificados. Y como corolario a esta exhibición de apariencias, el ribaldo enseña un gesto enfadado que parece contribuir a la buena impresión que causa en el doctor griego. De esta forma, por debajo de las palabras que el narrador nos deja oír en boca del griego, y que son aplicables a Dios:

Yo dixé quë era todo a la su voluntad;  
rrespondió que en su poder tenié el mundo, e diz verdat. (60a,b)

se puede intuir el juego retórico mediante el cual, valiéndose de nuevo de la ambigüedad resultante del «su», el griego puede estarse refiriendo no sólo a la voluntad divina sino a la del ribaldo. Atendiendo al orden de estas respuestas del doctor, no parece factible que el posesivo se refiera al ribaldo; sin embargo, resulta irónico que por encima de la voluntad del griego, su frase sea aplicable tanto a Dios como al, en teoría, escogido por él. Al interpretar los gestos literalmente, el mensaje queda interceptado y descifrado en un código más básico, pero, paradójicamente, igualmente válido, por lo que no deja de ser cierto, aplicado a Dios o al bellaco que ha hecho suyos tanto los atributos como la fun-

---

<sup>28</sup> «En torno al arcipreste».

<sup>29</sup> *Razones de buen amor*.

ción de la divinidad. Así encontramos los esfuerzos del narrador por rebajar al bellaco sistemáticamente compensados por otros mensajes que lo reivindicán. En cuanto a la lectura del bellaco, se puede decir, atendiendo a las teorías de Robertson<sup>30</sup> y de Seidenspinner-Núñez,<sup>31</sup> que se puede considerar «carnal» con todas las de la ley, pues se trata el suyo de un diálogo de gestos corporales que no rebasan ese estadio de corporeidad. Para el ribaldo, las cosas nunca llegan a ser signos. Tan literal es su interpretación, que ésta no sólo rebaja los significados del mensaje del griego, sino que literalmente los golpea. En efecto, los golpes que literalmente está ofreciendo el ribaldo tienen el mismo efecto metafórico sobre la imagen del sabio griego. Éste, de parecer venerable en cada gesto y palabra, se ve ridiculizado por la simpleza del otro. Los rasgos que antes parecieran signos de sapiencia, como el «sosegado vagar» y la «memoria sana», de repente revelan un apoltronamiento intelectual que va a dar lugar a que las leyes puedan ser usadas por quienes las desconocen.

Sobre la cuestión de si el narrador pretende identificarse con uno u otro de los contendientes es difícil pronunciarse, ya que tan factible como la primera posibilidad sería que el lector ocupara el puesto del intérprete griego que ha de entender y juzgar lo dicho por un bellaco, que en ese caso sería el narrador mismo. También se podría dar el caso de que el narrador, al igual que aconseja unas veces meditar sobre lo dicho, otras saborear la risa, estuviera realmente conciliando ambos principios. Puede que no concibiera risa y entendimiento sutil como mutuamente excluyentes, sino como entidades simbióticas. Tal es la propuesta de Otis Green<sup>32</sup> al describir la cultura medieval como resultado de la fusión de las tradiciones judía, griega y cristiana. Tomar el mensaje a bien podría entonces significar entenderlo bien, con buena fe, incluso con la caridad que falta a los griegos desde el principio. Esto entrañaría una vuelta a la teoría agustiniana de reencuentro de lo bueno del hombre en el texto donde se mira. Sería ese tomar a bien el primer requisito para dar un paso más fuera del pecado y hacia el entendimiento y la consiguiente lectura alegórica y completa, y con ello, hacia la teórica sabiduría. Quizás el sabio que ejemplifique la unión de ambos

---

<sup>30</sup> D. W. Robertson, Jr., *A Preface to Chaucer. Studies in Medieval Perspectives*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton U.P., 1970.

<sup>31</sup> Dayle Seidenspinner-Núñez, *The Allegory of Good Love. Parodic Perspectivism in the Libro de Buen Amor*, Los Ángeles, U. of California P., 1981.

<sup>32</sup> *Spain and the Western Tradition*, Madison, U. of Wisconsin P., 1963.

principios sea el propio Catón, pues a pesar del buen seso que se le presume, conoce que hace falta la risa para vivir. Según Luis Beltrán, el ejemplo trata de enfatizar la idea que se daba al principio, a saber, que existen burlas y dichos, y que se debe aprender a tomar cada uno de ellos como lo que es, ya que el fallo del griego fue el considerar las amenazas sutilezas, y el del bellaco el ver las sutilezas como amenazas. Según Parker,<sup>33</sup> ese dualismo sí que existe y es totalmente excluyente, si bien no despoja al libro de sus múltiples lecturas. Según este autor, se está dejando al lector libertad para leer el ejemplo bien como el ribaldo o como el sabio, sin dar prioridad a ninguna de las dos visiones. El ejemplo ilustraría el principio de ambigüedad que genera el lenguaje, y del que el autor sería totalmente consciente:

But the dualism of good and evil is inherent in the process of education. It is impossible to instruct anyone in virtue without at the same time telling him what vice is; he cannot be told what to aim at without being also told what to avoid. Hence the inherent ambiguity of the *Libro's* "sign language", which only the readers themselves can resolve in one or other direction: [...].<sup>34</sup>

De cualquiera de las maneras, el narrador cierra el ejemplo con su propia conclusión al respecto. Y de nuevo reaparece en su propia persona, dirigiéndose directamente al público y llegando incluso a encarnarse en la palabra del libro. En estos comentarios, el narrador se hace prácticamente dueño de la situación, por lo que se permite aconsejar con supuesta franqueza sobre la interpretación de su obra, así como alabar su dominio formal. Realmente, frente a la sutileza y ambigüedad de este narrador, poco trabajo le resta al autor implícito:

“Non ha mala palabra si non es a mal tenida;”  
Verás que bien es dicha si bien fuesse entendida:  
Entiende bien mi dicho e avrás dueña garrida.  
La burla que oyeres non la tengas en vil;  
la manera del libro, entiende la sotil;  
que saber bien e mal dezir, encobierto e doñeguil  
tú non fallarás uno de trovadores mil. (64b-65c)

---

<sup>33</sup> A. A. Parker, «The Parable of the Greeks and Romans in the *Libro de Buen Amor*» en Alan D. Deyermund, ed. *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, Londres, Tamesis, 1976, 139-47.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 145.

a trobar con locura non creas que me muevo:  
 lo que buen amor dize con razón te lo pruevo.  
 En general a todos fabla la escritura:  
 los cuerdos con buen seso entenderán la cordura;  
 los mancebos livianos guarden se de locura;  
 escoja lo mejor el de buena ventura (66c-67d)  
 Do cuidares que miente, dize mayor verdat  
 en las coplas pintadas yaze la falssedat; (69a,b)  
 De todos instrumentos yo, libro, só pariente:  
 bien o mal, qual puntares, tal te dirá ciertamente; (70a,b)

El ejemplo se encuentra, por tanto, enjaezado entre la introducción, que temáticamente puede constar de la división entre burlas y dichos, y esta conclusión propia, que también contiene ambas ideas. Ya en los fragmentos de las estrofas 64 y 65 encontramos el mismo fenómeno que veíamos en 45 y 46, el posible pero no seguro desdoblamiento del mensaje. Sara Sturm<sup>35</sup> señala el doble sentido que «a mal tenida» cobra, ya que en este contexto (y tal y como ocurría efectivamente al ribaldo en su recepción del mensaje del griego) significa tanto «mal entendida» como «tomada a mal». Esa parece ser la deducción que de la historia saca el narrador, sin emitir más juicios al respecto. A continuación, parece rematar su mensaje, bien poniendo a prueba al auditorio o bien tentándolo simplemente, con la mención a la dueña garrida. Es arriesgado de nuevo concretar si el narrador sabe de cierto que su mensaje ha sido captado o si aún sigue jugando con el auditorio. De tener esa certeza, su mención de la moza garrida sería simplemente una provocación amistosa para hacernos reír y olvidar el sometimiento lógico que la historia de la disputa entre griegos y romanos nos habría impuesto. Pero puede que tal mención tenga una finalidad distinta de la meramente recreativa, que vaya incluida en un mensaje aun más amplio y complejo, no para hacernos descansar sino para que sigamos trabajando. Ello significaría entonces que la ambigüedad es para el narrador un modo de entender el lenguaje humano y la existencia, y que es eso lo que propone a cada uno de sus lectores.

Justo después de la mención a la dueña garrida, reaparece el elemento de la burla que no se ha de tomar a mal. Si bien es de suponer que ambas son la misma cosa, sin embargo, también podría ser burla la identificación de los lectores con alguno de los contendientes de la

---

<sup>35</sup> «The Greeks and the Romans».

historia, a cuál más ridículo. La burla también podría ser simplemente el ejemplo para quienes, siguiendo las instrucciones previas, así lo habían tomado. Así, los mensajes que el narrador lanza son aplicables a los distintos niveles que ha ido creando dentro del relato. El resultado es la ambigüedad más absoluta, derivada de la superposición continua de sentidos que se oponen entre sí. Así, tenemos, por ejemplo, la mención al hombre «de buena ventura», o el verso 69a. En él reaparece de nuevo la dualidad verdad/mentira, y si bien el narrador parece estar recomendando la búsqueda cuidadosa de la verdad, lo hace diciendo que ésta se encuentra escondida tras la mentira. Así pues ¿se ha de creer este verso y considerar que bajo él no se encuentra la verdad, puesto que se ha presentado como cierto? Por otro lado, ¿a qué otras partes del discurso del narrador afecta este verso?, ¿hemos de creer en la historia como portadora de un significado serio, más allá de la mera burla, o más bien como relato meramente superficial que no esconde nada?, ¿hemos de creer el ofrecimiento de la dueña garrida como mentira que realmente promete algo diferente? El narrador en este verso ha invertido el orden más común en que suele darse el tema, el de la consideración de que en lo aparentemente cierto se esconde la mentira, ya que esta última taparía lo verdadero con su ropaje de apariencias. Aquí se propone de forma negativa, apelando a un tipo de público que tiende a no creer lo que escucha, un auditorio desconfiado ya de antemano, que no «toma a bien» el mensaje. Da por descontado que ésa será la forma en que el público se aproxime a su obra, o quizás incluso esté proponiendo este tipo de lectura, contradiciendo lo propugnado anteriormente. Parece pues estar concediendo la razón a aquéllos que buscan más de un significado a sus palabras, a quienes piensan la sentencia. Vemos, pues, cómo de nuevo deja el campo abierto para que cada uno piense lo que se le antoje al respecto. Zahareas concluye que el autor se mueve libremente desde lo más concreto a lo ambiguo, utilizando no tanto la alegoría como la ironía para crear esa diversidad de significados:

We need not read his commentary and his story under the condition that we must choose some parts and disregard others. We may in fact read them precisely because they embody a conflict and an ambiguity which makes an ideological choice (a certainty in allegory) impossible. These ambiguities, ironies and variances of the narrator-commentator are not mere tricks, but

reflect the pattern of the entire book, a pattern which has more artistic than ideological solidity.<sup>36</sup>

Existen distintas posturas sobre el objetivo que perseguía el autor con este ejemplo y con sus comentarios. Destacan dos posiciones que hasta ahora se han considerado enfrentadas. Nos referimos a la que postula que este fragmento sigue la tónica general del libro de la parodia de los cánones estéticos y los géneros y estamentos más respetados. Frente a esta opción se encuentra aquella que defiende el carácter principalmente didáctico que impulsa al autor en este ejemplo y, en general, en la composición de su libro. La primera deriva de los estudios de Félix Lecoy, G. B. Gybbon-Monypenny, Otis Green, Anthony Zahareas, Alan D. Deyermond, o Janet Chapman, entre otros muchos. Para ellos este fragmento supone un brillante remedo de diversos elementos: de las disputas académicas a las que animaba otro tema que el autor parodiaba, el de la dualidad corteza/meollo, así como del lenguaje gestual que resultaba especialmente necesario en los monasterios, y por supuesto, de la *translatio studii*. Deyermond llega incluso a vislumbrar un quinto elemento:

The story of the Greeks and the Romans is not the only instance of multiple parody in the *Libro*, but it is the most striking, and it helps us to realize the extent to which the Archpriest's mind turned automatically to parody. It may even be—though I advance this view very tentatively—that the fourfold parody contained in an apparently simple episode is a parodic counterpart of the fourfold exegesis of the Bible.<sup>37</sup>

La identificación establecida por estos críticos entre la creatividad artística y el acertado uso de la parodia y la ironía, que ya aparecía en la cita de Zahareas, ha sido contestada por aquéllos que propugnan una lectura didáctica bajo la paródica. Así, Pierre L. Ullman no ve la contradicción entre ese criterio esteticista y el método didáctico. De hecho, para este autor, el concepto de «locura», ya utilizado por san Pablo para conciliar la humildad cristiana y la labor educativa, justifica la finalidad didáctica que subyace al texto ruiciano:

---

<sup>36</sup> *Art of Juan Ruiz*, 52.

<sup>37</sup> «Some Aspects of Parody in the *Libro de Buen Amor*» en Gybbon-Monypenny, ed. *Studies*, 1970, 53-77, 61.

De todos modos, el acto de establecer la propia autoridad es el primer requisito de la didáctica. Pero, al fin de cuentas, para lograr tal propósito es inevitable jactarse, lo cual va en contra de la humildad cristiana. Para la humildad, soberbia; para la cordura, locura. En el *Libro de Buen Amor* lo paródico pertenece al campo de la locura, pero no por eso debemos concluir que es antitética a la didáctica, pues ésta la comporta. Recordemos otra vez el versículo: “Lo que hablo, no hablo según el Señor, sino en locura.” La locura, como vemos, cabe dentro de lo didáctico. Es la parte del didactismo que se usa para conseguir autoridad. En la época de Juan Ruiz es muy probable que la parodia desempeñase el papel de locura didáctica. Por eso la parodia halla cabida en el Libro de Buen Amor no para crear una antítesis en función del didactismo, sino para ejemplificar la paradoja que ya es inherente a la didáctica.<sup>38</sup>

Tanto M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel como Leo Spitzer, Luis Beltrán, Jorge Guzmán y otros muchos se inclinan por esta segunda opción, tratando de describir el funcionamiento de la alegoría en la obra. Igualmente, para Alicia Ferraresi<sup>39</sup> la finalidad didáctica eclipsaría cualquier atisbo paródico. La historia, bastante conocida en los medios eruditos de la época, ilustraría una *amplificatio per exemplum*, por lo que habría que considerarla como parte de un contexto retórico más amplio. Confiando en la voluntad de comunicación del autor, estos críticos se arriesgan a trazar algunos paralelismos clarificadores del significado del ejemplo. Así, Spitzer lo ve como motivo que ilustra la inescrutabilidad de los designios divinos, al escoger al bellaco para actuar por su mano y a pesar de su ignorancia, su agresividad y falsedad. Y de igual forma que, a pesar de los malentendidos llegaron las leyes a los romanos ignorantes, el mensaje didáctico llegará al público a pesar de las ambigüedades. Luis Beltrán intenta incluso conectar el debate y posterior comentario con la teoría de los universales. El texto ilustraría la imposibilidad de la razón humana de llegar a entender a Dios. El filósofo aparente al que encarnaría el griego habría fallado al intentar definir a Dios mediante signos creados por el hombre, mientras que la historia ejemplificaría igualmente lo inalcanzable que la sinrazón es para la razón.

---

<sup>38</sup> «La paradoja didáctica y el *Libro de Buen Amor*» en Criado de Val, ed. *El Arcipreste de Hita*, 53-6, 55-6.

<sup>39</sup> *De amor y poesía en la España medieval. Prólogo a Juan Ruiz*, México, El Colegio de México, 1976.

### 2.3 El prólogo en *The Canterbury Tales*

En el Prólogo General de *TCT* el autor mantiene algunos de los tópicos de los prólogos de autoridades. Sin embargo, a pesar de que esta obra comentará algunos aspectos de la exégesis, lo que destaca en ella es su carácter primordialmente literario. El propósito básico es el de recrear de forma verosímil una serie de géneros y escenas de la vida cotidiana del siglo XIV inglés. Así, se ha defendido su adhesión tanto al tipo de prólogo que prolifera desde el *Roman de la rose* como más recientemente al género de la sátira de los estados.<sup>40</sup> Este prólogo se distingue de los anteriormente citados por contradecir en cierta forma el talante meramente transicional que los caracteriza, pues se podría considerar que su espíritu se ensancha más allá de sus límites, y que fluye en secreto alimentando el resto de la obra.

Normalmente los prologuistas informan sobre las circunstancias y causas que condicionan la próxima escritura de la obra, de forma que ésta quede adecuadamente expuesta a la consideración del lector. A medida que se va leyendo la obra, el lector va sobreponiendo el material original a la información que el prólogo facilita, de forma que muchas veces lo que se da es una constatación y posterior adaptación del contenido del prólogo a las precisiones del cuerpo de la obra. El primero accedería a verse superado y a menudo incluso olvidado. Sin embargo en *TCT* el prólogo ha sido considerado en los últimos años como pieza imprescindible sobre la que se apoya la comprensión del resto del texto, alzándose como episodio literario que comprende las claves tanto del discurso como del relato. El prologuista no sólo reflexiona en alto sobre su labor discursiva, no sólo anuncia su voluntad de narrar una historia, sino que adelanta este relato hacia el espacio del prólogo. Por ello, el prólogo mismo se presenta ya como el primer marco diegético de la

---

<sup>40</sup> Destaca en este sentido la obra de W. A. Davenport (*Chaucer and His English Contemporaries*, Londres, Macmillan, 1998) en la que se da cuenta de los modelos prologales con los que pudo contar Chaucer a partir de las retóricas al uso entre sus coetáneos. Otro estudio es el de James A. Schultz («Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue», *Speculum*, 59, 1984, 1-15). También Derek S. Brewer («The Relationship of Chaucer to the English and European Traditions» en Derek S. Brewer, ed. *Chaucer and Chaucerians*, Londres, Nelson, 1966, 1-38) presenta el grado de familiaridad entre nuestro autor y las tradiciones continentales, traducido en la similitud que muestran los prólogos de Froissart y Chaucer.

historia. En él se confunden relato y discurso, pues el prólogo no sólo anuncia, sino que actualiza. Es, además, la primera prueba de la voluntad artística de su autor, ya que supone la evidencia de la artificialidad. En efecto, aquí se anuncia una ficción desde la ficción misma de haber vivido aquella.

El autor sabe que en la mente del lector domina la imagen de la lectura pública, y juega a dibujarse como narrador de una obra escrita que se recreará íntimamente como ejecución oral. Y por último, aprovecha ese marco prologal para desarrollar aun más esa dicotomía entre lo escrito y lo oral. Ello es así porque en la representación oral el prólogo es un pre-logos no sólo desde el punto de vista posicional y temporal; el carácter oral hace que el cuerpo de la obra se encuentre determinado una vez y sólo durante esa vez, por su prólogo. El público sabe que no podrá volver a presenciar la misma ejecución, por lo que el prólogo es el principio de una representación única. En la obra escrita, en cambio, se escribe al final, si bien sigue colocándose y leyéndose al principio, manteniendo viva la ilusión de la oralidad que ya no existe, de la novedad imposible.

Este prólogo, consecuentemente, comparte dos espacios y tiempos narrativos bien diferenciados, el que pretendidamente tuvo lugar al comienzo de una primavera en una peregrinación a Canterbury, y el momento en que el narrador escribe los versos que ilustran los acontecimientos de aquella primavera. Sin embargo, ambos momentos no son presentados en igualdad de condiciones. Mientras que del peregrinaje contamos con bastante información, del momento de la narración y de la persona que la lleva a cabo poco se deja ver.

Al igual que el prólogo, el narrador comparte asimismo el mundo de la historia, al transformarse en uno de los peregrinos, lo que le permitirá focalizar desde su propio personaje la información que nos da. Se trata en principio, por tanto, de un narrador-focalizador homodiegético. No conocemos las circunstancias que llevan al personaje hacia Canterbury, sólo que es un voraz observador. Del narrador conocemos igualmente poco: su intención de contar lo más fidedignamente posible lo sucedido en aquellas lejanas jornadas hacia el sepulcro del santo y su voluntad de comunicarse con sus narratarios. En todo momento nos recuerda, con el uso de la primera persona, que él mismo fue uno de los peregrinos. Sin embargo, no sabemos cuánto tiempo ha pasado desde la peregrinación hasta la redacción ni desde qué perspectiva la está realizando.

Quizás esa misma indeterminación y ambigüedad que marcan la figura del narrador-focalizador homodiegético han contribuido a que la crítica de los últimos setenta años lo haya convertido en un personaje capital. Ésta pocas veces ha podido renunciar a la creencia en una *persona* que anima la voz del narrador. En ocasiones la ha identificado como el personaje que aparece bajo la guisa de peregrino; otras ha marcado las diferencias tangibles que separan los puntos de vista de ese peregrino de los del narrador. Y las más de las veces no ha podido evitar la asociación de estas voces y perspectivas con las del Geoffrey Chaucer real. Contamos por lo tanto con tres imágenes consecutivas que se han solido superponer indiscriminadamente en la mente de lectores y crítica.

El programa creado por Chaucer para la elaboración de sus primeros poemas contemplaba el transformar la experiencia del sueño en un proceso educativo del personaje. De nuevo narrador y protagonista coincidían, si bien los separaba la barrera del sueño que permitía el desdoblamiento de voces y puntos de vista. Del mismo modo, a lo largo de *TCT* se ha solido percibir en las palabras del narrador un doblez del que carecen las de su personaje. Si la tradición crítica había recreado una imagen total del narrador de la obra (que comprendía el físico del Chaucer real y el carácter del peregrino), últimamente se ha preferido primar otra faceta, la supuestamente mordaz del narrador. George Lyman Kittredge<sup>41</sup> fue el primero en renovar esta imagen, dotándola de independencia. Desde entonces la crítica se ha esforzado por decidir si existe una verdadera oposición entre un narrador sarcástico y el personaje procedente del limbo alegórico, o si todavía es defendible la noción de la unidad entre ellos:

If the narrator is a literary convention devised for the purpose of telling a tale, or even if he is a half-joking and exaggerated picture of one side of Chaucer's nature, then his elvishness need not be taken too seriously. Taken at its face value, the personality of the meek and simple narrator is amusing and attractive enough; to apply to Geoffrey Chaucer seems very risky.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> *Chaucer and His Poetry*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U.P., 1915.

<sup>42</sup> Ben Kimpel, «The Narrator of the *Canterbury Tales*», *Journal of English Literary History*, 20 (1953), 85.

Frente a quienes no pueden escapar de la tendencia a la plena identificación de cada una de esas actitudes, hay autores que defienden la indeterminación como última palabra del texto, por lo que intentar establecer los límites entre el hombre, el poeta y el peregrino significaría obviar una realidad textual mucho más poderosa y que comprende a las otras: «We engage ourselves with a disembodied voice which is written down and which we must pretend to hear».<sup>43</sup>

Donaldson<sup>44</sup> ha actuado como abogado defensor de la inocencia del personaje peregrino, si bien salvándolo del simplismo en que podía caer, y con ello ha incidido en otro punto de interés para la crítica más actual, la de considerar el grado de «personalización» que existe en la narración. Esta línea de investigación ha sido llevada a su extremo por Lumiansky,<sup>45</sup> quien ha condicionado la interpretación de los cuentos a los apuntes sobre los peregrinos proporcionados por el prólogo. En el polo opuesto se situarían aquellos estudios que, como los de Mann,<sup>46</sup> defienden una individuación no gratuita, sino al servicio de otros objetivos. Sumiendo ambos impulsos, hay quienes rechazan el encadenamiento de los cuentos a personajes preexistentes, si bien abogan por la identidad entre sus voces y las narraciones. Tal identidad brotaría desde el texto mismo, dando lugar a lo que Leicester<sup>47</sup> llama «*impersonated artistry*». En último término, lo que este autor considera el «Chaucer poeta», o como él preferiría, el «Chaucer-poema» podría coincidir con el autor implícito, nacido de la propia obra y constituyendo con ella un solo cuerpo. El resto de las personalidades en que este autor implícito se multiplica quedarían integradas, al igual que los narradores de los distintos niveles diegéticos de los cuentos, en la actividad última del autor. Teniendo en cuenta todas estas corrientes, no tan contradictorias como inclusivas, y de cualquier forma válidas, trataremos de llevar adelante el análisis de la voz autorial.

---

<sup>43</sup> Donald R. Howard, «Chaucer's Idea of an Idea», en M. Andrew, ed. *Critical Essays on Chaucer's Canterbury Tales*, Milton Keynes, Open U.P., 1991, 135.

<sup>44</sup> E. Talbot Donaldson, «Chaucer the Pilgrim», *ibid.*, 67-75.

<sup>45</sup> R. M. Lumiansky, *Of Sundry Folk. The Dramatic Principle of The Canterbury Tales*, Austin, U. of Texas P., 1955.

<sup>46</sup> Jill Mann, *Chaucer and Medieval Estates Satire. The Literature of Social Classes and the General Prologue of The Canterbury Tales*, Cambridge, Cambridge U.P., 1973.

<sup>47</sup> H. Marshall Leicester, Jr., «The Art of Impersonation: A General Prologue to *The Canterbury Tales*», *Publications of the Modern Language Association of America*, 95 (1980), 213-24.

Si tomamos como punto de partida al narrador-focalizador homodiegético, podremos entender que la ingente cantidad y la calidad de la información que el focalizador recoge contradicen el espíritu de verosimilitud que el autor perseguiría, ya que le sería prácticamente imposible haberla recopilado durante la peregrinación. Por otro lado, autores como Major,<sup>48</sup> Hill Duncan<sup>49</sup> o Álvarez Amorós<sup>50</sup> defienden que el narrador sabe más que el peregrino, y lo sabe, además, por otros conductos, esto es, por su calidad de narrador omnisciente. Entonces en el prólogo se alternarían la omnisciencia del narrador con la parcialidad de conocimientos del peregrino, basada en deducciones a partir de su observación directa y sus conversaciones. Además, se debe recordar que lo que el peregrino observa, lo que focaliza, es supuestamente sólo una mínima parte de todas las sensaciones experimentadas por él. Sería el narrador el que habría escogido, mediante su memoria selectiva e intereses literarios, los detalles que conforman el reajuste proporcionado. Si se acepta la constante fluctuación desde la parcialidad hacia la omnisciencia, se puede admitir igualmente que ésta última no tiene por qué proyectarse hacia el pasado de los peregrinos únicamente, sino asimismo hacia los momentos posteriores al peregrinaje, prolongada hasta el presente de la narración. Entonces frases como las que nos explican por qué el escudero llevaba sólo un sirviente:

A yeman hadde he and servantz namo  
At that tyme, for hym liste ride so (101-2)

nos pueden estar ilustrando además tanto sobre el número de sirvientes que el escudero pudo haber tenido tanto antes como después de la peregrinación. A esto nos referimos al preguntarnos sobre el alcance de la omnisciencia del narrador. Tampoco se puede defender que el prólogo sea presentado por el narrador una vez éste ha concluido los cuentos, ya que las advertencias al narratario denotan su intención de ser fiel a lo que se dijo en el camino a Canterbury, más que una cura en salud cuan-

---

<sup>48</sup> John Major, «The Personality of Chaucer the Pilgrim», *Publications of the Modern Language Association of America*, 75 (1960), 160-62.

<sup>49</sup> Edgar Hill Duncan. «Narrator's Point of View in the Portrait-sketches, Prologue to *The Canterbury Tales*», en *Essays in Honor of Walter Clyde Curry*, Nashville (Tennessee), Vanderbilt U.P., 1954, 77-101.

<sup>50</sup> José Antonio Álvarez Amorós, «El punto de vista narrativo y la parodia de la verosimilitud en el "General Prologue" de *The Canterbury Tales*», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 11 (1985), 47-68.

do ya los cuentos han sido escritos. Es decir, no sabemos si el prologuista considera su obra, los cuentos, como un original que va a prologar a continuación, o si, por el contrario, admite que éste, el prólogo, es sólo el comienzo de una historia aún por escribirse. De esta forma, el alcance de la omnisciencia del narrador tanto para con el relato como para con el discurso queda indeterminado a ojos del narratario y del lector.

De cualquier manera, sí que se logra la sensación de veracidad propia de cualquier prólogo, quizás por esa marcada distancia entre la focalización del peregrino y la voz del narrador, que queda resaltada hacia el presente, hacia el narratario. Ciertamente existen algunas incongruencias que parecen contrarrestar la verosimilitud. Pero quizás esos antojos del narrador, algunas súbitas declaraciones, algunas opiniones que podrían resultar gratuitas, nos recuerdan en todo caso su fuerte presencia, su afirmación y autoconciencia. Y ello influye en nuestra consideración de su pasada sombra, el personaje peregrino del que se alimenta. Tal personaje, enfrentado a toda una ilustre compañía de los más variados tipos del siglo XIV, y aun más, revisado por el prologuista, por contraste, queda solo, bien asentado en su momento diegético.

A continuación trataremos de localizar todos aquellos pasajes en los que tanto la voz narrativa como el punto de vista del personaje focalizador quedan al descubierto.

Hasta el vigésimo verso la voz del narrador actúa desde su incuestionable omnisciencia, encontrándose distanciada tanto de sus narratarios como del personaje con el que coincidirá más tarde. Esta voz, dotada de la autoridad que se le presume, va creciendo en confidencialidad. En principio se presenta como una voz educada en los motivos tradicionales de las descripciones de la primavera, así como en la mitología clásica y en la astronomía de su época. Ello aumenta aun más la autoridad que ya tenía por el mero hecho de estar narrando. Sin embargo, este narrador que describe el resurgimiento de la vida natural tiende a mezclar grandes causas con pequeños efectos, a combinar lo natural con lo mágico:

And bathed every veyne in swich licour  
Of which vertu engendred is the flour;  
Whan Zephirus eek with his sweete breeth  
Inspired hath in every holt and heeth (3-6)

y a verse él mismo afectado por esa marea de derivaciones. Con su omnisciencia parece capaz de observar cómo en todas y cada una de las criaturas de la naturaleza empieza a crecer la vida; cómo abril, marzo, el Sol, Zéfiro o el cordero actúan conscientemente, desde su altura, sobre la tierra y sus elementos. Nos presenta una naturaleza en ebullición, tocada por la magia, con todos sus detalles, como captada en una instantánea en toda su variedad. En ella no priman unos elementos sobre otros, parece no existir un orden jerárquico ni temporal. Todos estos sucesos están teniendo lugar en mil sitios distintos y en un tiempo indeterminado y amplio. El privilegiado narrador lo registra todo y en alguna ocasión deja escapar su apreciación: «sweete breeth», «shoures soote». Pronto deja ver que no sólo participa del gusto general por la llegada de la primavera. Desde su panorámica vista se fija en una localidad concreta:

And specially from every shires ende  
Of Engelond to Caunterbury they wende, (15-6)

En estas líneas el narrador da un paso de gigante hacia su auditorio, pues de mostrar una geografía indeterminada ha pasado a hablar de los *shires* de Inglaterra. Repentinamente se le asocia a una persona de esas tierras, que conoce la costumbre de los hombres de peregrinar tan bien como la tendencia de los pájaros a cantar. La naturaleza aparece así compinchada con el santo, ya que es ella la que mueve a los peregrinos (una vez éstos han sido salvados de la muerte), a dar las gracias al intermediario divino. De esta forma, mediante contrastes, personificaciones, referencias continuas a la regeneración y al progresivo movimiento desde lo meramente natural hasta lo cultural, el narrador ha logrado acercarse al momento decisivo de su presentación como personaje.

Pasa entonces de una descripción en presente a un punto en el que conscientemente da comienzo a la narración como tal, de la forma más típica y simple. Si bien en este caso no se nos relata cómo quedó sumido en un profundo sueño, sí se nos muestra el comienzo de una historia en el que el primer protagonista, aquél al que le correspondería despertar dentro del sueño, es el propio narrador, denominado tradicionalmente «el Chaucer peregrino». Sobre éste recae la atención: se le presenta solo, casi a la espera de los demás personajes. El encuentro entre el narrador y su personaje resulta casual, un eco de «Bifil that in that seson on a day», dicha por el narrador, quien parece haberse lanza-

do en picado desde su omnisciencia hacia este otro ser. En efecto, incluso el movimiento por el que llegamos al peregrino es de descenso desde lo más general hasta el corazón mismo del sujeto:

Bifil that in that seson on a day  
 In Southwerk at the Tabard as I lay  
 Redy to wenden on my pilgrimage  
 To Caunterbury with ful devout corage (19-22)

De este modo, todo lo que sabemos del primer personaje es que su corazón se encontraba en un estado puro, abierto, de total incondicionalidad. Este espíritu cándido y bien pensante con que se califica al peregrino es su naturaleza, o lo que la naturaleza ha hecho de él, si atendemos a los versos anteriores:

(So priketh hem nature in hir corages),  
 Thanne longen folk to goon on pilgrimages (11-2)

Y es todo, lo único que se nos dice de él. Por tanto, la devoción será un rasgo que habremos de tener siempre en cuenta como inclinación natural del peregrino hacia lo que oiga o vea. El narrador parece interesado en enfatizar esa única cualidad de ser un receptor nato, capaz de entablar amistad rápidamente con los demás:

So hadde I spoken with hem everichon,  
 That I was of hir felaweshipe anon, (31-2)

Estas líneas son las que han configurado la imagen más clásica del peregrino Chaucer, observador y amable contertulio que sigue dócilmente al resto de la compañía, a la que admira y en la que se reafirma su carácter. El peregrino es aceptado por el concurrido grupo que acaba de entrar en la posada, uniéndose rápidamente a él.

Sin embargo, no se debe olvidar que es aún el narrador el que dirige la mirada y modula la voz, en definitiva, el que ve y habla desde su presente. Por ello, apreciaciones como la de que el uso de la primera persona del plural puede indicar la total integración del nuevo peregrino en el grupo pueden no ser del todo acertadas:

And wel we weren esed atte beste. (29)  
 And made forward erly for to ryse,

To take oure wey ther as I yow devyse (33-4)

En este caso, por ejemplo, suponemos que es todavía el narrador el que habla de «nuestro camino» desde su propia perspectiva, que incluye la del peregrino. La dualidad narrador/personaje focalizador se evidencia de forma rotunda a partir del verso 37:

To telle yow al the condicioun  
Of ech o hem, so as it semed me (37-8)

Uno de los problemas con que se han encontrado los fisonomistas de este protagonista es precisamente el de casar esa devoción con su magnífica capacidad para registrar los defectos de esos personajes, contra los que, sin embargo, el Chaucer peregrino no se vuelve, ya que aquella devoción parece seguir actuando aun por encima de su potencial capacidad crítica. De la superposición de ambas cualidades surge la ambigüedad de la persona del peregrino y de todo aquello a lo que se refiera en adelante:

Praise and appreciation fall easily from his lips, sometimes for reasons we ourselves corroborate, but often with the feeling that the narrator's personality has led him to equate their worth with their capacity to interest him.<sup>51</sup>

Donaldson justifica lo que se ha desestimado como candor e ingenuidad en la peculiar personalidad del viajero como resultante de su pertenencia al tercer estado. Ello explicaría la diferente consideración que los diversos peregrinos le merecen, así como su propio comportamiento. Sin embargo, esa ambigua personalidad que se despliega con sus dispares respuestas parece a otros críticos parte de la serie de técnicas ya bien conocidas que hacen del prólogo mucho más que una sátira de los estados:

Several devices are used to develop the twenty-six pilgrims who are described: (1) the use of conglomerate detail; (2) exaggeration; (3) focus on a single quality; (4) the sudden thrust. All these do not enter into every description nor are they used to the same extent or with the same result—fortunalety, for to have done so would have been to destroy the lifelikeness

---

<sup>51</sup> Paul G. Ruggiers, *The Art of The Canterbury Tales*, Madison, U. of Wisconsin P., 1965, 17.

unalety, for to have done so would have been to destroy the lifelikeness of the *Prologue*.<sup>52</sup>

También Hill Duncan<sup>53</sup> considera que Chaucer saca mucho más partido de la situación en que se coloca al peregrino si éste carece de una personalidad claramente definida y que acaba diluida entre la multitud. Leicester,<sup>54</sup> por su parte, sostiene que a este personaje le falta identidad. Su esencia se va componiendo a medida que avanza la obra, surgiendo de la potencialidad creadora de todos los demás aspectos, que van siendo absorbidos para conformar esa personalidad.

A partir de estos versos, debemos considerar la dualidad narrador/personaje focalizador como un generador de tensión entre el afán de verosimilitud y la primacía de la voz. En efecto, desde ahora tendremos en cuenta que es el peregrino Chaucer el que registra todo lo que ocurre para el narrador. Suponemos que la información que recibe proviene de las conversaciones habidas en el hostel y a lo largo del peregrinaje (ya que no se trata de una transcripción simultánea a los acontecimientos sino de una recopilación posterior de sus impresiones y de las conjeturas realizadas por el narrador). Sin embargo, en ocasiones no es así, ya que la información procede de diversas fuentes, no sólo de las palabras de los peregrinos. De hecho, en muchos casos parece que el peregrino Chaucer hubiera conocido a algunos de sus compañeros desde hace mucho tiempo, que hubiera estado viajando con ellos a lo largo de sus vidas, como vemos, por ejemplo en el retrato del caballero:

A Knyght ther was, and that a worthy man  
That fro the tyme that he first bigan  
To riden out, he loved chivalrie,  
Trouthe and honour, fredom and curteisie. (43-7)

Este es el primer retrato, y uno de los pocos ideales que se encuentran en la obra. Sin embargo, el peregrino Chaucer no justifica esta opinión mostrando las palabras del otro:

And though that he were worthy, he was wys,  
And of his port as meeke as is a mayde. (68-9)

---

<sup>52</sup> Thomas A. Kirby, «The General Prologue» en Rowland, ed. *Companion*, 253.

<sup>53</sup> «Narrator's Point of View».

<sup>54</sup> H. Marshall Leicester, Jr., *The Disenchanted Self. Representing the Subject in The Canterbury Tales*, Berkeley, U. of California P., 1990.

Por tanto, en este caso no es de suponer que el caballero se hubiera jactado en la posada de las batallas en que había participado ni de sus principios. Más bien parece que nuestro focalizador ha recogido toda esa información de las conversaciones de los otros, o incluso de lo que era la opinión general sobre el caballero, en caso de que éste fuera un famoso adalid de la caballería nacional. Vemos al narrador apoyando sus apreciaciones en la autoridad de la generalidad, de la opinión establecida:

And everemoore he hadde a sovereyn prys. (67)

Por tanto, en este caso, no llegamos a saber si el conocimiento del peregrino Chaucer proviene de esa reputación ya forjada que no precisa la repetición de las hazañas (sino la mera mención del nombre del guerrero), o si, por el contrario, le ha llegado por los demás. También se podría aventurar una mezcla de ambas posibilidades, ya que los peregrinos entran en la posada en grupo, y aunque no provienen de los mismos puntos sí se puede creer que ya han recorrido cierta distancia unidos.

Sin embargo, el narrador ha preferido señalar todas las virtudes antes que darnos simplemente su nombre, que habría sido sinónimo de lo anterior. Así, no sólo se ajusta al tipo de retrato idealizante de esta clase, sino que además crea cierta expectativa entre los narratarios, que se ven instados a buscar nombres propios que encajen en este perfil.

Es en esos momentos de transición entre lo acontecido y lo narrado cuando se transgrede el principio de verosimilitud que gobierna el prólogo y el peregrino Chaucer sabe demasiado sobre sus compañeros. En tales casos, la voz que se infiltra en la visión del peregrino es la del narrador omnisciente, que no se resiste a identificarse con el personaje y por tanto, a interpretarlo. En ocasiones podremos apreciar mejor la visión del personaje-focalizador, sobre todo en aquellos casos en los que domine la descripción física de los viajeros. Así, por ejemplo, en el retrato del arquero prima la descripción, si bien el narrador conoce todos los aditamentos de la indumentaria del peregrino, incluso la cadena de san Cristóbal que posiblemente llevara oculta. En otras, por el contrario, será prácticamente imposible distinguir narrador de focalizador. En la descripción del escudero oímos:

Syngynge he was, or floytynge, al the day; (91)  
He koude songes make and wel endite,

Juste and eek daunce, and weel purtreye and write. (95-6)

La primera frase puede proceder tanto de la observación a lo largo del viaje como de la omnisciencia del narrador. En este prototipo de buen amante que encarna el escudero, podríamos quizás distinguir dos momentos perceptivos: la observación y percepción por parte del Chaucer personaje del muchacho como individuo, y posteriormente la transformación de éste en figura prototípica de un estamento determinado por parte del narrador. Así, el peregrino aporta los detalles con los que el narrador acabará de elaborar su retrato, añadiendo sus juicios para mejor conformar el prototipo. En este caso vemos cómo el narrador, tras proporcionarnos algunos detalles desde la perspectiva del peregrino Chaucer, se aventura, apoyándose en su omnisciencia, a juzgar aquellas cualidades artísticas del escudero que hacen de él un cortesano en formación. Pero de nuevo nos podríamos preguntar si el narrador se ha remitido realmente a su omnisciencia o si simplemente se ha acogido a lo que era la imagen común de cualquier doncel, haciéndose eco de ella. En tal caso, las habilidades del escudero se darían por descontadas desde el momento de su presentación como hijo del caballero, y lo único que haría el narrador sería refrendar, repetir el estereotipo.

De nuevo se alternan narrador y focalizador en el retrato de la priora. Es éste un caso excepcional de aprovechamiento de la observación del peregrino Chaucer para deducir el retrato psicológico por parte del narrador. El focalizador parece centrarse aquí en los detalles, adquiriendo por ello más protagonismo, y de hecho, el narrador recuerda de forma insistente que el retrato procede de las apariencias desprendidas de la priora. Su figura gana entonces en sutileza perceptiva, y el retrato mismo, al ser más empírico, cobra otros matices. Así, si del caballero destacaba como axioma su comportamiento discreto, de Madame Eglentyne se deduce su finura por su tipo de sonrisa, por sus exclamaciones o por su propio nombre. Nos sorprende sobre todo constatar la curiosidad inmensa del focalizador, que no surge de lo evidente, como era el caso del retrato del arquero, sino de cierta intuición para reparar en el gesto más sutil y verlo en toda su grandeza. El narrador, usando su omnisciencia en ocasiones y en otras acudiendo al focalizador, sabe lo importante que son para esta dama las maneras:

In curteisie was set ful muchel hir lest (132)

Lo que hace con el personaje es desmenuzar tales formalidades, al igual que había hecho con las batallas del caballero antes. Sólo que con el guerrero los hechos iban de acuerdo al rango, y con la priora no, pues tan alto cargo se ve retratado por medio de nimiedades, no de grandes gestos. Y lo que pretende ser grande, como su corazón caritativo, se refleja en lo pequeño, si no insignificante, y en la exteriorización de ese gusto por lo minúsculo. De cualquier manera, estos detalles que nos dan la semblanza de la priora son los escogidos por el narrador, y no por ello los únicos que podrían definir a esta dama. Efectivamente, nos encontramos con la paradoja de que aquello que ha llamado la atención al peregrino Chaucer es lo que podría pasar desapercibido, lo que visto por separado y en cualquier persona no resultaría en absoluto sospechoso. Si ha causado algún efecto en el focalizador y en el narrador es porque se encuentra en ellos esa disposición a fijarse en tales detalles. Y si bien es cierto que se nos revelan muchos de los rasgos de la priora, también de quien puede apreciarlos. Hemos visto cómo al trazar ese retrato psicológico, el peregrino lo ha captado con una pretendida y segura inocencia, lo que hace que los hábitos de ella parezcan totalmente irreprochables. Sin embargo, en la descripción física posterior, el narrador no parece tan seguro de nuestra aceptación y tiene que enfatizar su propia voz:

But sikerly she hadde a fair forheed;  
It was almoost a spanne brood, I trowe;  
For, hardily, she was nat undergrowe.  
Ful fetys was hir cloke, as I was war. (154-7)

¿Cuál es el sentido de esta distinción de énfasis entre la descripción física y la de su comportamiento? Estas líneas dan lugar a la objetivación del personaje de la priora mientras aquella actúa. Se nos ha suministrado antes que nada una semblanza vital, antes que la descripción física, como hace con otros personajes. La vemos cantando en misa, comiendo, llorando por los animalillos atrapados y alimentando sus mascotas. De todas estas actividades deduce el narrador:

And al was conscience and tendre herte. (150)

En la narración de estas acciones no hay rastro de duda por parte del narrador, de forma que deberíamos tender a creerle, a no recelar de la gentil monja. Sin embargo, al recalcar que la apariencia física de la

priora le llamó la atención, lo que logra es aislar ese fragmento anterior, de rotunda seguridad, y dejarlo en inferioridad de condiciones. Si es más llamativa la anchura de la frente que la bondad de corazón, habrá que revisar qué tipo de bondad es esa. Queda al descubierto lo parcial de ese sentimiento, lo superficial de esas pruebas. Aun después de conocer su buen corazón, el narrador sigue observándola como a una criatura en exposición, meditando socarronamente («She was nat undergrowe»), viéndola actuar desde la distancia, como si su físico fuera lo único fiable de su retrato. La apariencia física sólo sirve para delatar la apariencia como valor total que guía su conducta. Entonces sus perfectos modales en la mesa, su delicadeza al cantar y su recato al hablar se vuelven armas de doble filo y la priora queda para siempre en entredicho.

El siguiente retrato es el del monje, quizás por su parecido con la priora, en tanto en cuanto si madam Eglantyne era una dama o lo pretendía, éste se comporta como un caballero. En ambos casos, estos representantes de la Iglesia operan orgullosa y dignamente con los códigos propios de otro estamento, sin que el peregrino Chaucer ni el narrador les fiscalicen abiertamente por ello. Sin embargo, mientras que la priora parece totalmente inconsciente de su intento de aparentar pertenecer a ese otro estamento, el monje sí reconoce que ha saltado al campo de la nobleza. Ella se muestra totalmente ausente de cualquier tipo de amenaza, y sus cuidados van encaminados a aparentar ese estado, mientras que el monje sí que parece haberse enfrentado a acusaciones con anterioridad, y de ahí que su postura sea, como en el caso de la dama de Bath, la de defenderse con palabras, la de acusar antes de ser atacado. Esta agresividad manifiesta le delata sin necesidad de críticas de otros viajeros.

Si la priora nos era presentada principalmente actuando, los gustos del monje son revelados por el narrador y por las palabras de aquél sobre reglas que podían constreñir su libertad. Sólo más adelante en el texto sabremos que tales opiniones han sido expresadas en una conversación mantenida con él o los peregrinos. En ella el monje ataca frontalmente las antiguas reglas monacales:

The reule of Seint Maure of of Seint Beneit—  
 By cause that it was old and somdel streit  
 This ilke Monk leet olde thynges pace,  
 And heeld after the newe world the space.  
 He yaf nat of that text a pulled hen,

That seith that hunters ben nat hooly men,  
 Ne that a monk, whan he is recchelees,  
 Is likned til a fissh that is waterlees—  
 This is to seyn, a monk out of his cloystre.  
 But thilke text heeld he nat worth an oystre; (173-82)

Si bien queda claro que el narrador está dando su propia versión de la opinión del monje en estilo indirecto, se puede considerar asimismo que intenta transcribir la conversación tal y como tuvo lugar, ya que las imágenes que se están utilizando cuadran perfectamente con lo que para el monje representaría el mayor disgusto: la gallina, animal domesticado y de corral, y la ostra, molusco que no entraba dentro de las nobles miras de la cetrería medieval. Por supuesto, también se puede mantener que el narrador está simplemente adelantándose, poniéndose en lugar del religioso para dejarlo en evidencia. Pero en principio no habría por qué dudar de que es el propio monje el que desdeña las rígidas reglas monacales con tales expresiones. Mientras que el narrador parece entender a la perfección cómo la expresión «pez fuera del agua» puede aplicarse a la situación de cualquier monje fuera de su entorno, y de hecho se lo explica a los narratarios de forma unívoca, no hace lo mismo con las expresiones referentes a la gallina o a la ostra (aparentemente pronunciadas por el monje), que quedan sin explicación. De esa forma, el narrador se identifica con la postura de las reglas antiguas, al atreverse a glosar, aun cuando era innecesario, lo que tales reglas querían decir con la imagen del pez. Al explicar este símil, el narrador está contradiciendo la voluntad del monje, para quien las reglas monacales han quedado obsoletas y no deben ser escuchadas ni glosadas. Mientras que las menciones de la gallina o la ostra quedan registradas como meras expresiones lanzadas al aire, la figura del pez queda claramente encuadrada en un texto escrito, el de la regla. Y por impresionantes que aquéllas resulten, sobre todo si se conciben pronunciadas por este agresivo monje, las dos imágenes se enfrentan a uno de los símbolos más poderosos de la imaginaria cristiana, el del pez, al que el monje, amante de la carne roja, hace ascos.

Si hasta el momento se podía pensar que la opinión del monje era conocida por el narrador gracias a su omnisciencia, es a partir del verso 183 cuando constatamos que realmente se estaba dando el diálogo entre ambos peregrinos, y cuando la primera impresión de que aquéllas podían ser las propias palabras del monje queda corroborada por el hecho de que ahora le toca hablar al peregrino Chaucer. Si bien ambos dialo-

gantes pudieron intercambiar sus opiniones sin la necesidad de turnarse, es decir, interrumpiéndose mutuamente a medida que fluía la conversación, a la hora de referirse a aquella situación, el narrador distingue claramente las palabras de uno de las del otro:

And I seyde his opinion was good.  
 What sholde he studie and make hymselfen wood,  
 Upon a book in cloystre alwey to poure,  
 Or swynken with his handes, and laboure,  
 As Austyn bit? How shal the world be served?  
 Lat Austyn have his swynk to hym reserved! (183-8)

Aquí tenemos las palabras del peregrino Chaucer, de total acuerdo con lo presumiblemente expresado por el monje, puede que incluso eco de las palabras de aquél. Por supuesto es difícil averiguar si el peregrino que parece comulgar con las opiniones del monje realmente lo hace. Pero el hecho de que el narrador haya decidido registrar los argumentos del peregrino hasta tal punto sí nos dice algo de su intención. En efecto, en este fragmento se pasa del estilo indirecto al indirecto libre de tal forma que podemos casi oír las frases pronunciadas por el peregrino Chaucer. El narrador no se contenta con admitir que estuvo de acuerdo con el monje, sino que además esgrime argumentos que van más allá de la mera acusación de que las reglas estaban anticuadas. En lugar del mero asentimiento que hubiera supuesto la frase en estilo indirecto, el peregrino detalla en viva voz los trabajos monásticos y lo que piensa de ellos. De ese modo, lo que se describe es el alma misma del monasticismo, no tanto la obsolescencia de las reglas. Lo que el peregrino deja traslucir es que este monje no es tal. Incluso la frase: «How shal the world be served?» contiene dos sentidos, ya que «el mundo» se puede tomar como «la humanidad, la hermandad cristiana» o «el siglo». De esa forma, la pregunta que inocentemente podría significar: «¿cómo se puede servir al mundo desde un monasterio?» se transformaría en: «¿si se está en un monasterio, cómo se puede ser mundano?».

Hasta qué punto el peregrino Chaucer estaba reproduciendo las palabras del otro, hasta qué punto su respuesta fue dada después de escuchar los argumentos de aquél o al unísono, de forma que al final ambos pudieran o no concluir en una sola voz:

Lat Austyn have his swynk to hym reserved! (188)

es algo que Chaucer no desvela, por lo que quedan abiertas todas las puertas.

De nuevo aquí se confunden las figuras del Chaucer peregrino y del narrador, si bien la actitud es tan ambigua o más que en el retrato de la priora. Es el narrador el que presenta esta conversación, y si en el caso de la priora prefiere mostrar al peregrino callado, con una actitud serena, fría, meramente observadora, en éste elige presentarse asintiendo. Que la sacudida retórica del monje haya hecho reaccionar al hasta entonces discreto peregrino puede ser signo tanto de su debilidad de carácter como de genuina admiración. Pero también puede reflejar una indignación que podría superar la prudencia. Entonces, lo que en el caso de la priora se había podido mantener como silencio, en el del monje se refleja en una adulación tal que sobrepasa los argumentos de aquél, ridiculizándolos. Es cierto que hasta ahora no había tomado partido de forma tan clara por ninguna otra idea, por lo que su entusiasmo, si no sospechoso, sí resulta súbito.

Tras mostrarnos la conversación, el narrador se dedica a describir la apariencia física del próspero monje:

His heed was balled, that shoon as any glas,  
 And eek his face, as he hadde been enoynt.  
 He was a lord ful fat and in good poynt;  
 His eyen stepe, and rollynge in his heed,  
 That stemed as a forneys of a leed;  
 His bootes souple, his hors in greet estaat.  
 Now certeinly he was a fair prelaat;  
 He was nat pale as a forpyned goost. (198-205)

Si esta descripción es lo último que oímos sobre el religioso, lo primero había sido igualmente una referencia a su semblanza:

A Monk ther was, a fair for the maistrie,  
 An outridere, that lovede venerie  
 A manly man, to been an abbot able.  
 Ful many a deyntee hors hadde he in stable, (165-8)

El narrador dejaba bien claro desde el principio que el religioso bien podría aspirar a convertirse en abad, o que incluso ya lo parecía por su comportamiento. Recordemos su fuerte carácter, atacando con una verborrea impropia con la que arrastraría a cualquiera hacia sus posturas. Así habría ocurrido con el Chaucer peregrino, transformado por

contagio en mero eco de las expresiones del otro. También el narrador juega a ser eco, pero más bien de sí mismo. De esa forma, aquella situación en la que el peregrino parecía contagiarse del vigor del monje, pronunciando sus mismas palabras, se repite y se subvierte al mismo tiempo. Si con la acalorada enumeración de los sinsabores monacales se deja al descubierto la falsedad de las excusas, la descripción que hace el narrador al final del retrato resulta igualmente contraproducente para el monje. Su hermosura se torna en la belleza del manjar a punto de ser digerido. El narrador ha ido más allá, apropiándose de las imágenes animales de aquél para volverlas en su contra. La metáfora es casi la del cazador cazado, transformado en su propia presa. El monje, cazador agresivo, se ve envuelto y descubierto en su propia retórica, que no tiene defensa posible. Por supuesto, tal y como dice el narrador, no era pálido como un alma en pena; su color lo ata definitivamente a la vida festiva, y quizás también a un futuro infierno donde podría ser cocinado. Pero mientras el Chaucer peregrino no parece percatarse de la ironía a que lo lleva el fragor de sus palabras, el narrador es plenamente consciente del uso de sus vocablos, ya que su última referencia, en la que se enfatiza, como en el caso de la priora, que se trata de su opinión, es a la consabida belleza del monje. Ésta ya había sido referida como primera impresión al principio del retrato, y ahora queda confirmada:

Now certainly he was a fair prelaat; (204)

Como vemos, el narrador, al tiempo que sigue utilizando las imágenes animales propias del monje, no ha dejado de citarse a sí mismo. Mantiene así su independencia de juicio, cosa que su homónimo no había hecho durante la conversación, al dejar que su silencio fuera invadido por las palabras del hermano. De esta forma, el episodio de la conversación entre el monje y Chaucer queda enmarcado en otro superior que lo cuestiona, tergiversando la situación y abriéndola a otras lecturas. Si el Chaucer peregrino no ha sabido sobreponerse a la personalidad arrolladora del monje, el narrador ha sabido distinguir entre el hombre y las palabras que éste articula. Lo que es más, ha sabido utilizar las mismas palabras con una finalidad contraria a la que originariamente podrían tener. De igual modo, las bridas del caballo evocaban las campanadas a quien las quería oír.

Lo que en el caso del monje constituía una transgresión clara, al romper los votos no sólo de pobreza y probablemente el de castidad,

sino sobre todo el de silencio y obediencia, en el caso del fraile se convierte en necesidad. En efecto, la misión de este último es la de predicar. En él la palabra se vuelve una herramienta de trabajo que el fraile debe llegar a dominar completamente:

In all the ordres foure is noon that kan  
So muchel of daliaunce and fair langage. (210-21)

Quizás por eso mismo, lo que en el monje había sido sólo apuntado, en el fraile aparece plenamente desarrollado. Nos referimos a la sustitución de la voz del narrador por la del propio fraile, a la usurpación de papeles que se produce de forma más elocuente que en el caso del monje. En primer lugar, reaparece la omnisciencia narrativa para revelar detalles que de ninguna forma habrían sido confesados a la concurrencia de peregrinos, como que acepta compensaciones a cambio de la absolución. Sin embargo, pronto esa omnisciencia se contagia del conocimiento que podría haber sido aportado por el propio fraile, de forma que es difícil saber dónde empieza uno y termina otro. Se podría aventurar que aquellos versos donde aparece la justificación por medio de la conjunción «for» causal pertenecerían a la voz del fraile. Otro rasgo de esa progresiva usurpación lo supondrían los tiempos verbales presentes del estilo indirecto libre:

For he hadde power of confessioun,  
As seyde hymself, moore than a curat,  
For of his ordre he was licenciat.  
Ful swetely herde he confessioun,  
And plesaunt was his absolucioun:  
He was an esy man to yeve penaunce,  
Ther as he wiste to have a good pitaunce.  
For unto a povre ordre for to yive  
Is signe that a man is wel yshryve;  
For if he yaf, he dorste make avaunt,  
He wiste that a man was repentaunt;  
For many a man so hard is of his herte,  
He may nat wepe, although hym soore smerte.  
Therefore in stede of wepyng and preyeres  
Men moote yeve silver to the povre freres. (218-32)

Incluso a veces el narrador recoge atributos que reflejan una posible opinión pública, como ocurría antes en el caso de la fama del caballero.

Así, parece estar remitiéndonos lo que sería la referencia más generalizada de cualquiera al hablar del fraile:

Ful sweetely herde he confessioun, (221)

Ambos adverbios comprenden la recepción que de tales términos ha hecho el narrador, de forma que se puede percibir un eco irónico en el contraste entre el énfasis que supone el primer adverbio y el significado del segundo, sobre todo si se piensa que se trata simplemente de escuchar confesiones. Esta apropiación de la voz del narrador por la del fraile se sigue dando a lo largo del retrato, de tal forma que lo que puede considerarse casi como un estilo indirecto tiende al directo (si bien al faltar el fragmento introductorio continúa la incertidumbre sobre si tales opiniones son las del fraile o las del narrador). El efecto es el de dejar que sea el propio fraile el que se confiese y se defienda ante el Chaucer peregrino, que, como él, es un dulce confesor:

He knew the tavernes wel in every toun  
 And everich hostiler and tappestere  
 Bet than a lazar or a beggestere,  
 For unto swich a worthy man as he  
 Acorded nat, as by his facultee,  
 To have with sike lazars aquayntaunce.  
 It is nat honest; it may nat avaunce,  
 For to deelen with no swich poraille,  
 But al with riche and selleres of vitaille. (240-8)

Sin embargo, al hacer públicas las palabras del fraile, el narrador consigue de nuevo que sea aquél mismo el que se condene. El fraile no parece consciente de que cada acto de habla es una toma de postura, una revelación ante los demás. Precisamente no reconoce que cualquier mensaje constituye una confesión. Seguro de sus cualidades oratorias, guiado por su lógica pragmática, y tan ingenuo como para creer que no puede caer en el banquillo del confesonario, el fraile habla de sí mismo. De forma descarada justifica sus hábitos y tácticas. Su mayor fallo es creer que sus dotes retóricas podrán convencer de su honestidad a los peregrinos. Sin embargo, tampoco podemos afirmar que sea él solo el que se autodelata. Es más bien el hecho de que el narrador lo califique de fraile ejemplar lo que produce la sorpresa. El narrador juega ambas bazas, desvelando lo que sería propio de guardarse en secreto y alaban-

do al truhán al mismo tiempo. De esa forma, le sigue la broma haciéndose pasar por uno de sus incondicionales admiradores y dejándonos oírle:

And over al, ther as profit sholde arise,  
 Curteis he was and lowely of servyse;  
 Ther nas no man nowher so vertuous.  
 He was the beste beggere in his hous;  
 [And yaf a certeyn ferme for to graunt;  
 Noon of his bretheren cam ther in his haunt;] (252a,b)  
 For thogh a wydwe hadde noght a sho,  
 So plesaunt was his "*In principio*,"  
 Yet wolde he have a ferthyng, er he wente. (249-255)

Aquí encontramos al fraile ejercitando sus dotes de convicción y forzando el espíritu bíblico que alababa la generosidad de la mujer que daba sus últimas monedas. Este confesor impenitente, dador y receptor de palabras, usurpa, al presentarse de forma tan descuidada, la autoridad divina con que se le ha dotado. Aunque se viste como el papa y comienza sus monsergas con la cita bíblica, su figura queda reducida a la de un mendigo amante del vino y la música. El siguiente peregrino en incorporar los principios bíblicos es el párroco, al cual el narrador muestra de otra manera, si bien le da la misma oportunidad de expresarse por sí mismo.

También en el retrato del mercader se combinan la omnisciencia del narrador con la parcialidad de conocimientos del focalizador. De igual forma se mezcla la descripción física con la de sus ideas sobre las finanzas del mar. Ya desde el retrato de la priora y del fraile se había advertido cómo el uso del adverbio de cantidad «ful» por parte del narrador podía producir un efecto irónico en combinación con otros adjetivos:

A Frere ther was, a wantowne and a merye,  
 A lymytour, a ful solempne man. (208-9)

En el caso del mercader, el narrador vuelve a describir la gran distancia que existe entre aquellos personajes que pertenecen al mundo de la peregrinación y el ser que escribe. Después de haber prestado su voz al fraile, el narrador parece estarse protegiendo. Nos presenta a un mercader interesado en demostrar su dominio en el tráfico marítimo:

His resons he spak ful solempnely,  
Sownynge alwey th'encrees of his wynnyng. (274-5)

Sin embargo, no presta su voz al personaje, y lo que es más, cuando nos descubre que aquél no era tan acaudalado como pretendía, lo hace poniendo como sujetos a otros mercaderes, a la opinión pública. Si el fraile se ufana de sus bajezas, en este personaje encontramos la inseguridad que aconseja discreción. Su voz no parece ávida de derroche, como lo era la del religioso:

This worthy man ful wel his wit bisette:  
Ther wiste no wight that he was in dette,  
So estatly was he of his governaunce  
With his bargaynes and with his chevysaunce. (279-82)

De esa forma, el mercader queda relacionado sobre todo con quienes comparten su entorno diegético. El único toque irónico que se permite es el del uso del «ful» en las líneas 274 y 279, demostrando que conoce su secreto. Este comerciante representaría las nuevas prácticas mercantiles que comienzan a ponerse en marcha a finales de la Edad Media. Prácticas que, como la letra de cambio, o la aparición de las primeras bancas, requieren de una estabilidad económica previa. El mercader no sólo debe callar la cuestión de sus deudas, sino proclamar que su situación financiera va de acuerdo con su prestigio. Éste es el requisito para seguir existiendo. De ahí el énfasis del narrador en el hecho de que nadie podía suponer cuál era la situación real. Y quizás de ahí también el comedimiento, que mantiene al tratante en el anonimato, fuera del alcance del mundo extradiegético, y siempre refiriéndose a él por medio de los demás:

For shote he was a worthy man with alle,  
But, sooth, to seyn, I noot how men hym calle. (283-4)

El siguiente retrato es el del estudiante. En él se vuelven a combinar las impresiones del peregrino con la omnisciencia propia del narrador. Vemos al Chaucer peregrino recibiendo esas impresiones de forma gradual:

As leene was his hors as is a rake,  
And he was nat right fat, I undertake,  
But looked holwe, and therto sobrely. (287-9)

De igual forma, oímos las deducciones y las ideas del narrador al alabar la falta de ambición que demuestra el muchacho, que, sin embargo, aún puede llegar a poseer alguna prebenda, tal y como el «yet» advierte:

For he hadde geten hym yet no benefice,  
Ne was so worldly for to have office. (291-293)

Los conocimientos del narrador son ajenos a lo que pudiera haber contado el estudiante, ya que, como en el retrato del caballero, se presenta al joven como incapaz de hablar más de lo estrictamente necesario. Parece justamente la antítesis del fraile, cuya ocupación es malgastar las palabras, utilizarlas sin llegar a conocer su valor intrínseco. El estudiante, en cambio, las atesora y las trata con cuidado. El narrador detecta incluso un toque de amor en la relación con ellas como fuente de conocimiento, ya que llenan de alegría al joven:

Sownynge in moral vertu was his speche,  
And gladly wolde he lerne and gladly teche. (307-308)

Es precisamente en aquellos actos en los que domina la discreción donde el retrato del erudito resulta más laudatorio. Así, detalles como el de su forma de rezar por sus protectores resultan revelatorios de su sinceridad:

But al that he myghte of his freendes hente,  
On bookes and on lernynge he it spente,  
And bisily gan for the soules preye  
Of hem that yaf hym wherwhith to scoleye. (299-302)

Contrasta así la actividad del estudiante, reflejada en la cantidad de volúmenes que lee o en su «busy» modo de rogar, con la complejidad y grandilocuencia que desprenden los ejercicios del monje y del fraile. Sin embargo, en este retrato Donaldson<sup>55</sup> detecta cierta ironía del peregrino burgués contra el intelectual.

---

<sup>55</sup> «Chaucer the Pilgrim», 71: «In this series the portrait of the Clerk is generally held to be an ideal one, containing no irony; but while it is ideal, it seems to reflect the pilgrim's sense of values in his joke about the Clerk's failure to make money: is not this still typical of the half-patronizing, half-admiring *um*understanding that practical men of business display towards academics?»

Al igual que en el caso anterior, en el retrato del magistrado prima la omnisciencia tras un pequeño paréntesis de observación directa por parte del Chaucer peregrino:

Discreet he was and of greet reverence—  
He semed swich, his wordes weren so wise. (312-3)

Tanto con este peregrino como con el estudiante de Oxford, el observador parece impresionado por su autodominio y la hondura de su lenguaje; ya consideradas como virtuosas, ya como sabias, las palabras del estudiante y del magistrado son las que, junto a la apariencia física, llaman más la atención del viajero Chaucer. Más allá de su visión se encuentra, sin embargo, la omnisciencia del narrador, que de nuevo da lugar a algún comentario que resta credibilidad a la reputación del magistrado. Así, si el mercader era extremadamente consciente de la importancia de aparentar holgura económica, el abogado también se sembra por parecer tan ocupado como su propio prestigio le demanda:

Nowher so bisy a man as he ther nas,  
And yet he semed bisier than he was. (321-2)

La apreciación también puede provenir del Chaucer peregrino, deducida a partir de una observación tan incisiva como la que efectúa con la priora. De cualquier forma, este apunte nos advierte no sólo de lo que pueda pensar el observador o el narrador sino de los motivos ocultos del magistrado. En efecto, si bien «semed» no tendría por qué indicar la voluntad de fingimiento por parte del retratado, sin embargo, nos lleva a tal idea. Sólo habría un paso desde el «parecer» hasta el «fingir». Y el que los distancia es precisamente el «ignorar que parece»; ese último paso es el que resulta imposible para alguien tan inteligente como este magistrado. Por tanto, no dudamos de que su voluntad se oculta tras cualquiera de los detalles que modelan su conducta y apariencia. Es la propia descripción que de él ha hecho el narrador la que acaba por condenarlo a los ojos de quien lee su retrato. El narrador, al alabarle desde el principio y mantenerlo en la distancia (ya que no escuchamos sus palabras), construye una imagen de infalibilidad que rompe al final. Porque por encima de los privados esfuerzos del magistrado se encuentra la autoridad del narrador. Y esta misma autoridad es la que se manifiesta de forma orgullosa:

Of his array telle I no lenger tale. (330)

La misma seguridad denota el retrato del terrateniente, basado en las cualidades que su temperamento sanguíneo le proporciona. La información bien puede haber sido proporcionada por él mismo a la compañía de peregrinos con los que viaja, aunque más bien parece surgida de las imágenes más cotidianas de la vida de este antiguo *sberiff*, tal y como el narrador las concibe. El narrador se atreve de nuevo a expresar la opinión que de él se tenía en su lugar:

Seint Julian was he in his contree. (340)

Otra apreciación de este tipo lo relaciona no ya con el santo sino con el filósofo, cuyas opiniones, al ser el relativo aplicable a ambos, hace suyas el terrateniente:

To lyven in delit was evere his wone,  
For he was Epicurus owene sone,  
That heeld opinioun that pleyn delit  
Was verray felicitee parfit. (335-8)

Así, en vez de reparar en detalles reveladores de su carácter, que pudieran guiar al lector, el narrador desvela con rotundidad los rasgos más característicos del retratado, concluyendo:

Was nowher swich a worthy vavasour. (360)

Esta última observación podría resultar, sin embargo, cuanto menos irónica, al referirse como «vavasor» a alguien del que sabemos que podría muy bien representar el pecado de la gula. En efecto, la abundancia de su mesa no parece tan unida a su condición de anfitrión como a la de degustador. De esa forma, este terrateniente del que conocemos no tanto su bonanza de espíritu como de carácter no llega a adecuarse completamente a la figura del vavasor de los romances. Ello es aun más claro al presentárnoslo como acompañante del magistrado, sumido en este otro mundo.

A continuación viene el grupo que conforman el mercero, el carpintero, el tejedor, el teñidor y el tapicero, todos pertenecientes al mismo gremio y que han ascendido, como revelan sus vestimentas. De nuevo, la atención del Chaucer peregrino recae en el aspecto solemne

de la fraternidad a que pertenecen, solemnidad que otros peregrinos mostraban en el hablar:

And they were clothed alle in o lyveree  
Of a solempne and greet fraternitee. (363-4)

Sin embargo, la valía individual de estos artesanos se ve contrarrestada por la acción colectiva de sus respectivas esposas. El narrador, en su omnisciencia, condiciona la posibilidad de que los burgueses asciendan en la vida pública de su comunidad a sus posesiones materiales así como al consentimiento de sus mujeres. De esa forma, la mención de la mujer, que podría considerarse enlazada a los demás objetos poseídos por los artesanos, queda realzada al constituir éstas la voz y voluntad de sus maridos. Sin embargo, el hecho de que aparezcan en grupo y de forma tan caricaturesca las relega, al igual que a los hombres del grupo, casi al estadio de personajes de *fabliau*:

Everich, for the wisdom that he kan,  
was shaply for to been an alderman.  
For catel hadde they ynogh and rente,  
And eek hir wyves wolde it wel assente;  
And elles certeyn were they to blame.  
It is ful fair to been ycleped "madame,"  
And goon to vigilies al bifore  
And have a mantel roialliche ybore. (371-378)

De nuevo vemos al narrador dando la pauta a estas esposas mediante los verbos «assente» y «blame». En las tres últimas líneas dedicadas al grupo de artesanos oímos hablar en estilo indirecto libre a las mujeres, cuya hipotética reacción conoce el narrador. De esta forma, nos adelanta el futuro probable de este grupo. También se podría aventurar que en esos versos el narrador sólo está remedando la vehemencia, como anteriormente pudo haber hecho con el fraile. De esta forma, el grupo de artesanos se encuentra sumido en la colectividad que supone la cofradía con la que se identifican y el sometimiento, simbolizado por su silencio, a la voz de sus esposas. Sin embargo, el narrador le concede a cada uno de ellos la consideración de sabio, mientras que de sus mujeres sólo oímos una idea común expresada en una sola voz, que las acerca a tipos más que a individualidades.

En cuanto a la figura del cocinero, recibimos sobre todo las impresiones del Chaucer peregrino, que describe las especialidades de aquél, que podía haber conocido a lo largo del peregrinaje o bien por la opinión de los otros peregrinos. De cualquier forma, el observador nos hace partícipes de otra peculiaridad, sin que ello parezca tener por el momento trascendencia ni para él ni para ninguno de los comensales:

But greet harm was it, as it thoughte me,  
That on his shyne a mormal hadde he. (385-6)

El narrador parece no darle más importancia al hecho. Quizás aquí habría que ver una provocación al auditorio, disfrazada bajo la inocente puntualización del peregrino. En cualquier caso, el simbolismo de la úlcera no pasaría desapercibido. Al continuar tranquilamente describiendo y alabando los menús del cocinero, el narrador cubre la descripción psicológica y física con la de la actividad que la profesión requeriría, quizás porque este cocinero es de los pocos que se embarcan en el viaje para trabajar. En el retrato del marinero la persona del observador se evidencia desde un principio:

For aught I woot, he was of Dertemouthe. (308)

De nuevo las impresiones del focalizador aparecen reflejadas en la descripción física. El narrador vuelve a marcar su presencia mediante el adverbio «*certainly*», creando un clima al que ya ha acostumbrado al lector tras los ejemplos del monje o del fraile. La descripción consiste en:

A daggere hangynge on a laas hadde he  
Aboute his nekke, under his arm adoun.  
The hoote somer hadde maad his hewe al broun;  
And certainly he was a good felawe.  
Ful many a draughte of wyn had he ydrawe  
Fro Burdeux-ward, whil that the chapman sleep. (392-7)

El peregrino, desde el exterior hacia adentro, resalta como prenda importante del marinero el puñal, para referirse a continuación a su piel y después metafóricamente a su corazón, cerca del cual se encuentra la daga. De esa forma crea toda una secuencia imaginaria que hace que el uso del «*certainly*» tenga ecos irónicos. El narrador basa su comentario

en la ordenación de los elementos tal y como parecen haber sido captados por el Chaucer peregrino. Este marinero es tan buen elemento como bien parecido era el monje, o como buen mendigo el fraile. Y el narrador no pierde la oportunidad de demostrar cuán buen tipo era, al medir inmediatamente su bonanza espiritual por su habilidad para robar el vino. De esa forma, el narrador parece quedar implicado en tales actividades al tiempo que las denuncia. Pero no le importa comprometer su reputación, ya que el vino es el único motivo que puede suavizar los ánimos, que puede volver equívoca cualquier situación, hasta la del sueño del vigilante (y mucho más aceptable la figura del ladrón). Incluso la figura de un Chaucer peregrino que justificara el robo de vino se podría volver más simpática (sobre todo teniendo en cuenta que el auditorio tendería a pensar en él como el Chaucer al que asiduamente pagan en vino). Sin embargo, no por ello deja el narrador de acusar al marinero. Nos advierte sobre la falta de escrúpulos morales que el navegante tenía a la hora de actuar:

Of nyce conscience took he no keep. (398)

El narrador continúa la ironía comenzada en el verso 395, poniéndose del lado del marinero al presentar sus actos como asuntos de mera necesidad ante los que no se puede andar con contemplaciones humanitarias o miramientos de ninguna clase. Es importante el hecho de que no oigamos hablar al navegante, que no se defiende de ninguna manera. Su elocuencia, su forma de vida, se halla en sus propias manos. Y es así, en su lucha contra el mar y sus habitantes, como se nos muestra. Al igual que en los ejemplos anteriores, tras la síntesis del carácter, se nos ofrece un catálogo de las actividades que lleva a cabo. Tras la descripción que de ellas nos proporciona omniscientemente, la condena resulta aun más unánime, y se llega a comprender que si este marinero lleva el puñal es porque él mismo es de armas tomar. Sin embargo, el narrador continúa presentándolo con ese cierto grado de objetividad, que logra al utilizar su típico superlativo seguido de algún revés minúsculo que rebaja considerablemente la valía que otorgaba el superlativo. Es éste otro de los procedimientos que utiliza el narrador, el enfrenar los adjetivos halagüeños a una descripción posterior que los desdice, por lo que idealidad y realismo se concentran en un mismo retrato.<sup>56</sup> Así, tras los

---

<sup>56</sup> Arthur W. Hoffman: «Chaucer's Prologue to Pilgrimage: The Two Voices», en J. J. Anderson, ed. *Chaucer: The Canterbury Tales*, Londres, Macmillan, 1974, 105-20.

detalles de su azarosa vida, surgen otros que lo convierten en un personaje cómico:

Ther nas noon swich from Hulle to Cartage.  
Hardy he was and wys to undertake;  
With many a tempest hadde his berd been shake. (404-6)

Una vez el narrador se ha hecho a esta postura de socarrona omnipotencia, la aplica al siguiente retratado, el médico, cuya profesionalidad tanto en cuanto médico como en cuanto hombre de negocios alaba:

Ful redy hadde he his apothecaries  
To sende hym drogges and his letuaries,  
For ech of hem made oother for to wynne—  
Hir frendshipe nas nat newe to bigynne. (425-8)

De nuevo vemos únicamente sus actos, no oyéndolo hablar. Sin embargo, sí repara el narrador en el tipo de dieta que el propio doctor seguía, relacionándolo en el texto con sus lecturas, siendo éste el mejor indicio de su salud espiritual. Así, el narrador sabe que el doctor se ha alimentado de todas las autoridades médicas conocidas por entonces; sin embargo, la Biblia no es su plato preferido:

Of his diete mesurable was he,  
For it was of no superfluitee,  
But of greet norissyng and digestible.  
His studie was but litel on the Bible. (435-8)

De nuevo ha quedado claro el pragmatismo básico que mueve al científico. Su amor a la sabiduría queda empañado por su amor al oro:

And yet he was but esy of dispence;  
He kepte that he wan in pestilence.  
For gold in phisik is a cordial,  
Therefore he lovede gold in special. (441-4)

Sobre la comadre de Bath, el narrador conoce muchos más detalles de los que va a revelar, como él mismo pone de manifiesto. Si ya en el retrato del cocinero el Chaucer peregrino se había dejado ver en su reacción ante la úlcera, ahora es la sordera de la mujer la que considera

una lástima, siendo éste el prolegómeno a una serie de apariciones explícitas de la figura del narrador:

A good Wif was ther of biside Bathe,  
But she was somdel deef, and that was scathe. (445-6)

El narrador conoce los movimientos y reacciones posibles de esta mujer, incluso los más improbables. Igual que anteriormente había sido capaz de predecir la actitud del grupo de burguesas ante la posibilidad de que sus maridos ascendieran en el escalafón social, ahora narra lo fácil que podría ser para la comadre anteponer su furia repentina al hecho de encontrarse en recinto sagrado:

In al the parisshe wif ne was ther noon  
That to the offrynge bifore hire sholde goon;  
And if ther dide, certein so wrooth was she  
That she was out of alle charitee. (449-52)

Vemos así cómo el narrador combina estos fragmentos provenientes de su omnisciencia con las impresiones del focalizador, y cómo reafirma su poder de retrasar o adelantar la narración a su antojo:

Hir coverchiefs ful fyne weren of ground;  
I dorste swere they weyeden ten pound  
That on a Sondag weren upon hir heed.  
Ful streite yteyd, and shoes ful moyste and newe.  
Boold was hir face, and fair, and reed of hewe.  
She was a worthy womman al hir lyve:  
Housbondes at chirche dore she hadde fyve,  
Withouten oother compaignye in youthe—  
But thereof nedeth nat to speke as nowthe. (453-62)

Adivinamos de nuevo la ironía del narrador en el uso del ambiguo «worthy» que ya antes había aplicado a las damas favoritas del fraile:

Ful wel biloved and famulier was he  
With frankeleyns over al in his contree,  
And eek with worthy wommen of the toun, (215-7)

Reconocemos más adelante una actitud que ya habíamos encontrado en la descripción de la priora, la del descubrimiento ensimismado de

algún detalle del físico de la mujer, que puede ser revelador de su carácter (como más tarde ella misma explicará), pero que por el momento queda encuadrado entre información de diversa índole:

She koude muchel of wandrynge by the weye.  
 Gat-tothed was she, soothly for to seye.  
 Upon an amblere esily she sat, (467-9)

Vemos de esta forma cómo el narrador ha preferido realzar su propia voz y opinión a la de la mujer, amante de las palabras y del movimiento. La voz de Alice se hará más tarde digna de su sordera, pero por el momento es el narrador el que mantiene sus privilegios. Si el retrato de la comadre había comenzado:

A good Wif was ther of biside Bathe, (445)

el del párroco sigue el mismo orden:

A good man was ther of religioun, (477)

De nuevo, en su descripción el narrador parece haber conocido al párroco durante toda su vida, proporcionando todos los detalles de su buen hacer que nos dan su semblanza psicológica. Extrañamente, los adjetivos no se contradicen con los actos del párroco, por lo que no se advierte la ironía que se percibía en otros retratos en adverbios como «trewely» o «devoutly»:

He was also a lerned man, a Clerk,  
 That Cristes gospel trewely wolde preche;  
 His parissshens devoutly wolde he teche. (480-2)

El narrador, no sólo ya el Chaucer peregrino, se vuelve un admirador incondicional de uno de sus personajes, señalando elementos que diferencian a aquél de otros viajeros. Así, en el siguiente fragmento encontramos referencias a la Biblia, un motivo que distingue al párroco del fraile, el monje y el médico:

This noble ensample to his sheep he yaf,  
 That first he wroghte, and afterward he taughte.  
 Out of the gospel he tho wordes caughte,  
 And this figure he added eek therto,

That if gold ruste, what shal iren do?  
 For if a preest be foul, on whom we truste,  
 No wonder is a lewed man to ruste;  
 And shame it is, if a prest take keep,  
 A shiten shepherde and a clene sheep.  
 Wel oghte a preest ensample for to yive,  
 By his clenese, how that his sheep sholde lyve. (496-506)

El párroco toma el texto bíblico como fin, no como medio para lograr objetivos más allá del propio libro; podríamos decir que se mantiene en el espíritu de la letra de la Biblia. Por su parte, el fraile lo utilizaba para sacar ganancias, y el monje ni siquiera admitía la autoridad de los textos. Otro motivo que lo distingue, en este caso de la actitud del médico, es el no contemplar el oro sino como metáfora del espíritu, aspecto éste en el que aquél no habría reparado. La admiración que el narrador muestra por el párroco le lleva a citarle en ocasiones, por lo que de nuevo escuchamos las palabras del cura en estilo indirecto libre (como antes habíamos podido oír las del fraile justificándose), con expresiones supuestamente dichas por el párroco, como el uso del «for», «shame it is» o «no wonder». El retrato de este hombre constituye al tiempo una declaración de lo que el narrador considera correcto y amable en cualquier persona. Así, le valora incluso que no sea demasiado vehemente con sus feligreses, siendo ése uno de los rasgos definitorios del párroco y de los gustos del narrador:

To drawn folk to hevne by fairnesse,  
 By good ensample, this was his bisynesse. (519-20)

Si de la figura de Cristo se destacaba que redimía los pecados del hombre, que su sacrificio era tal que podía limpiar a la humanidad del pecado original, en este discreto párroco lo que se enfatiza no es tanto el valor del sacrificio como el del ejemplo. Y mediante el ejemplo logra transformar a los demás. A modo de espejo que altera la imagen de quien en él se mira, las buenas obras del párroco, al entregarse como ejemplos, parecen tener el poder de arrastrar a los feligreses al cielo. De ahí que el término «busynesse» pueda en este caso tener el sentido mercantilista de hoy en día. Pues el párroco parece querer ganarse el alma de su comunidad con sus obras extra, trabajando no sólo para ganar su cielo particular, sino para llevar allá a los demás. Sus buenos actos deben tener el máximo rendimiento y valer incluso para impulsar

a los feligreses. De ahí la imagen de la riqueza con que el narrador sintetizaba sus virtudes al principio:

A good man ther was of religioun  
And was a povre, Persoun of a toun,  
But riche he was of hooly thoght and werk. (477-9)

En este sentido, en el espíritu de abnegación, discreción y generosidad, el párroco es presentado como el motor espiritual de su comunidad, y al narrador no le importa demostrar su admiración por él, tal y como la había concedido a otros menos dignos.

Al párroco le acompaña el campesino, cuyo primer rasgo ya supone la subordinación a los valores del anterior, pues se les presenta como hermanos. La relación sería entonces la misma que se daba entre el escudero y el caballero, o entre el terrateniente y el magistrado, o el bulero y el alguacil. El retrato ideal que del párroco se había elaborado se continúa en el de su hermano el labriego, al que también se relaciona con los ideales de verdad y de trabajo:

A trewe swynkere and a good was he, (531)

Los conocimientos del narrador le permiten informar de la disponibilidad de este labriego como buen cristiano, e incluso del dolor que el amor a Dios le podía producir, debido a la exclusividad de ese amor y a la total entrega:

God loved he best with al his hoole herte  
At alle tymes, thogh him gamed or smerte,  
And thanne his neighebor right as hymselfe.  
He wolde thresshe, and therto dyke and delve,  
For Cristes sake, for every povre wight,  
Withouten hire, if it lay in his myght. (533-8)

Después de estos dos personajes que responderían a las aspiraciones de los reformistas religiosos más exigentes del siglo XIV, el narrador nos enfrenta con la otra cara de la realidad, la que cabalga al fondo, rezagada, pero también peregrinando. Se trata de otro grupo, no tan homogéneo como el de los artesanos, ya que en él se integran miembros de distintos estamentos:

Ther was also a Reve, and a Millere,

A Sumnour, and a Pardoner also,  
A Maunciple, and myself —ther were namo. (542-4)

El hecho de que el narrador aparezca al final no tendría por qué significar que se identificara, irónica o inocentemente con los indeseables. Al margen de que pudiera ser ésa la razón, desde su condición de presentador debe colocarse el último. Sin embargo, al hablar del alguacil se nos dice «venía con nosotros», lo cual ya nos indica que realmente el Chaucer peregrino iba en el grupo de los cinco antes mencionado, o se consideraba digno de tal compañía.

A medida que se acerca al final del prólogo, el narrador vuelve a enfatizar su posición, su presencia en el peregrinaje. No ya sólo por medio de la focalización, sino aludiendo de nuevo a su situación entre los otros personajes. Efectivamente, en estos últimos retratos el narrador pone en movimiento los dos momentos simultáneamente, el del grupo de amigos a medida que salen de las afueras de Londres, y el de la descripción de los últimos personajes. Así conocemos, ya fuera de la posada, el lugar que ocupa el administrador en el grupo que ya ha comenzado a cabalgar, o el hecho de que el molinero les acompañe al son de su gaita, al tiempo que el bulero canturrea sus coplas obscenas. Mientras que hasta ahora los retratos se habían mantenido inmersos en el marco inamovible de la posada y la conversación en ella mantenida, a partir de ahora los marcos se abren y los espacios teóricamente se diversifican.

En el retrato del molinero destaca la descripción física, que parece haber impresionado al observador, quien lo percibe, al igual que al monje y muchos otros, mediante símiles o relaciones con los animales. En cuanto a sus hábitos, el narrador los relaciona con su fuerza física, tras la que alude al dato de que aquél no mostraba reparos en robar en el peso de la harina, hecho éste que no asombra al narrador en absoluto. Al contrario, éste parece acogerse al rumor popular que contempla con benignidad la avaricia de los molineros y a la que más tarde el administrador retornará en una nueva burla. Por el momento el narrador se contenta con mostrar su asombro ante la capacidad del molinero, repitiendo el refrán más común cual si lo pronunciara cualquier vecino:

Wel koude he stelen corn and tollen thries;  
And yet he hadde a thombe of gold, pardee. (562-3)

En común con el molinero tiene el intendente su capacidad para beneficiarse de los negocios de los demás, su fino olfato para sacar provecho de las leyes. El humor que ya caracterizaba al narrador desde mucho antes se evidencia en todo su sarcasmo al preguntarse a sí mismo y al auditorio sobre el don divino que este personaje ha recibido:

Now is nat that of God a ful fair grace  
That swich a lewed mannes wit shal pace  
The wisdom of an heep of lerned men? (573-5)

A continuación, en vez de hablar de sus excelencias, lo hace de las del resto de los hombres de leyes de Inglaterra, para resumir en la última línea que aquél los podía superar a todos; aunque evidentemente, como en el caso del fraile, el ser el mejor en el trabajo no resulta en la significación del individuo sino en el rebajamiento de la profesión. De hecho, entre los detalles que sirven para conformar la imagen de cualquier abogado, el narrador apunta la posibilidad de la locura:

In honour dettelees (but if he were wood), (582)

Si el terrateniente había sido descrito desde su condición de temperamento sanguíneo, el siguiente peregrino, el administrador, es presentado como colérico. La descripción física que le conviene no hace sino refrendar, seguida de sus habilidades profesionales, las características típicas de este temperamento. En su omnisciencia, el narrador no sólo distingue irónicamente la generosidad que de vez en cuando ronda y ataca a este administrador de fincas, cuando decide devolver algo de lo previamente robado a su joven señor. Además conoce los sentimientos del resto de la aldea hacia el taimado personaje, y es éste el comentario más elocuente sobre el administrador.

El siguiente peregrino es el alguacil, cuya descripción empieza siendo totalmente idílica para pasar inmediatamente a ser repulsiva, y el adjetivo utilizado totalmente distorsionador:

A Sumonour was ther with us in that place,  
That hadde a fyr-reed cherubynnes face,  
For saucefleem he was, with eyen narwe. (623-5)

El rojo de los querubines, proveniente de su cercanía a la llama divina, se convierte repentinamente en el rojo propio de una enfermedad

cutánea, que se tendería a relacionar con la impureza espiritual.<sup>57</sup> Aun así se podría mantener la relación entre la imagen del querubín, normalmente representado como un joven o un niño, y el acné típico de cualquier otro mozalbete; pero no así con el del alguacil, ya que éste no se nos presenta como joven; esta diferencia se recalca cuando se recuerda que su cara asustaba a los niños.

No sabemos si el alguacil se habría emborrachado en la taberna, por lo que la escena en que el narrador describe lo que hace aquél cuando está ebrio puede provenir del focalizador o bien del conocimiento narrativo más amplio:

And for to drynken strong wyn, reed as blood;  
 Thanne wolde he speke and crie as he were wood.  
 And whan that he wel dronken hadde the wyn,  
 Thanne wolde he speke no word but Latyn.  
 A fewe termes hadde he, two or thre,  
 That he had lerned out of som decree—  
 No wonder is, he herde it al the day;  
 And eek ye knowen wel how that a jay  
 Kan clepen “Watte” as wel as kan the pope. (635-43)

El narrador vuelve a dejar oír su opinión con toda libertad, al mostrar incluso su desinterés por las decretales de las que el alguacil habría sacado sus latinajos (pues la relevancia de cualquier obra se habría perdido en manos de este elemento). No en vano recuerda el narrador al auditorio que cualquiera puede repetir lo que oye, aun sin entenderlo. De esta forma, vemos cómo el narrador no muestra reparos en criticar abiertamente cuando de este grupo de granujas se trata. Aun así, sigue manteniendo su costumbre de crear expectativas positivas sobre ellos,

---

<sup>57</sup> Dolores Warwick Frese (*An Ars Legendi for Chaucer's Canterbury Tales*, Gainesville, U. of Florida P., 1991, 105) recuerda que la camaradería entre el alguacil y el bulero no sólo es anímica, pues ambos se unen también en sus particularidades físicas, que los señalan entre el resto de los peregrinos como condenados, según, precisamente la liturgia de Sarum celebrada durante la festividad de Santo Tomás Becket: «It is worth recalling the leaf from the Sarum Liturgy for Holy Saturday that is bound into the Hengwurt manuscript as its first folio inclusion, for this may represent a far less accidental feature of that manuscript's codicological meaning than has been traditionally assumed. In a remarkably apposite set of verses, the Sarum text then specifies among the miracles of Thomas his giving back of “male members” to those who have been “castrated” thus restoring “vision” to those who have been “deprived of their eyes”. The sarum text further attests to the saint's power to cleanse those “bespotted with leprous lesions,” thus releasing those bound with the chains of death [...]».

para después derribarlas. Así, el hecho de compararlo con el querubín; también que nos diga que el alguacil puede hablar latín cuando se emborracha crea la impresión de que aquél tiene gran dominio del idioma, que el latín podría casi ser su lengua materna. Pero poco después nos recuerda que igualmente podría serlo de un loro o hasta de un papa. Este tipo de procedimiento se continúa cuando el narrador se refiere a las prioridades del alguacil en cuanto a placeres, manteniendo el tono de amabilidad. En el fragmento siguiente, por ejemplo, juega con el comparativo de «good felawe»:

He was a gentil harlot and a kynde;  
 A bettre felawe sholde men noght fynde.  
 He wolde suffre for a quart of wyn  
 A good felawe to have his concubyn  
 A twelf month, and excuse hym atte fulle; (647-651)

Este alguacil sacrificaría su concubina a algún «good felawe» a cambio de cierta cantidad de vino. El narrador nos da la cantidad exacta (que no parece ser grande), y lo que es más, denomina «good felawe» a quien podría ser considerado como rival, a no ser porque se ha convertido en socio para el alguacil. Así, la apreciación «good» denota su hipocresía. Y por supuesto, si aquél que intercambia su vino por una mujer es un buen elemento, aquél que dolorosamente cede su concubina debe ser el mejor tipo que se pueda encontrar. El narrador descubre de esta forma algunos de los aspectos más oscuros del personaje. Sin embargo, éstos no son más que virtudes comparados con sus prácticas intimidatorias. En efecto, el lado más amargo de este individuo sólo se muestra al final: no estriba en su piel degradada, ni en su debilidad por el vino o en su hipocresía; ya que, al igual que a cualquier truhán lo podía transformar en un «good felawe», a cualquier buen hombre lo podía tornar en pecador. Su oficio, como los niños bien habían adivinado, es el de hacer nacer el miedo; pero no el miedo al pecado, sino al castigo. El alguacil no previene el delito; lo inventa para beneficiarse de la culpa. Su negocio es el miedo, por lo que el narrador, desde la distancia que le proporciona su labor, se atreve a desdecirlo, tras mostrarlo en plena actuación:

“Purs is the ercedekenes helle,” seyde he.  
 But wel I woot he lyed right in dede;  
 Of cursyng oghte ech gilty man him drede,

For curs wol slee right as assoillyng savith,  
And also war hym of a *Significavit*. (658-662)

Al igual que el caballero tiene su hijo y el párroco a su hermano el campesino, el alguacil viene ligado a su amigo el bulero:

With hym ther rood a gentil Pardoner  
Of Rouncivale, his freend and his compeer, (669-70)

Tras el ambiente de terror que ha creado la descripción anterior, la aparición del bulero supone en principio un alivio, pues se le presenta de buena apariencia y humor y entonando su cancioncilla, totalmente inofensivo. Pero inmediatamente el Chaucer peregrino comienza a escudriñar todos sus rasgos:

A voys he hadde as smal as hath a goot.  
No berd hadde he ne nevere sholde have;  
As smothe it was as it were late shave.  
I trowe he were a geldyng or a mare. (688-691)

El narrador sabe que este espécimen nunca va a tener barba, al igual que sabe que es el que mayor número de reliquias posee, por lo que lo considera el mejor de los de su especie. De ahí que este particular tráfico de la venta ambulante de reliquias se considere valioso más por la cantidad de mercancía que por la propia calidad del negocio. Tras detallarnos las artimañas del desaprensivo personaje para vender sus objetos, el narrador recurre a su omnisciencia y nos lo describe cantando un ofertorio. Esta imagen beatífica se coloca tras la escena del engaño a los incautos con la venta de las reliquias falsas. Así se intenta de nuevo crear la ilusión de que en algún momento de su vida este vendedor se olvida de sacar provecho de su profesión. Sin embargo, el narrador no puede resistirse a revelar los verdaderos motivos:

But trewely to tellen atte laste,  
He was in chirche a noble ecclesiaste.  
Wel koude he rede a lessoun or a storie,  
But alderbest he song an offertorie;  
For wel he wiste, whan that song was songe,  
He moste preche and wel affile his tonge  
To wynne silver, as he ful wel koude;  
Therefore he song the murierly and loude. (707-714)

Ya antes nos había presentado a otro personaje, la priora, interpretando sus cánticos en misa; este episodio sintetiza el carácter y los objetivos de cada uno de los peregrinos y la distinta forma de aproximación a ambos que el narrador adopta, según Donaldson.<sup>58</sup>

Tras ese último retrato se produce un hiato en la diégesis para dar paso a la súbita revelación del narrador. A continuación éste volverá a tomar el relato, que, sin embargo, se verá alterado. En efecto, se experimenta un movimiento de vuelta a la taberna, anterior a la puesta en marcha de la caravana. El narrador ha dejado para el último lugar un episodio vital, el pacto de competición entre los viajeros y el posadero. Así pues, la descripción de los peregrinos que constituye la primera parte del prólogo parece salida de las conversaciones que entre ellos pudieron darse en el hostel y también a partir de las que pudieron surgir en los primeros momentos del viaje, ya que se nos dan datos de cómo eran sus caballos, o qué instrumentos tocaban al salir del pueblo... Ignoramos si los viajeros se conocen desde antes, o si, al contrario, las fobias y filias generadas entre ellos nacen a lo largo del viaje.<sup>59</sup>

El narrador, que no ha olvidado su labor, concluye los retratos refiriéndose a la promesa hecha con anterioridad a sus narratarios, si bien no en todos los casos ha dado la información completa que había anunciado, habiendo hecho además una selección de entre todos los peregrinos a la que no alude en absoluto:

Now have I toold you soothly, in a clause,  
Th'estaat, th'array, the nombre, and eek the cause  
Why that assembled was this compaignye  
In Southwerk at this gentil hostelrye  
That highte the Tabard, faste by the Belle.

---

<sup>58</sup> «Chaucer the Pilgrim», 70: «Once he has finished describing the really important people on the pilgrimage the pilgrim's tone changes, for he can now concern himself with the bourgeoisie, members of his own class for whom he does not have to show such profound respect».

<sup>59</sup> Larry Sklute (*Virtue of Necessity. Inconclusiveness and Narrative Form in Chaucer's Poetry*, Columbus, Ohio State U.P., 1985, 10) señala esta ambigüedad como la principal marca que distingue el prólogo de *TCT* de prólogos anteriores: «Unlike Chaucer's earlier works, whose forms are not necessarily inconclusive by intention, the *Canterbury Tales* is a purposely inconclusive form from which it is impossible to ascertain a univocal truth, for knowledge is embedded in opinion and opinion is presented through fiction, at times through hearsay, as opposed to dream or historical work. But the uncertainty that this kind of inconclusive form offers represents in the *Canterbury Tales* a strength not a weakness, a virtue not a fault».

But now is tyme to yow for to telle  
 How that we baren us that ilke nyght,  
 Whan we were in that hosterie alyght;  
 And after wol I telle of our viage (715-23)

Como vemos, el narrador deja patente en este fragmento su total dominio e intervencionismo en el relato, anunciando, como había hecho al principio, sus propósitos.<sup>60</sup> A éstos sigue una larga fórmula de humildad dirigida al auditorio. No obstante, y escudándose en la falta de ingenio que se autoimputa, justifica sus futuras faltas nada menos que en los ejemplos de Cristo y los dichos de Platón:

But first I pray yow, of youre curteisye,  
 That ye n'arete it nat my vileynye,  
 Thogh that I pleynly speke in this mateere,  
 To telle yow hir wordes and hir cheere,  
 Ne thogh I speke hir wordes proprely.  
 For this ye knowen al so wel as I:  
 Whoso shal telle a tale after a man,  
 He moot reherce as ny as evere he kan  
 Everich a word, if it be in his charge,  
 Al speke he never so rudeliche and large,  
 Or ellis he moot telle his tale untrewe,  
 Or feyne thyng, or fynde wordes newe.  
 He may nat spare, althogh he were his brother;  
 He moot as wel seye o word as another.  
 Crist spak hymself ful brode in hooly writ,  
 And wel ye woot no vileynye is it.  
 Eek Plato seith, whoso kan hym rede,  
 The wordes moote be cosyn to the dede.  
 Also I prey yow to foryeve it me,  
 Al have I nat set folk in hir degree  
 Heere in this tale, as that they sholde stonde.  
 My wit is short, ye may wel understonde. (725-46)

---

<sup>60</sup> H. Marshall Leicester, Jr. («Structure as Deconstruction: "Chaucer and Estates Satire" in the General Prologue, or Reading Chaucer as a Prologue to the History of Disenchantment», *Exemplaria*, 2, 1990, 258) señala que al no seguir estrictamente el modelo de la sátira de los estados, que queda subvertido mediante el ordenamiento diferenciador y el tratamiento tendente a lo personal de los retratos, Chaucer delata el desencanto propio y generalizado de su época: «More generally, the poem enacts, or rather represents, the coming to consciousness of the problematic character of what begins as the relatively unreflective practical activity of classifying people, and it presents that coming to consciousness as an awakening to disenchantment».

En realidad este motivo usado para curarse en salud y recibir el beneplácito del auditorio podría ir al final del prólogo, y sin embargo se encuentra entre la descripción y la narración de lo que se decidió en la taberna, continuando así el trastocamiento general del orden de presentación de los peregrinos que el propio narrador admite (743-4). Éste se disculpa de las expresiones que oiremos en el futuro sin haber avisado de que va a haber una competición. Advierte que va a ser lo más fidedigno posible en la transcripción de las palabras de otros, pero lo hace antes de dar el motivo que enlazará esta disculpa con los cuentos. Así su falta de orden en la presentación vuelve a quedar en evidencia, cayendo una vez más en el mismo error del que se disculpa. No se hermanan por tanto en él las palabras y los hechos.

El siguiente fragmento, así aislado, se vuelve mucho más dramático, al encajar directamente con el cuento del caballero y al servir de prólogo no sólo a este primero sino a todos los cuentos. El auditorio queda sumergido en la historia desde el momento en que termina la fórmula de humildad. Pero de hecho la galería de retratos no ha quedado acabada ni podemos decir que ahora empiece otra parte totalmente distinta, ya que además de volver a la escena de la posada, antes del inicio del viaje, el narrador describe nada menos que al que va a mover los hilos desde ese momento, el personaje que, al idear y proponer el concurso posibilita que los cuentos sean escritos: el anfitrión.

El narrador presenta a los peregrinos de forma tan vivaz y compleja que con dificultad se podría imaginar que tuvieran algo más interesante que contar que sus propias vidas. No se nos dan indicios de que tengan esa habilidad. Y sólo al final descubrimos la personalidad capaz de unir a todos los demás en un objetivo común y nuevo, el de contar cuentos. Este personaje deberá por tanto figurar en el lugar más relevante posible, más aun que el del propio narrador, el último en el prólogo, y reaparecerá a lo largo del viaje tanto como aquél. Por supuesto, tal pretensión resulta inútil, ya que la presencia del narrador, con su don de la ubicuidad y de la palabra, late al final de cada verso. Sin embargo, recordemos cómo el Chaucer peregrino se había situado al fondo de la caravana, junto al grupo de los bribones,<sup>61</sup> mencionándose el último,

---

<sup>61</sup> Derek S. Brewer (*Chaucer in His Time*, Londres, Longman, 1973, 213) recuerda la costumbre de viajar con juglares: «It became the custom for the bands of pilgrims to be accompanied by hired minstrels and storey-tellers, so that while Chaucer's scheme in his great work is in itself obviously unrealistic, it is all the same grounded in fact». De esta

tras haber aparecido el primero en la escena del hostel, y cómo, aun detrás de él aparecerá el posadero. Cuando la galería de retratos ha finalizado, el narrador retorna al momento de la posada, a un hipotético instante en el que todos los viajeros se han presentado no sólo a los ojos del peregrino Chaucer sino además, a los del hostelero, al que hasta ahora no se había advertido. Y al mismo tiempo que el lector percibe la presencia de todos y cada uno de los peregrinos, lo hace también ese anfitrión. Sólo cuando éste se decide a dirigirse al grupo de huéspedes, tras haberse asegurado de que aquéllos han pagado lo consumido, se da cuenta el lector de que había otro observador paralelo que también ha estado considerando marchar con los peregrinos. De esta forma, contamos no sólo con la opinión del narrador sobre los peregrinos, sino con la expresada directamente por el dueño del hostel:

And seyde, thus: "Now, lordynges, trewely,  
Ye been to me right welcome, hertely;  
For by my trouthe, if that I shal nat lye,  
I saugh nat this yeer so myrie a compaignye  
Atones in this herberwe as is now.  
Fayn wolde I doon yow myrthe, wiste I how.  
And of a myrthe I am right now bythoght,  
To doon yow ese, and it shal coste noght. (761-768)

El narrador considera al anfitrión como un hombre de cualidades positivas, si bien antes había aclarado al auditorio que su juicio no es el más acertado, por lo que su retrato podría quedar afectado. Sin embargo, el discurso de aquél demuestra un carácter fuerte y dominante, que confirma la cordura de la descripción del peregrino:

A large man he was with eyen stepe—  
A fairer burgeys was ther noon in Chepe—  
Boold of his speche, and wys, and wel ytaught,  
And of manhod hym lakkede right naught.  
Eek therto he was right a myrie man; (753-7)

Algunas de las expresiones que el posadero utiliza en su presentación y posterior propuesta de viajar con los peregrinos ya han sido oídas en el prólogo o en otras obras de Chaucer, si bien ello no indica que el

---

forma, la figura del juglar no es sólo patrimonio de Juan Ruiz, sino que reaparece encarnado en el peregrino Chaucer.

autor quisiera ver en este posadero un *alter ego* del narrador. La función de este personaje no es la de contar cuentos, lo cual hace el narrador, sino más bien actuar como público selecto, es decir, decidir qué relato le ha gustado más y premiarlo. Esta idea de la competición está implícita en la del juego, reflejando el espíritu de rivalidad y derrocamiento que se encuentra en la fiesta popular, mediante la agresión y la burla que las palabras proporcionan. Igualmente se encuentra en las lecturas de poemas de esta época, muchas de las cuales se producían en entornos festivos. En ese sentido, este personaje se presenta con un carácter jovial y festivo en el que prima el espíritu de juego y apuesta, como revela la mención a que dará su cabeza:

“Ye goon to Caunterbury—God yow speede,  
 The blisful martir quite yow youre meede!  
 And wel I woot, as ye goon by the weye,  
 Ye shapen yow to talen and to pleye;  
 For trewely, confort ne myrthe is noon  
 To ride by the weye doumb as a stoon;  
 And thefore, wol I maken yow disport,  
 As I seyde erst, and doon yow som confort.  
 And if yow liketh alle by oon assent  
 For to stonden at my juggement,  
 And for to weken as I shal yow seye,  
 Tomorwe, whan ye riden by the weye,  
 Now, by my fader soule that is deed,  
 But ye be myrie, I wol yeve yow myn heed!  
 Hoold up youre hondes, withouten moore speche.” (769-83)

El autor implícito está asimismo jugando con la cantidad de información que proporciona al público y con las convenciones de la época sobre cómo engarzar los cuentos y darles una introducción verosímil. Se pretende mantener viva la ilusión de que el auditorio está en vilo, desconcertado ante la posibilidad de que los cuentos los constituyan las historias de los propios peregrinos contadas por uno de ellos en vez de por distintos narradores. Por otro lado, si se piensa en la lista de obras de que se disponía en la época, es fácil imaginar que posiblemente una gran parte del auditorio esperara el desenlace del prólogo en forma de competición.

Este acuerdo entre los peregrinos y el mesonero parece reflejo del que existe entre escritores y comunidad de lectores, aunque, como en el primer caso, la imagen es refractada, es decir, son los autores, los pere-

grinos, los que deciden de mutuo acuerdo dar al hostelero el poder de decidir. El juego en ese caso es la convención. Ésta se manifiesta como el reverso de la situación más común, en la que es la comunidad la que acuerda confiar en la obra del autor y concederle la autoridad aun antes de conocerlo. Sin embargo, tal ilusión de que son los autores los que deciden, queda sesgada si prestamos atención a la forma en que tal convención se presenta. En efecto, es en esta parte donde, por vez primera hay un amago de diálogo, ya que oímos la voz del posadero sin interferencia alguna del narrador, seguida de una casi instintiva respuesta de los peregrinos, otorgándole el cetro sin pensarlo dos veces:

Oure conseil was nat longe for to seche.  
 Us thoughte it was noght worth to make it wys,  
 And graunted hym withouten moore avys,  
 And bad him seye his voidit as hym leste. (784-787)

El poder que este grupo de autores pueda tener, no ya si se les compara con el narrador que les sucede en el plano diegético, sino en su propio nivel, frente a otro personaje de ficción, queda mermado desde el momento en que se les aproxima éste y les habla con sus propias palabras, sin mediación del narrador. El contrato es, pues, ficticio, ya que es el propio mesonero el que sugiere transformarse en árbitro de un suceso que da por hecho.

Es ahora cuando se marca una mayor distancia entre el Chaucer peregrino y el narrador, ya que el posadero trata de dirigir el rumbo de la comitiva, condicionando así el de la historia de los cuentos. El Chaucer peregrino actúa como el resto de los personajes, participando de la competición. Mientras, desde su órbita superior, el narrador sigue actuando al margen del poder del hostelero, dando llamadas de atención al público sobre su propia actividad:

Anon to drawen every wight bigan,  
 And shortly for to tellen as it was,  
 Were it by aventure, or sort, or cas,  
 The sothe is this: the cut fil to the Knyght,  
 Of which ful blithe and glad was every wyght,  
 And telle he moste his tale, as was resoun,  
 By foreward and by composicioun,  
 As ye han herd; what nedethe wordes mo? (842-9)

De nuevo se une el momento de la narración y el de la historia al final de este prólogo, en que oímos la voz del caballero y la del narrador:

Now lat us ryde, and herkneth what I seye."  
And with that word we ryden forth oure weye,  
And he bigan with right myrie cheere  
His tale anon, and seyde as ye may heere. (855-858)

Podemos constatar la dificultad que constituye el dotar al narrador de una personalidad definida. Todas las técnicas de presentación que utiliza a lo largo de la descripción de los peregrinos se basan en la irregularidad de su aplicación, por lo que tal personalidad se revela enemiga de la rutina y algo escurridiza. Podríamos achacar tal disposición a su personalidad, tal y como ésta queda reflejada en los retratos de los demás. Pero también se puede aducir como justificación el efecto que el prólogo causa en cualquier voz:

We may be impatient to know the speaker of the General Prologue, but as the voice of the poem as a whole, he is the last of the pilgrims we may hope to comprehend, and then only by grasping each of the others individually and in turn and in all the complexity of their relationships to one another. The relation of the voice that speaks in the General Prologue to the personality of the poet is like that of an individual portrait to its tale and that of the Prologue itself to all the tales. It is a prologal voice, a voice that is only beginning to speak.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Leicester, *Disenchanted Self*, 222.

## 2.4 Comparación de los prólogos del Libro de buen amor y The Canterbury Tales

### 2.4.1 *Estatus*

La relación que la voz narrativa establece con el acto comunicativo que está posibilitando define el llamado «estatus» de la misma. Bajo este epígrafe resumiremos las principales similitudes y diferencias observadas en ambos prólogos en cuanto a la autoridad diegética y mimética de que goza en ellos la voz narrativa.

En principio ambos narradores son totalmente creíbles, sobre todo desde el momento en que simplemente están prologando una obra por venir de la que ellos mismos van a ser los dueños. Los dos comparten la pretensión de hacer pasar sus narraciones por verdaderas y para ello cuentan con mecanismos como el de convertirse en personajes presenciales o fundamentales de las historias que cuentan. De esa forma, se convierten no sólo en personajes de ficción, sino pretendidamente históricos.<sup>63</sup> Sin embargo, en lo concerniente a la autoridad mimética, se observan distintos grados de atribución de la misma por parte de los narradores.

La principal diferencia entre los prólogos estriba en que Chaucer divide sus fuerzas y autoridad autorial al presentarse no sólo como narrador sino asimismo como personaje. Se dirá que también Juan Ruiz es personaje, y principal, en su historia. Pero el peregrino de *TCT* no coincide con el narrador en el tiempo, el espacio ni en las apreciaciones. Ello da lugar a cierto grado de vulnerabilidad de ese personaje que focaliza la narración frente al narratario, el peregrino Chaucer. Juan Ruiz participa igualmente de su historia, pero no la relata desde un ángulo marginal: se presenta en el prólogo como la única voz, la única conciencia posible. Se trata, en efecto, de un narrador autodiegético, desde el que parten todas las luces. Su persona, la del arcipreste de Hita, se muestra demasiado poderosa y dramática desde el principio. La autoridad que confirma entonces no se ve mermada ni compartida con ningún doble. Lo que es más, a lo largo del prólogo no abandona su faceta de narrador en favor de la de personaje. No deja de ser autoridad, mezclando su voz con la de sus maestros, y dando consejos y ejemplos

---

<sup>63</sup> Jesse Gellrich, *The Idea of the Book in the Middle Ages*, Ithaca (Nueva York), Cornell U.P., 1985, 229: «Such an opinion rests on the belief that fiction should be like history and try to authenticate its claims by realistic devices».

al público, revelando así una insolencia tan evidente como estimulante. En ningún momento abandona el presente desde el que habla; su voz es una constante invitación a la interpretación, si bien el carácter que le imprime su estilo deriva más de la tradición asertiva oral que de los miramientos de la escritura.

El narrador de Chaucer se sumerge en la ficción que constituye su pasado desde los primeros momentos del prólogo, renunciando a la autoridad directa con que cuenta Juan Ruiz. Su autoridad proviene tanto de la diégesis como de la mímesis (ha presenciado lo que cuenta y se dispone a contar esa parte de su pasado, una vez realizada una lectura previa de aquél, corriendo el tiempo; y siguiendo el tópico del viajero que se vuelve juicioso tras sus peripecias de juventud, adopta una pose de mesura y sabiduría). El personaje que recorre el camino a Canterbury tiene una actitud hacia su realidad que lo distingue del que narra tiempo después. Por el momento el lector medieval no tendría por qué dudar del primero, si creemos a Donaldson. Además, debido al carácter oral de la lectura del texto, el público tendería a identificar al focalizador principal con la persona del narrador, a igualar voz y punto de vista y por tanto, a compensar la ingenuidad del Chaucer peregrino con la ironía del narrador.

Sin embargo, la postura de ambos ante el acto narrativo está claramente diferenciada. El primero es utilizado por el narrador como si de cualquier otro personaje se tratara. Ciertamente funciona como principal focalizador, pero su conciencia no es la de un narrador y sólo actúa como tal dentro de la ficción del concurso de cuentos. Es este juego de opiniones y percepciones dispares el que conforma la autoridad de la voz narrativa de *TCT*. Ésta es la imagen que el poeta da de su narrador, un ser con dos momentos, y con dos formas de percibir el mundo. Se trata de un narrador que no parece estar del todo de acuerdo consigo mismo. En el *LBA* la autoridad diegética que se concede al narrador se continúa en la autoestima que éste exhibe miméticamente, tanta como para permitirse jugar con su público, previniéndolo contra la ambigüedad que reina en su obra. En cambio, en *TCT* la advertencia aparece metaforizada mediante la propia dualidad del narrador. Su identidad puede llegar a verse amenazada, ya que si las percepciones del Chaucer peregrino delatan su ingenuidad, por qué como narrador va a ser más hábil que como focalizador. Lo que Juan Ruiz logra mediante su ejemplo de lo que aconteció a griegos y romanos, seguido de consejos, lo consigue Chaucer sin necesidad de bajar el escalón diegético del ejem-

plo, pues en la misma persona de su narrador ofrece la mejor exposición de ambigüedad. Si en Juan Ruiz partimos de la autoridad diegética, que se continúa y repite en la mimética, en *TCT* la mimética parece contradecir la diegética, o al menos ponerla en tela de juicio; el movimiento va de dentro hacia afuera y no al contrario.

Los narradores en ambos prólogos se percatan de este hecho, pues mientras que el del *LBA* aconseja cómo ha de interpretarse la obra sin cuestionar su capacidad u honestidad, el de *TCT* pide clemencia para con él. Chaucer centra la fuente de ambigüedad en sí mismo (en la impresión que de él se lleve el auditorio), y no tanto en el referente externo. Otro ejemplo que ilustra la distinta forma que tienen de concebir su identidad narrativa lo tenemos en que Juan Ruiz se atreve a glosar citas para derivar su mensaje de la autoridad que confieren aquéllas, mientras que Chaucer se sitúa en el grupo de los canallas que cierra la comitiva a Canterbury. Parece más interesado en destacar su propia imagen que la de la obra; si el mensaje es malinterpretado será debido a su incompetencia y no a que la naturaleza misma del referente sea variable. La responsabilidad no recaerá en el público ni en la obra, sino en el narrador, plenamente consciente de la doble impresión que ha causado.

Esa supuesta y forzosa pérdida de autoridad del narrador de *TCT* tiene, sin embargo, sus compensaciones. Pierde en cierto modo su estatus; pero ese mismo hecho posibilita el que pueda abandonar el trato docente para adoptar el de confidente de los narratarios. La autoridad se resuelve como cordialidad más que como respeto. La urgencia del mensaje de Juan Ruiz contrasta con la sensación de tranquilidad, de acomodo que se respira en la pose del narrador de *TCT*. Juan Ruiz actúa desde la soledad como presente durante el prólogo. Pide el auxilio divino y la comprensión del público, y logra establecer ese vínculo de confidencialidad al prevenir al auditorio sobre los entresijos de la interpretación. Sin embargo, seguirá prevaleciendo su soledad, más cuando ha dejado claro que aunque él conozca esos vericuetos, es responsabilidad del público el buen entendimiento. Chaucer cuenta de entrada con un amigo infalible: su recuerdo de sí mismo, con el que unas veces coincide y otras choca, y al que de cualquier forma aprecia. Primero su faceta de peregrino y simultáneamente la filtración a través de éste de las conciencias de los demás personajes suponen un telón de fondo sobre el que proyecta su sombra. Al contrario que Juan Ruiz, que se aproxima a los maestros y establece directamente con ellos un debate en

su prólogo en prosa (haciéndolos además conversar entre ellos y añadiendo a ese estadio dialógico el de la posible parodia del sermón), Chaucer se muestra indirectamente, por oposición o coincidencia con su homólogo. De esa forma nunca se nos presenta solo. Está ligado a su pasado, y habla tanto desde aquél como desde el presente. El lector no escucha así la voz del narrador, tal y como ocurre en el *LBA*, sino que asiste a un diálogo entre éste y su pasado.

En cuanto a la identidad social del narrador, sobre el de *TCT* se sabe de su peregrinación hace tiempo y de su voluntad de compartir el recuerdo de aquella experiencia. Ignoramos por qué escribe, aunque sí se percibe que respeta a su auditorio. En cuanto al arcipreste, sólo se recoge su situación de aprisionamiento moral o físico y un deseo didáctico no se sabe inspirado por qué. Ambos son narradores cultos, familiarizado el primero con una tradición literaria cortesana que le lleva a empezar su prólogo refiriéndose a la naturaleza, mientras que el otro se identifica con las distintas ramas universitarias, la teológica o la legal, adquiriendo quizás por ello un cariz más moralista que su personalidad viene a eclipsar.

#### 2.4.2 *Contacto*

Es en este apartado, que trata la relación que la voz del narrador establece con su narratario, donde la influencia del estilo oral queda verdaderamente al descubierto. Si bien en ambas obras se explicita el carácter escrito de esta literatura, siendo el mejor ejemplo la propia utilización de un prólogo, también son recurrentes las menciones a los oyentes, y no sólo a los lectores y sus labores interpretativas.

Antes de ver las posibles huellas de la oralidad en el estilo narrativo de ambos poetas, se debe explicitar el rasgo más llamativo: la apelación directa a los oyentes o lectores que se da en los prólogos, y cuyo origen se situaría en las antiguas fórmulas orales. Otro hecho esencial en la evolución del concepto del narrador como personalidad en diálogo propio con un receptor lo constituye el impresionante desarrollo que en estos últimos siglos tuvo el *ars dictaminis*, debido al auge de las distintas cancillerías y al consiguiente nacimiento de una nueva clase burocrática, capital para el desenvolvimiento de las monarquías bajomedievales. El *ars dictaminis*, orientado sobre todo a un adecuado trato epistolar para con los distintos tipos de receptores según el carácter específico de los

documentos en cuestión, habría desarrollado el interés por la figura del otro, y por tanto de la del propio emisor. A su vez, era heredera de las técnicas retóricas ciceronianas, que la acercaban a las raíces clásicas de la oralidad. John H. Fisher<sup>64</sup> atribuye en gran medida la evolución del punto de vista en la escritura a la influencia de tales modelos epistolares. Auerbach ve los orígenes de estas menciones al receptor en la obra en la tradición clásica. Con ellas, el autor solía buscar la ayuda económica o la fama. Sin embargo, la finalidad de estas fórmulas fue sustituida por otra:

Junto a ello, empero, se había formado, ya en la época cristiana, una nueva relación entre el que hablaba o escribía y su destinatario en la cual no se solicita ya favor, sino que se exhorta, predica o adoctrina, y ello con las siguientes particularidades: ante todo, no se trata, en principio, de la crítica de este o aquel vicio, de esta o aquella clase social, sino, particularmente, de la crítica de la corrupción del hombre caído; además—, y ello, aun cuando se desprende de lo primero, ha de ser, sin embargo, especialmente advertido—, también el que escribe o habla forma parte de aquellos a quienes se dirige, de tal manera que se unen así recriminaciones y autoacusación, rigor y humildad, superioridad docente y fraternidad. Este carácter perentorio, dialéctico y agustiniano, de la relación entre el autor y sus destinatarios (perteneciente a lo que hemos descrito como *sermo humilis*) se encuentra sólo raramente y no desarrollado en los escritos en lengua vulgar anteriores a Dante llegados hasta nosotros, en parte porque en las poesías religiosas conservadas no abundan las invocaciones directas al lector o al oyente, y en parte, asimismo, porque en la lengua vulgar no se había formado todavía un estilo elevado propiamente dicho que representase un aspecto de la expresada tonalidad.<sup>65</sup>

Parece que Chaucer y Juan Ruiz son plenamente conscientes del poder que deben a la voz y al oído. Ambos utilizan un formato escrito que, sin embargo, reproduce gran parte de la gesticulación del estilo oral. Ello redundaría, por supuesto, en la consideración de las obras, que asombrosamente se amoldan a ambos estilos. Vemos claramente que Juan Ruiz se sirve de esa tradición confesional y actúa de guía tanto a oyentes como a lectores. De forma indiscriminada salta en sus llamadas de unos a otros, refiriéndose a ellos tanto de forma directa como

---

<sup>64</sup> «Chaucer and the Written Language», en T. J. Heffernan, ed. *The Popular Literature in Medieval England*, Knoxville, U. of Tennessee P., 1985.

<sup>65</sup> Erich Auerbach, *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1966, 293-4.

indirecta. En ocasiones se sitúa entre los receptores, sumándose a su proyecto didáctico, sobre todo en el prólogo en prosa, donde el carácter escrito es evidente:

E por ende devemos tener sin dubda que obras siempre están en la buena memoria, que con buen entendimiento é buena voluntad escoje el alma é ama el amor de Dios por se salvar por ellas. (Iv, 21-23)

En otras ocasiones, reconoce el prologuista la diferencia entre el término «leer», al que parece concebir como un acto silencioso, opuesto al «escuchar», que podría proceder tanto del hábito de la lectura en alto como de la recitación memorística de la obra:

[...] fiz esta chica escriptura en memoria de bien e compuse este nuevo libro, en que son escriptas algunas maneras é maestrías é sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las quales leyéndolas é oyéndolas ome ó muger de buen entendimiento, que se quiera salvar, descogerá e obrarlo ha: é podrá dezir con el salmista: *Viam veritatis*, etc. (Iir, 14-18)

Juan Ruiz atribuye también a su obra o a las distintas entidades que aparecen en ella la capacidad de hablar directamente a quien la oiga o lea. De esa forma, a veces parece desligarse de su responsabilidad como narrador de lo que el libro pueda decir. De nuevo resalta que la recepción del mensaje se halle más determinada por el entendimiento natural de los receptores que por los esfuerzos didácticos del narrador. La relación es más estrecha entre la obra y el público que entre éste y el autor. Por eso la voz del narrador acaba incluso sumiéndose en la de la obra en sí. En 70a narrador y libro son uno, el primero parece haber sido engullido por el segundo, que se dirige directamente a los lectores:

La burla que oyes, non la tengas en vil, (65a)  
 ¿Saber el mal, dezir bien, encobierto, doñeguil?: (65c)  
 Lo que buen amor dize con rrazón te lo pruevo. (66d)  
 En general a todos fabla la ẽcritura: (67a)  
 Si la razón entiendess ò en el seso açiertas,  
 Non dirás mal del libro, qué agora rehiertas. (68c,d)  
 Do cuidares que miente, dize mayor verdat, (69a)  
 De todos estrumentes yo, libro, só pariente:  
 Bien ó mal, qual puntares, tal diré ciertamente; (70a,b)  
 Si pintarme sopieres, siempres me abrás en miente. (70d)

Juan Ruiz deja clara la autoridad de que goza el libro, la sabiduría y la potencia que encierra. Éste, en efecto, cobra desde el prólogo una identidad distinta de la del narrador que lo presenta; se está descubriendo para los receptores que quieran atender. Parece tener cuerpo, un cuerpo aún por desvelar, paralelo a todo el espacio que queda por leer en el pergamino; y voz, la que oímos directamente desde el prólogo. Este libro, escrito, llega a sustituir por un momento la voz del narrador para hablar directamente a los narratarios. A su vez, para el auditorio real ese doble efecto sería asombroso pues oye hablar al libro por primera vez, tanto desde la materialidad del pergamino en sí como desde la voz del narrador que había venido acompañando a ese auditorio hasta el momento. La voz del lector recitador simultáneamente emitiría la del narrador y la del libro. La autoridad del escrito se transmite por vía oral en una simbiosis única que enriquece el efecto de la voz narrativa.<sup>66</sup>

En *TCT* el narrador desde el principio recrea un discurso oral en su referencia directa al auditorio. Hace creer al narratario que ésta es una historia verdadera y hasta inaudita. Vemos cómo comienza refiriéndose al mes de abril desde su presente narratorial en la primera línea, para volver a él de forma natural como enlace con la historia que va a relatar. Introduce de esa forma al auditorio en su relato sin mencionarlo hasta que ya se encuentra inmerso en ella. Chaucer recrea una conversación natural en la que se presupone que se le está prestando atención. Mientras que Juan Ruiz se dirigía a los supuestos contertulios divinos y mortales desde su presente angustioso, Chaucer se remonta desde la historia pasada hasta los narratarios y vuelve a aquélla:

Bifil that in that seson on a day (19)  
To take oure wey ther as I yow devyse. (34)

---

<sup>66</sup> John Dagenais (*The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossing the Libro de buen amor*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton U.P., 1994, xvii) señala el alcance ético que la lectura del manuscrito había adquirido en esta etapa de la evolución de la cultura oral: «Where we tend to see our texts as webs of language, medieval readers saw a world of human action for good or ill co-extensive with their own. Texts were acts of demonstrative rhetoric that reached out and grabbed the reader, involved him or her in praise and blame, in judgments about effective and ineffective human behavior. They engaged the reader, not so much in the unravelling of meaning as in a series of ethical meditations and of personal ethical choices. They required the reader to take a stand about what he or she read».

Reconoce tanto la naturaleza escrita como oral de su obra, si bien en el prólogo prevalece el estilo oral. Alterna referencias a oyentes con otras al carácter textual del material sobre el que escribe.<sup>67</sup>

But nathelees, whil I have tyme and space,  
Er that I ferther in this tale pace,  
Me thynketh it acordaunt to resoun  
To telle yow al the condicioun (35-38)

A lo largo del prólogo, el narrador confía sus opiniones al narratario mediante preguntas retóricas y comentarios de diverso tipo, pero las principales llamadas de atención se sitúan al principio y al final del prólogo, momentos en los que se puede percibir la relación entre el narrador y el narratario. El primero se preocupa por seguir cierto orden anunciado al principio del prólogo, dotando a éste a su vez de unidad. Cuando ha cumplido la promesa de describir a los peregrinos, se vuelve al narratario y le recuerda la promesa que había proferido al comienzo, anunciando nuevos compromisos:

Now have I toold you soothly, in a clause, (715)  
But now is tyme to yow for to telle (720)  
How that we baren us that ilke nyght, (721)  
And after wol I telle of our viage (723)

El narratario sabe qué orden ha imaginado el narrador, se encuentra en todo momento advertido por la voz de aquél.

Juan Ruiz expone su razonamiento en el prólogo en prosa para dirigirse a continuación al narratario y aleccionarle, aunque sin pormenorizar sus futuros pasos. En este sentido, el prólogo de *LBA* parece atenerse más al estilo escrito, como demuestran sus referencias más numerosas a la escritura y a los lectores así como la propia estructura, que avanza sin la continuidad narrativa que posee *TCT*.<sup>68</sup> Sin embargo, en

---

<sup>67</sup> Sobre estas llamadas y la ineludible presencia de quien declama, destaca Beryl Rowland, «“Pronunciatio” and Its Effect on Chaucer’s Audience», *Studies in the Age of Chaucer*, 4 (1982), 33-51.

<sup>68</sup> Brewer, *Chaucer*, 202: «The traditional oral style feeds on the repeated thoughts and feelings of many generations. It also creates the clarity of diction, the clear transitions, the formulaic expressions. The written style manages to allow afterthoughts to apparently clear expressions that result in recognition of irony, and it gives an individualistic turn, a sudden precision, to what at first looks like the easy traditional clichés».

*LBA* se compensa este aspecto con el acercamiento al género dramático que el narrador consigue mediante sus continuadas llamadas de auxilio y atención a los distintos tipos de receptores.

Ambos narradores se desarrollan plenamente, conscientes en todo momento de lo que dicen y de lo que omiten, así como del efecto que causan sus palabras. Ambos cuentan con el dominio de las artes medie-vales, que ponen en práctica frente a su auditorio, lector o no. Sin embargo, también en el trato que dispensan a éste existen grados. En el caso de *TCT*, es al principio y al final del prólogo, allí donde el modo de contacto es el directo, donde se percibe más formalidad en la actitud del narrador. Quizás ello pueda resultar paradójico, ya que el hablar directamente en vez de por intermediarios suele relacionarse con una actitud más relajada y segura. Sin embargo, en *TCT* estas llamadas atestiguan que contar la historia supone para el narrador no sólo una iniciativa propia y un placer sino asimismo una responsabilidad.

Por supuesto que en el resto del prólogo también se constata que el narrador tiene en mente a su narratario. Sin embargo, al no mencionarlo explícitamente, sólo percibimos su gusto por contar. Es entonces cuando desarrolla un tono más íntimo, cuando sus comentarios se vuelven más irónicos y se desarrolla su persona. Bertrand H. Bronson<sup>69</sup> cree que el tono intimista que el narrador transmite deriva precisamente de la relación paralela entre éste y los peregrinos. En ella el narrador se encuentra diegética y moralmente por encima de sus personajes, por lo que su actitud con el narratario resulta, por contraste, más respetuosa. Por lo general, la actitud de Chaucer para con el narratario está presidida por la humildad. La única autoridad con que cuenta este narrador es la que le confiere la memoria, un concepto de por sí prestigioso al que el narrador parece supeditarse, si bien lo manipula, pues lo que ofrece es su particular recopilación. Mientras que Bronson<sup>70</sup> atribuye a la influencia de las técnicas de la literatura oral ese trato deferente con los oyentes, Howard<sup>71</sup> cree que son los compromisos para con un audi-

<sup>69</sup> *In Search of Chaucer*, Toronto, U. of Toronto P., 1960.

<sup>70</sup> Bertrand H. Bronson, «Chaucer's Art in Relation to His Audience», en B. Bronson, ed. *Five Studies in Literature*, Berkeley, University of California Publications in English, 8, 1940.

<sup>71</sup> Donald R. Howard, «Chaucer the Man», *Publications of the Modern Language Association of America*, 80 (1965), 342: «In such a milieu a man of wit is on guard not to show any bourgeois vices—literal-mindedness, uncritical gregariousness, pedantry, naiveté, inexperience, or pretentiousness. It is the perennial problem of the bourgeois: he does not want to appear bourgeois in the eyes of the upper class, but he knows that the most

torio real de más alto rango lo que determina la actitud del narrador, reflejo de la situación real del autor.

Juan Ruiz, quizás debido al tono de desesperación con el que clama a Dios y a la Virgen que lo escuchen, no resulta tan comedido y respetuoso. Por supuesto, está siguiendo la forma que se suele observar en las plegarias, la de la muestra de la más sincera contrición, así como la petición directa, desnuda, de misericordia a la divinidad. Pero es en el prólogo en prosa donde se le ve por primera vez dirigirse explícitamente al narratario y considerarlo lector u oyente. En el caso, además, de que la sentencia primera de este prólogo en prosa esté concebida como la respuesta divina a las peticiones del arcipreste, el narrador estaría mostrando, en el grado máximo del dramatismo, un diálogo entre Dios y él, a través de las citas bíblicas y patrísticas. En cualquier caso, al tiempo que se presencia tal diálogo, el narrador se detiene a explicar el contenido de aquellas citas según su entendimiento, proyectando el mensaje que le ha sido destinado a él, en principio, hacia todos los posibles lectores de su obra. Vemos, pues, cómo la humildad de Juan Ruiz, si bien queda expresada cuando alude a su «poquilla ciencia», está más atenuada que la de Chaucer. Su actitud se decide en principio más hacia el didactismo que al entretenimiento.

Si no consideramos válido ese aspecto del posible doble diálogo (Dios/arcipreste-narrador/narratario), lo que quedaría sería un prólogo en prosa cuyas premisas patrísticas el narrador intenta derivar desde el contexto exegético hacia otro más funcional y prosaico, el de la lectura de su obra, que parece considerar tan valiosa como las propias citas bíblicas y patrísticas. Hacerlo implicaría un posible tratamiento paródico del prólogo o de la propia exégesis, o bien una sublimación de su obra, al elevarla al grado de las patrísticas. Ambas opciones resultan irreverentes, si bien la forma impecable y respetuosa con que el argumento es expuesto a lo largo del prólogo contribuye a intensificar la impresión de sinceridad del mismo. Sobre todo inducen a ella las constantes alusiones a los narratarios y a su labor. El narratario se ve inmerso en un argumento dialéctico entre citas autorizadas e interpretaciones de éstas y queda implicado en el diálogo. En él, el narrador se muestra casi obsesionado con el tema de la recepción de su mensaje y

---

bourgeois thing he can do is to show discomfort about his status or, worse, attempt to deny it. I can think of only two ways to get out of the dilemma. One is good-natured clowning with an edge of modest self-depreciation; the other is to be a sober, useful fellow and let your betters like you for what you are, not what you say you are».

del aprovechamiento del mismo. Tal énfasis no se encuentra en el narrador de *TCT*, que se contenta con ser atendido y con no ofender, orientado como está ya desde el comienzo hacia la historia. Mientras que Chaucer pide al auditorio que sea clemente; Juan Ruiz, sin escudarse en personaje alguno, le pide que sea activo.

En cuanto a la identidad de esos narratarios, se observa que Chaucer no hace distinción entre ellos cuando los llama. Se ha apuntado que quizás la variedad de peregrinos podría ser el reflejo de la de narratarios modelados a su vez según el auditorio real,<sup>72</sup> pues Chaucer concebiría la obra para ser leída tanto pública como privadamente. Por otro lado, Janet Coleman<sup>73</sup> constata que la corte de entonces debió de ser bastante culta, capaz de escribir y leer en silencio. Los posibles lectores, entre los que imaginamos primeramente el séquito real y a los pertenecientes a los círculos intelectuales cortesanos más allegados a Chaucer, se podrían ampliar hacia otros ámbitos sociales o laborales, entre los que el leer era un requisito indispensable. De cualquier forma, la situación superior de los narratarios queda explicitada en la humildad del narrador al pedirles que no se molesten con él si le escuchan expresiones que no son suyas.<sup>74</sup>

En cuanto al *LBA*, en éste el narrador distingue entre los posibles narratarios de forma explícita, y los relaciona con las diversas lecturas que hagan de la obra. Al dirigirse a ellos directamente lo hace con respeto pero sin abandonar la actitud docente. Intenta incluir como posibles destinatarios la mayor cantidad posible de narratarios, tanto a los que lean como a los que escuchen, tanto a los que entiendan su mensaje como a los que no. Por tanto, aunque específica más, parece menos exclusivista.

Sin embargo, ello no significa que lo sea. La carga significativa, paródica o no, del prólogo en prosa no está diseñada, a pesar de todas las aclaraciones que incluye el narrador, para un narratario inculto. Al

---

<sup>72</sup> Dieter Mehl, «Chaucer's Audience», *Leeds Studies in English Literature*, 10 (1978), 58-73.

<sup>73</sup> *Medieval Readers and Writers, 1350-1400*, Nueva York, Columbia U.P., 1981.

<sup>74</sup> Richard Firth Green, «Women in Chaucer's Audience», *Chaucer Review*, 18 (1983), 136-54. Este autor, al igual que Paul Strohm («Chaucer's Fifteenth-Century Audience and the Narrowing of the Chaucerian Tradition», *Studies in the Age of Chaucer*, 4, 1982, 3-32) defiende que en las últimas décadas del siglo XIV la presencia de la mujer en las cortes había ido en aumento, y que quizás ello fuera el motivo del declive del *fabliau*, instalado en la corte desde su creación. Cree asimismo que las lecturas públicas cortesanas serían frecuentadas principalmente por hombres.

contrario, éste debe saber latín y estar habituado a la lógica escolástica. Al respecto, gran parte de la crítica ha coincidido en señalar el carácter eminentemente erudito de muchas de las referencias que da el arci-preste, y que excluirían cierto tipo de receptor.<sup>75</sup>

Por otro lado, a partir de la lectura errónea que se ha hecho de unas líneas de Menéndez Pidal que trataban sobre un manuscrito misceláneo del *LBA*, se ha forjado la imagen tradicional del autor como clérigo ajugarado que recitaría sus versos ante un auditorio iletrado.<sup>76</sup> El prólogo desmiente este cariz popular de la figura del narrador.

### 2.4.3 *Postura*

En la relación que existe entre el hablante y su mensaje, destaca para nuestras obras la forma en que la voz del narrador se enlaza, distingue o deriva de otras voces, y viceversa. En el caso del *LBA*, existe el predominio de la voz del narrador sobre la de los personajes, si bien se ha de admitir que en el prólogo en prosa aquél cede su liderazgo ante la voz de los clásicos a los que cita. En tales ejemplos vemos cómo el discurso del narrador se convierte en prolongación de las palabras de los *auctores*, hasta lograr hacerse con ellas.

Nos referimos a que, mediante la exégesis, logra atraer los mensajes bíblicos hacia su argumentación para acabar re-citándolos como deducción de su discurso, en castellano ya, y tras haberlos familiarizado lo suficiente como para que parezcan propios, dentro del estilo más tradicional del sermón eclesiástico.

En *TCT* el narrador toma la voz de sus personajes con más frecuencia, deformándola y actuando como eco que contrasta con la nitidez ocasional de su propia voz. El prólogo constituye un recorrido de luces y sombras en este sentido, de voces, ecos y silencios que se sobreponen.

---

<sup>75</sup> Jeremy N. H. Lawrence, «The Audience of the *Libro de buen amor*», *Comparative Literature*, 36 (1984), 222: «The idea that the poet envisaged such radical switches from one audience to another, if literally meant, cannot be accepted. It is just the sort of incoherence that an author who writes for oral diffusion must avoid, for the audience of an oral recitation, unlike the reader, cannot skip over a boring passage, but must either lose the thread or leave altogether. Either way, the minstrel has lost the spell which binds his audience».

<sup>76</sup> Alan D. Deyermond, «Juglar's Repertoire or Sermon Notebook?—The *Libro de Buen Amor* and a Manuscript Miscellany», *Bulletin of Hispanic Studies*, 51 (1974), 217-27.

En el *LBA* se observa más discurso narratorial, con más importancia del estilo indirecto que del directo, además de las citas que sirven de excusa al desarrollo del prólogo. Sin embargo, ello no significa que haya más diégesis. El efecto predominante es el dramático, que se destaca sobre el fondo de la diégesis y en virtud del cual el narrador se muestra como persona real que antepone sus necesidades a su faceta de narrador. Si esconde su voz durante el prólogo, no suele ser mediante el discurso de otros sino al no decir todo lo que pretende con sus palabras. *LBA*, quizás por su mayor antigüedad, no encuentra obstáculo en mezclar clerecía y juglaría y hablar directamente al público, lo que lo hace más mimético. Tanto el prólogo en prosa como la historia que cuenta se ponen al servicio de una teoría sobre el buen amor que el narrador quiere demostrar a sus receptores. La excusa para escribir es la ejemplificación de una doctrina. Chaucer, por su parte, establece claramente que está escribiendo y recordando su historia, por lo que todos los relatos de los peregrinos quedan encuadrados en esa memoria escrita que se construye en el prólogo. Teniendo ambos planos diegéticos a su disposición, el narrador puede pasar de forma natural desde el estilo indirecto hasta el directo y el libre.

Juan Ruiz habla directamente a los narratarios y a Dios. Pretendidamente nos está presentando por escrito un diálogo hablado, sin acudir a ese encuadre que nos daba Chaucer. Porque Juan Ruiz pretende estar diciendo lo verdadero, estar actuando en el momento preciso en que habla; mantiene mucho más la ilusión de la declamación. En *TCT* hasta la figura del narrador queda supuestamente atrapada en esa historia que se ha edificado en su memoria; cierto que la enorme presencia del autor se evidencia más allá de los distintos estilos y personajes tras los que parece esconderse, pero lo hace de distinta forma que el arquitecto, y siempre manteniendo un peligroso equilibrio entre el plano diegético y el mimético, del que carece el *LBA*.

En *TCT*, debido a la variedad que surge de la dualidad narrador/personaje, hay una gran riqueza en cuanto a las posiciones espaciales y temporales en que el narrador se relaciona con el mensaje. En principio, destaca la visión panorámica de la naturaleza, que pasa luego a centrarse en los corazones humanos, pasando al interior de cada personaje con mucha más soltura. Se suele alternar el punto de vista basado en una posición de cercanía, delatando detalles, según lo que dicen o piensan los peregrinos, con las visiones generales de algunos episodios más lejanos en el tiempo o el espacio (las batallas, los viajes por mar, los

cantos de la priora o el enfado de Alice en la iglesia). En ocasiones el narrador adopta el punto de vista de cada uno de los peregrinos y lo suma al suyo, sacando la ironía del uso del término que sirve a ambos puntos de vista.

La información recibida sobre los peregrinos proviene principalmente de la misma fuente: el Chaucer peregrino como focalizador o como voz narrativa posterior, que selecciona ciertos aspectos en su descripción. Así, lo que es la relación afectiva entre estos peregrinos queda al margen de la descripción. Hay pocos casos en que, como el ejemplo del escudero que feliz y cumplidamente cortaba la carne para su padre, sepamos cómo se podrá resolver la relación entre personajes tan opuestos. A este respecto, Mehl<sup>77</sup> defiende que Chaucer no estaba tan interesado en desarrollar las posibilidades psicológicas individuales de los peregrinos como su faceta de auditorio fictivo, reflejo fiel o distorsión de las respuestas del real. A este respecto, lo que verdaderamente llegará a condicionar las distintas reacciones reflejadas en los diálogos posteriores será lo directamente relacionado con el concurso de cuentos.

En el plano temporal que domina cada escena se observa falta de estabilidad, mezclándose el presente en el que se escribe con ese pasado principal de la narración del que depende otro tiempo anterior, que suele explicar o justificar ese pasado. Los desplazamientos temporales suelen tener que ver con el momento en el que se vuelve a hacer referencia a la profesión que los peregrinos desempeñan en el presente de la historia, tras alguna digresión. El espacio temporal suele ser amplio y sirve para definir el carácter o los valores del personaje, como ocurre con el caballero, el escudero... No suele haber sucesión temporal entre los distintos episodios con que se crea el retrato dentro de esa anterioridad, ni una progresión directa desde ésta hacia el pasado posterior ni hacia el presente de la narración. Sólo se menciona algún episodio que tuvo o solía tener lugar en el pasado. Pero éste no progresa hacia el presente; sólo se relacionan por metonimia.

En *LBA* destaca las más de las veces una visión general, panorámica (cómo se salva a los santos, por ejemplo). En ocasiones la posición desde la que se percibe la realidad es la de los propios personajes, como ocurre con algún gozo de la Virgen, o en el caso de los griegos y romanos. Y por supuesto hay un gran cambio diegético cuando se dirige al

---

<sup>77</sup> «Chaucer's Audience».

auditorio o a Dios, al dejar de narrar, pasar al presente inmediato y dar instrucciones al público para el futuro, sobre cómo han de leer la obra que ha escrito. Tampoco aquí hay progreso temporal de una situación a otra: están separadas y sólo la voz del narrador las une. En *TCT* destaca la escena, los distintos episodios que llegan a crear una imagen completa de la figura de la que se habla. Hay mucha más descripción que en *LBA*, donde sobresale la narración o la diatriba dialogada.

En *LBA* parece evidente que el narrador se siente involucrado en su relación con el mensaje, pues se defiende continuamente; está pidiendo o ayuda o buen entendimiento. La desesperación primera de los ruegos refleja una actitud que va a continuar posteriormente, la de total integración e implicación en todo lo referente a la marcha de su obra, pues parece que realmente le va la vida en ello. En cambio, en *TCT* el narrador se encuentra más relajado y es capaz de jugar a atacar y a alabar continuamente a aquéllos a los que se refiere, quienes al estar situados en un plano diegético distinto al suyo no pueden contestar. El pasado del que se habla es un lugar seguro, y así lo percibe también el auditorio, si bien el narrador juega a internarse en ese pasado y a verse afectado, como los demás, por la incompreensión del juicio desde el presente.

En comparación con *LBA*, en *TCT* se proporciona más información, de todo tipo, y sin embargo, ello no implica una total afinidad del narrador con lo que se cuenta, pues en ocasiones lo que demuestra es un completo desapego por los personajes a los que se dedica. El narrador parece encantado en su función, dejándose llevar por ella y adquiriendo rasgos de indiscreción para con sus personajes al compartir sus críticas con el público (como vemos en el ejemplo del alguacil y sus latinajos), creando así la animadversión hacia algunos de los peregrinos. En comparación, en el prólogo del *LBA* es tan inmediata su presencia, incluso por encima de su aspecto narrativo, que su afinidad con lo que narra queda en segundo plano.

Tanto en *TCT* como en *LBA* la visión que se ofrece es la interna del narrador, si bien en ocasiones se puede apreciar asimismo que cierto tipo de signos son contemplados por los personajes (así, el gesto del ribaldo romano de mirarse los vestidos, acto que repercute en la comprensión del griego). En *TCT* habría que añadir la alternancia entre esa visión interna del narrador y su personaje. Así, la focalización sería más libre que en *LBA*.

En cuanto a si esa visión percibe elementos de superficie o recoge información más reservada, vemos en *TCT* gran variedad, desde los

actos de los peregrinos, tanto conscientes como no, hasta sus palabras y pensamientos. En *LBA*, en cambio, solemos ver sólo los actos o las palabras, siendo más difícil tener acceso a los pensamientos o a las reacciones inconscientes, si bien algo de ello se puede encontrar en la historia de griegos y romanos. En general hay más riqueza en *TCT* porque el prólogo de *LBA* está más dirigido al público que a la obra en sí, y si Juan Ruiz trata de analizar o accionar los mecanismos psicológicos de alguien, es sobre todo del narratario.

En ambas obras es casi imposible establecer con qué finalidad han dispuesto su focalización y su voz los narradores, así como si existe una aprobación implícita de las palabras y actos de los personajes por parte del narrador. Se puede decir que la ambigüedad es su principio rector. En *TCT* ésta se logra por la variedad de personajes y de puntos de vista así como por la disparidad entre la información dada por el Chaucer peregrino y el narrador. En *LBA* la ambigüedad de juicio es explotada y creciente, debido a la propia voz del narrador, que tergiversa y explica de mil formas diferentes lo que podría tener una única lectura, volviéndose evidente su voluntad de interpretación *ad infinitum*.

En cuanto a la posición ideológica de los narradores, ésta se expresa en ambos casos en todas las variantes, desde el mensaje literal, hasta el presentado irónica, metafórica o simbólicamente. En el caso del prólogo de *TCT* destaca la autoridad narrativa por encima de la posible dualidad de perspectiva entre narrador y peregrinos, debido a que el narrador es el que suele focalizar la mayor parte de la información. La ilusión que crea de que se encuentra a la altura diegética de sus personajes al introducirse en la narración, así como la destreza con que desliza sus comentarios desde su posición de personaje hasta su voz presente, no logran, sin embargo, hacernos olvidar su presencia como narrador principal. Si bien podemos dudar de sus juicios en algún momento, su autoridad será cuestionada debido a su particular punto de vista, el del Chaucer peregrino, no debido a la acción de los personajes, siempre en un plano inferior. En cuanto al *LBA*, en él las voces de las autoridades son escogidas por el narrador, que las hace suyas, y si algo pone en duda es su propio mensaje una vez nos ha mostrado cómo lo domina. No sabemos, pues, si el prólogo es el que domina el resto de la obra, si determina cómo hemos de entender el libro o no. Aunque debería ser así, el narrador concluye que las lecturas son múltiples y dependen del particular entendimiento del lector.

3

Yo, Juan Ruiz:  
narración autobiográfica  
en el *Libro de buen amor*



### 3.1 Preliminares

Con las invocaciones, el prólogo en prosa y la historia de griegos y romanos, el arcipreste se ha presentado como un predicador consciente de su valía como poeta y de su maestría en el arte de la ambigüedad. Mediante ésta ha logrado establecer una relación peculiar con su auditorio, al que ha ofrecido su libro como lectura didáctica y amena, e incluso práctica, como se constata con su promesa de una «dueña garrida» para quienes hayan entendido su lección. Así pues, la figura adoptada hasta el momento es la del poeta moralista, conocedor de la tradición doctrinal y exegética y de la débil naturaleza humana. Éste ya presenta en su prólogo el tema del buen y del loco amor, así como el de la multiplicidad de sentidos que la lectura cobra, dependiendo de los códigos de quienes la efectúen. Sin embargo, la voz del narrador, que en estos prolegómenos ha ido sentando las bases teóricas sobre las que descansará la obra, todavía no ha anunciado cuál será el punto de vista que adoptará. A lo largo del prólogo no se adivina que esa voz narrativa y ese punto de vista se enfocarán desde la persona del narrador hacia el personaje del propio arcipreste. No se intuye que este narrador nos vaya a internar en su autobiografía, y de hecho, tal introducción en la vida del personaje del arcipreste se hace gradualmente, y generalmente mediante los apoyos de la *auctoritas*, sin abandonar ese sabor doctrinal que se había creado mediante el prólogo.

El ejemplo del debate entre griegos y romanos venía a alterar en cierto modo la lectura de la sección anterior. A partir de ahora, el narrador que nos presenta su vida contrarresta el efecto didáctico con una serie de apreciaciones del personaje arcipreste y del propio narrador,

según las diversas situaciones. Éstas hacen que los episodios de su vida, considerados tanto desde el sentido de estructura unitaria que la obra adquiere como en cuanto a sus características internas, se sucedan en continuos altibajos y correcciones de la lectura moralizadora que se ha propuesto al comienzo. Por ello, el talante satírico nunca queda del todo relegado, sino que convive y amenaza constantemente los valores morales por los que se aboga en teoría.

En cuanto a la procedencia del «autobiografismo» del autor, las fuentes son múltiples y en muchas ocasiones complementarias, si bien los autores que las defienden no siempre han creído en la coexistencia de diversas tradiciones que inspiraran simultáneamente la obra. Asimismo, la crítica se divide con respecto a la función del género autobiográfico dentro del *LBA*, asignándole un supuesto propósito didáctico o una intencionalidad paródica. Por ejemplo, autores como Américo Castro<sup>1</sup> o Lida de Malkiel<sup>2</sup> ponen el libro en relación con las producciones peninsulares de los siglos precedentes y de diversa ascendencia. Mientras que A. Castro defiende la influencia ejercida por el pensamiento árabe por mediación de la obra de Ibn Hazm de Córdoba, Lida de Malkiel destaca la filiación de la obra a las *maqamats* hebreas producidas en el este de la península en el siglo XII por Yehudá ben Salomó al-Harísí y por Yosef ben Meir ibn Sabarra. Si bien Menéndez Pidal y Claudio Sánchez Albornoz desestiman estas teorías, el fundamento didáctico que ambos perciben en el libro sí ha sido aceptado por autores como Hart, Guzmán, Bergstrom, Reyes, Roger Walker o Joset. La propia Lida de Malkiel plantea que al norte de los Pirineos se desconoce la autobiografía como género en la literatura latina y vulgar hasta el siglo XIII. En cambio, tanto en *El collar de la paloma* como en el *Tabkémón* y en *El libro de las delicias* la autobiografía procede de una tradición oriental ya cimentada. Si en la tradición árabe de Ibn Hazm predomina el aspecto didáctico, la hebrea combina esa tendencia con una amalgama de géneros de distinto signo que tienen cabida dentro de la *maqamat*, no ajena a los efectos cómicos. De esa forma se propicia la convivencia de lo autobiográfico como fuerza centrípeta y unificadora con lo

---

<sup>1</sup> Formuladas sus teorías principalmente en *España en su historia. Cristianos, moros y judíos* (Buenos Aires, Losada, 1948) y en *La realidad histórica de España*, (México, Porrúa, 1954).

<sup>2</sup> La autora aborda este tema en «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*» (*Revista de Filología Hispánica*, 2, 1940, 106-150) y en *Juan Ruiz, Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos* (Buenos Aires, Eudeba, 1973).

satírico que actúa como fuerza centrífuga. La comicidad de nuestro personaje indica, según Lida de Malkiel, que a la mente medieval le es imposible percibir el «yo» como sagrado en sí mismo. La medida de la individualidad proviene del constante remitirse a los demás. Normalmente esto se logra mediante la faceta cómica del autor, más atrayente y efectiva. De esa forma, opina que se suele combinar el fondo didáctico con un estilo cómico de superficie sin que ello implique que se haya perdido la finalidad moralizadora:

Es un yo satírico en que el poeta censor, en lugar de señalar desde su torre los extravíos del vulgo necio, presenta para escarmiento su propio tropiezo. La esencia de ese yo cómico es, pues, su ejemplaridad; la personalidad que designa —lo mismo que la de las demás criaturas de Juan Ruiz— no es individual sino colectiva, como lo es, por lo demás, el yo didáctico de los moralistas, que condensa toda la experiencia humana.<sup>3</sup>

Ante la innegable presencia del elemento satírico en el *LBA*, parte de la crítica ha defendido cierto sesgo hipócrita en su autor, mientras que otra ha optado por presentar a un autor que, siguiendo el signo de su época, integra de forma natural las tendencias burlesca y didáctica como simbióticas.

Otra serie de críticos, entre los que se encuentran Lecoy,<sup>4</sup> Gybbon-Monypenny,<sup>5</sup> Schevill<sup>6</sup> o Rico,<sup>7</sup> han buscado las fuentes de lo autobiográfico en la tradición europea. Aunque Lecoy niega la presencia de una estructura unitaria que facilite la visión de esta intención autorial, dudando de que la excusa autobiográfica baste para materializar tan deseada unidad, Seidenspinner-Núñez,<sup>8</sup> Brownlee,<sup>9</sup> Nepaulsingh<sup>10</sup> o Zaha-

---

<sup>3</sup> *Juan Ruiz, Selección*, 9.

<sup>4</sup> *Recherches*.

<sup>5</sup> G. B. Gybbon-Monypenny, «Autobiography in the *Libro de Buen Amor* in the Light of Some Literary Comparisons», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1957), 63-78.

<sup>6</sup> Rudolph Schevill, «Ovid and the Renaissance in Spain», *University of California Publications in Modern Philology*, 4 (1913), 6-55.

<sup>7</sup> Francisco Rico, «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de Buen Amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, 4 (1967), 301-325.

<sup>8</sup> Seidenspinner-Núñez, *Allegory of Good Love*.

<sup>9</sup> Brownlee, *Status of Reading Subject*.

<sup>10</sup> C. Nepaulsingh, «The Structure of the *Libro de buen amor*», *Philologus*, 61 (1977), 58-73.

reas,<sup>11</sup> entre otros, abogan por tal unidad estructural. Pero estos autores conciben una actitud autorial que no se identifica con la corriente autobiográfica a la que pertenece, pues creen que tal intención es parodiar ese género o a la persona que lo encarna. Gybbon-Monypenny y Rico descubren la raigambre autobiográfica de la tradición erótica europea, centrada en Ovidio, y destacan el papel de las comedias latinas de los siglos XII y XIII, cuyos epígonos debió de conocer nuestro autor. Además, Gybbon compara el libro con aquellas autobiografías que desde el siglo XIII retratan heroicamente el talante de autores ya famosos, quienes al contar su vida defienden el espíritu del amor cortés e incluyen su propia lírica amatoria.<sup>12</sup> De igual manera, se refiere a aquellos comentarios biográficos que se solían introducir en las colecciones de los distintos trovadores, en las cuales el juglar se identificaba con el personaje de la canción que interpretaba.<sup>13</sup>

A partir de tal comparación, estos autores han detectado una voluntad del autor de separarse de esas corrientes, que, no obstante, utiliza. En el autor anónimo que se autodenomina «Juan Ruiz» esta parte de la crítica no percibe al «yo» ejemplar, universalizado y comunitario que había identificado Spitzer,<sup>14</sup> pero tampoco al afamado poeta perteneciente a la tradición literaria cortesana. Lo que distinguen es una mente capaz de sintetizar las diversas tendencias de la poesía amorosa autobiográfica y de exhibir las debilidades más evidentes en ella. Si para Gybbon, Juan Ruiz pretende, mediante la autobiografía, parodiar la tradición narrativa amorosa, para Brownlee su empeño era el de parodiar la autobiografía heredera de la tradición confesional agustiniana, al ser consciente de que la confesión autobiográfica no podía pretender llegar a la conversión del lector. Paralelamente, Nepaulsingh cree que

---

<sup>11</sup> *Art of Juan Ruiz*.

<sup>12</sup> Véase al respecto G. B. Gybbon-Monypenny, «Guillaume de Machaut's Erotic "Autobiography": Precedents for the Form of the *Voir-Dit*», en W. Rothwell, W. R. J. Barron, David Blamires y Lewis Thorpe, eds. *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, Manchester, Manchester U.P., 1973, 133-52.

<sup>13</sup> Laurence de Looze (*Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century, Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer*, Gainesville, U. of Florida P., 1997, 41) ya señala este precedente: «As is well known, troubadour and trouvère poets had to insist on their status as lovers in order to justify their poetic creations; thus a rhetoric of sincerity in the erotic experience became the sine qua non of poetic creation (and was "insincere" for that very reason). By the fourteenth century a stock feature of the poet-narrator of the pseudo-autobiography is his *failure* as a lover».

<sup>14</sup> «Note on the Empirical "I" in Medieval Authors», *Traditio*, 4 (1946), 414-22.

la obra se configura como una parodia de la hagiografía. Vemos, pues, cómo la voluntad paródica,<sup>15</sup> evidente en muchas de las secciones del libro, también se puede encontrar en los propios cimientos de la obra, poblándola en mejor o peor vecindad con la base didáctica.

Otro sector de la crítica niega que exista la consistencia biográfica suficiente como para permitir al libro participar de tal género. Alfonso Rey<sup>16</sup> concibe un «yo» casi elástico, mientras que Spitzer<sup>17</sup> clama que el hecho de que la narración esté en primera persona no conlleva necesariamente el desarrollo autobiográfico. Según él, dentro del orden de las distintas aventuras no existe ni principio psicológico de selección personal ni desarrollo del personaje en tal campo. Spitzer achaca a prejuicios del lector moderno la adjudicación de una dimensión temporal y psicológica a tales sucesos:

[...] las historias amorosas particulares no se enhebran en un hilo psicológico, sino que se insertan en sentido radial en torno a una verdad central y autoritaria: cada narración simboliza en el fondo la verdad única. Esta imagen de “moverse sin salir del sitio” somos nosotros, lectores acostumbrados al “progreso de la acción” y a una trascendencia inmanente a la psicología, los que la inventamos, pues hemos perdido el centro único y no podemos, por tanto, girar tranquilamente en torno a él.<sup>18</sup>

A lo largo del análisis de la obra que acometeremos a continuación, nos detendremos en la serie de máscaras con que se presenta el autor. Así se determinará si su autobiografía está protagonizada por una o por varias personas, si constituye un cuerpo identificable con el acontecer vital de un personaje o más bien una multiplicidad de cuadros autónomos, independientes de la ficción autobiográfica. Hasta el momento, la única figura que hemos podido apreciar es la del agudo moralista. Orgulloso de su potencial poético, mantiene cierto sentido de misterio con respecto a su escurridiza persona. De entrada se presenta ya como arcepreste, y esta identidad será la que mantendrá durante gran parte del relato. La función de narrador heterodiegético que ejercitaba en el

---

<sup>15</sup> Como introducción general a esta vertiente paródica, resulta de gran utilidad la obra de Margaret A. Rose, *Parody. Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge, Cambridge U.P., 1993, así como las obras ya citadas de Bajtín.

<sup>16</sup> «Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979), 103-16.

<sup>17</sup> «En torno al arcepreste».

<sup>18</sup> *Ibid.*, 128-29.

ejemplo del debate de griegos y romanos se va a mantener, junto al tono didáctico que desplegaba en el sermón.

En la siguiente sección el narrador hace saber que su propia vida será la que ilustre la naturaleza del loco amor. Se vuelve un narrador autodiegético que coincide en el punto de vista con el protagonista del enamorado personaje, del que, sin embargo, lo separan tiempo y espacio, como apreciamos por la situación inicial que se describe en el prólogo. En cuanto al estatus de esta voz narrativa, veremos que la autoridad diegética, procedente de la voz que ya hablaba omniscientemente desde el prólogo, es incuestionable; efectivamente, en el prólogo el narrador arcipreste ha dejado clara su superioridad narrativa; su talante franco aunque incierto ya había quedado definido a partir de su voluntad de destacar, y participar a los narratarios sus habilidades interpretativas. Éstas vienen respaldadas por la tradición exegética medieval, lo que hace que aumente su prestigio.

También su poder de convicción proviene de los alardes de manipulación y control de los códigos del lenguaje. Este narrador consciente de la ambigüedad que siembra con sus premisas no verá tampoco compartida ni mermada su autoridad mimética a no ser por el propio autor implícito. Éste es el único que desvela algún interés particular no confesado por el narrador bajo el afán didáctico, en favor del relativismo que se defendía en el prólogo. La finalidad didáctica se percibe desde el marco diegético de la autobiografía, sugerida como un inmenso ejemplo que envuelve todo lo que sucede en su interior con el halo de la moralidad. De ahí la autoridad que adquiere la voz del narrador conocedor de todo lo acontecido y de los recursos para tergiversar incluso las citas de las autoridades. Quienes conceden preeminencia al propósito didáctico establecen una distancia —que creen inalterable— entre esa figura del narrador comentarista y la del personaje, que se consigue mediante unas técnicas ya conocidas por la tradición sermocinal. Entre éstas se encuentra la presentación del narrador como pecador, representante del estado moral del mundo. Sin embargo, ya desde el principio las doctrinas del narrador moralista que habla en presente van enfocadas a justificar las acciones pasadas del enamorado. Ambas poses coinciden sorprendentemente gracias a la «lógica falaz»<sup>19</sup> con que el narrador hace prevalecer sus puntos de vista. Y lo que es más, la distan-

---

<sup>19</sup> Vicente Cantarino, «La lógica falaz de don Juan Ruiz», *Thesaurus*, 29 (1974), 435-56.

cia entre ellas será variable, según las circunstancias en que el personaje se vaya encontrando. El deseo del moralista de distinguirse de su pasado como pecador se ve traicionado inconscientemente en algunas ocasiones, y de forma voluntaria en otras. La falta de constancia en la actitud del narrador hace que los críticos lleguen a dudar de la integridad de ambas personas o de que haya límites fiables entre ellas. Como reconoce Alfonso Rey:

En ese yo aparentemente constante se esconden narradores, personajes y perspectivas muy variadas, sucediéndose en rápido tránsito. En otras palabras, el yo hablante no es uniforme, sino variable, su complejidad mayor de lo que se ha supuesto. Creo que el sintagma 'yo poético medieval' resulta apropiado para la comprensión del *Libro de buen amor*, pero a condición de que no se limite a una sola forma (abstracta) o una sola función (didáctica).<sup>20</sup>

En uno de los episodios que analizaremos, el de los amores con doña Endrina, el narrador autodiegético se identificará sin mayores complicaciones no ya sólo con Juan Ruiz el arcipreste, sino con don Melón de la Huerta; más tarde, en los distintos encuentros con las serranas (que no hemos incluido en este estudio) el protagonista adquirirá sucesivamente las identidades de escudero, pastor e hidalgo. Aunque para muchos autores el mutante «yo» medieval es por naturaleza proteico, para Brownlee esos cambios súbitos de identidad a los que el narrador no da mucha importancia ilustran, sin embargo, la voluntad autorial de mostrar esas permutaciones paralelas a distintos niveles entre los que el «yo» supone un índice más para el lector. Marshall McLuhan comenta que esta falta de coherencia en las actitudes del narrador deriva de las licencias que la literatura permitía a la narrativa en una época previa a la aparición de la imprenta:

Instead of homogeneity there was heterogeneity of tone and attitude, so that the author felt able to shift these in mid-sentence at any time, just as in poetry. It was disturbing to scholars to discover in recent years that Chaucer's personal pronoun or his "poetic self" as narrator was not a consistent "persona". The "I" of medieval narrative did not provide a point of view so much as immediacy of effect.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> «Juan Ruiz», 103-4.

<sup>21</sup> *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, U. of Toronto P., 1967, 136.

A continuación, iremos repasando cada uno de los episodios que componen la primera parte de esta autobiografía hasta el episodio de doña Endrina. Seguiremos el orden propuesto por el manuscrito S, con los epígrafes que el escriba añadió, y con los que determinó en cierto modo el entendimiento del texto tanto para quien lo leyera en privado como para quienes atendieran la declamación pública de algunas de estas secciones. No se ha elidido ninguna de las partes que median entre el prólogo y el episodio central de la aventura con doña Endrina para poder advertir cuál es la tónica narrativa autobiográfica y cómo acoge otras variedades en su ámbito.

### 3.2 El arcipreste como amante desventurado

#### 3.2.1 *Aquí dize de cómo segund natura los omnes e las otras animalias quieren aver compañía con las fembras*

Como dize Aristóteles, cosa es verdadera,  
 el mundo por dos cosas trabaja: la primera,  
 por aver mantenencia; la otra cosa era  
 por aver juntamiento con fembra plazentera. (71)  
 Si lo dexiés de mío sería de culpar;  
 dizlo grand filósofo, non só yo de reptar:  
 de lo que diz el sabio non devemos dubdar  
 ca por obra se prueba el sabio en su fablar: (72)  
 quieren segund natura compañía siempre nueva, (73c)  
 digo muy más del omne que toda criatura:  
 el omne, de mal seso, tod' ora, sin mesura, (74a,c)  
 el omne quando peca bien vee que desliza,  
 mas non se partê ende ca natura lo enriza. (75c,d)  
 E yo, porque sô omne, como otro, pecador,  
 ove de las mujeres a vezes grave amor;  
 provar omne las cosas non es por end peor,  
 e saber bien e mal, è usar lo mejor. (76)

De esta forma, se presenta el narrador que recuerda al moralista del prólogo, y que se dedica a glosar a las autoridades y a guiar su conducta por los dictados de éstas. Su primera referencia es al capítulo primero del libro I de la *Política* de Aristóteles, si bien Zahareas cree que más bien el autor se inspiraría en el tratado de biología *Animalia* del mismo autor. Sea como fuere, es plausible que el autor no tuviera a su disposi-

ción ningún manuscrito de estas obras, y que estuviera hablando de memoria. Así lo cree Erasmo Buceta, quien advierte sobre el peculiar estilo que ese apelar a la memoria produce:

Vemos, pues, que, en efecto, Juan Ruiz recordaba, aunque no con precisión absoluta, la doctrina del filósofo, y que lo que llama Menéndez Pelayo “citas picarescas”, que indudablemente parecen tener un aire ficticio, un tono retozón, son, de manera principal, consecuencia de forzar el principio, transfundiendo la idea general, abstracta y solemne, y encarnándola en frase concreta, vulgar y liviana. Nos hallamos aquí con un proceso de humor que siempre tiene éxito, porque crea la discordancia, la inadecuación esenciales para originar la sonrisa.<sup>22</sup>

El estudio de la obra de Aristóteles había venido a cubrir en los currículos universitarios la necesidad de cultivar el campo de la razón y la lógica, considerándosele paradigma del racionalismo. Al utilizarlo como principal y primera guía, Juan Ruiz manifiesta su disposición hacia tesis individualistas, tal y como argumenta Vicente Reynal:

Esta afirmación juanruiciana no es otra cosa que una confesión (él, que es un experto canonista) de que va a partir en su largo peregrinar por el “camino de esta vida” bajo la luz natural o con la guía de la razón y de los principios de ética natural. Al mismo tiempo, se está liberando de antemano de las trabas eclesíásticas y hasta civiles, para defender una moral personal y hasta “situacionista”. No va a ser amoral ni inmoral sino independiente en la interpretación de la realidad, pues, basándola en el derecho natural, otorgará al individuo lo que le es particular.<sup>23</sup>

Juan Ruiz cita a Aristóteles como máxima autoridad en cuanto a las leyes que rigen la vida natural, y se refiere a cómo las limitaciones aplicables a los animales se confirman e incluso acentúan en el caso del hombre. Alimentación y reproducción son las necesidades que todas las criaturas tienden a cubrir de forma instintiva, y de hecho, como sugiere Luis Beltrán,<sup>24</sup> toda la obra del arcipreste podría contemplarse como una elaboración de estos dos conceptos sobre el fondo del naturalismo bajomedieval. El narrador, en su glosa del sabio, ya añade connotacio-

---

<sup>22</sup> «La *Política* de Aristóteles, fuente de unos versos del *Libro de buen amor*», *Revista de Filología Española*, 12 (1925), 58.

<sup>23</sup> *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*, Madrid, Nova Scholar, 1988, 49-50.

<sup>24</sup> *Razones de buen amor*.

nes propias, como el adjetivo «plazentera» añadido al concepto de «hembra», que denota un punto de vista humano, el de quien corteja mujeres que pueden resultar más o menos complacientes. Además, como advierte Vicente Cantarino,<sup>25</sup> este narrador manipula tanto a Aristóteles como en el futuro a otros autores, utilizando erróneamente las premisas lógicas de aquéllos. Suele alterar el orden de éstas y de las deducciones, o aplicarlas a casos que no se corresponden con los argumentos aducidos. Esta actitud no sólo se aplica a las citas, sino incluso, más tarde, a la adjudicación de los diversos *exempla* ilustrativos a otras tantas máximas o ideas. De esa forma, el narrador fuerza la voluntad de entendimiento del lector, pues le ofrece como lógicos unos argumentos que no lo son. Sin embargo, al hacerlo pone a prueba su capacidad de persuasión, y en cierto modo su propia autoridad, saliendo airoso de la prueba. En el caso particular de Aristóteles, utiliza los comentarios de aquél para justificar que el hombre también se encuentra abocado al placer de la carne, obviando, sin embargo, que la naturaleza condiciona pero no obliga al hombre. Como señala Thomas Hart,<sup>26</sup> Juan Ruiz evita en todo momento hablar de la procreación como fuerza vital que impulse a las criaturas hacia el sexo, tal y como Aristóteles, Tomás de Aquino o Jean de Meun habían hecho. Le interesa destacar que la naturaleza animal y la humana son equivalentes, obviando la teoría agustiniana y las posteriores sobre el estado de la naturaleza humana tras la caída. La tendencia del hombre hacia el pecado, que Alain de Lille consideraba un movimiento involuntario y espontáneo, era estimada, sin embargo, como «contra natura»; es decir, esa naturaleza, si bien herida por aquella primera maldición lanzada sobre la raza humana, seguía manteniendo sus cualidades primigenias, aquellas tres facultades del alma que la distinguían de la naturaleza animal. Juan Ruiz presenta en su lugar una naturaleza todopoderosa e insoslayable a la que el hombre no puede sino obedecer.

Pero lo que es más, el narrador distorsiona nuevamente otra reflexión aristotélica que no cita, la de que la facultad sexual del hombre no está condicionada por restricciones cíclicas, como la de los animales. En vez de deducir de ello que el hombre es libre de escoger el momento del disfrute, el narrador proclama la esclavitud constante del ser humano para con sus instintos, transformando aquella libertad en obligación

---

<sup>25</sup> «La lógica falaz».

<sup>26</sup> *La alegoría en el Libro de buen amor*, Madrid, Revista de Occidente, Madrid, 1959.

constante, y presentando al hombre como una criatura más subyugada a la naturaleza que las bestias. De esa forma vuelve a incidir en la imperiosa necesidad humana de «aver juntamiento» por decreto natural. Se añade a esta aserción el doble juego que propicia el término «natura», ya que durante la Edad Media era normal escucharlo con la acepción de «órganos sexuales», por lo que se podría incluso argüir que el narrador está intentando presentar la naturaleza humana como fundamentalmente sexual. De esa forma el narrador está repudiando, al abrigo de la ley de la naturaleza, la noción de «continencia», disposición cultural que exige de la voluntad individual el dominio del instinto sexual, e imponiendo la incontinencia como contraorden. La dualidad voluntarismo/determinismo<sup>27</sup> que reaparecerá en otras secciones queda ya instalada desde este primer apartado, pues es una de las excusas con que justifica su participación en la experiencia humana del loco amor.

Es sólo a partir de esta sección cuando la obra se perfila como autobiográfica, una vez el narrador se decide por fin a decir que también él ha amado a las mujeres (estr.76). La estrofa adquiere entonces el carácter de confesión, del tipo que podríamos encontrar en las *Confesiones* de san Agustín. Sin embargo, tampoco la confesión está del todo justificada, pues no se observa un completo arrepentimiento en ella. Según Knorst,<sup>28</sup> este narrador no sólo peca de obra, sino sobre todo de pensamiento y palabra, pues intenta justificar por todos los medios sus acciones, ya sea mediante ese condicionamiento biológico o posteriormente por la influencia astrológica o incluso mediante el determinismo ejercido por la costumbre. Por el momento no se percibe en él un predicador dispuesto a mostrarse como modelo de pecador, ni turbación ni propósito de enmienda alguno. Incluso llega a esgrimir una cita de san Pablo (76c) para disculpar su ejercicio del loco amor. Como puntualiza Hart,<sup>29</sup> el narrador acude a la sentencia paulina «*Omnia autem probate: quod bonum est tenete*» (Tes, I, 5, 21), y escoge la acepción «experimentar» del término «probare», en vez de una segunda, «examinar, verificar», con que la frase habría sido concebida. Así pues, este narrador disfraza, mediante la pose de veneración que recrean citas y glosas, una actitud de desenfado y familiaridad para con las autoridades. Consciente de su

---

<sup>27</sup> Al respecto, véase el artículo de Francisco Rico, «“Por aver mantenencia”. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*», *El Crotalón*, 2 (1985), 169-98.

<sup>28</sup> Judith Irene Knorst, «The Element of Temptation in the *Libro de Buen Amor*», *Hispania*, 64 (1981), 53-59.

<sup>29</sup> *La alegoría*.

manipulación tanto del lenguaje como de la lógica, juega desde el principio a confesar lo inconfesable, su falta de arrepentimiento.

La voz del narrador autobiográfico que se había sugerido en el prólogo, aclarando ahora que en el pasado perteneció a esa sección de pecadores no lo bastante aguerridos como para vencer al loco amor. La humillación, situada en la raíz de la confesión, brilla por su ausencia en esta parte, pero de considerar que existe, estaría compartida con el narratorio (y no dirigida hacia Dios directamente, como hiciera san Agustín). La experiencia en el amor que el narrador pretende poseer le dota de la autoridad suficiente frente al narratorio. Gracias precisamente a esa debilidad humana que lo transforma en un ejemplo, puede pronunciarse y ponerse a la altura de sus maestros. Irónicamente, la modestia que demuestra al convertirse en modelo de pecador se ve compensada nada menos que con la exhibición de las flaquezas del propio Aristóteles. Nos referimos a que en el verso 72d, el narrador, a partir de la mención de la relación entre la palabra y el acto, que retomará luego, posiblemente esté aludiendo a la leyenda del viejo Aristóteles, seducido y ridiculizado por Filis. Esta leyenda delata que hasta el filósofo pudo sufrir en su propia carne los efectos del amor, sirviendo, al igual que el arcipreste, de prueba tangible de su teoría. El valor de la sentencia de aquél queda pues supeditado al de su ejecución en la práctica. Pero ello supone el forzar la autoridad del sabio hacia un enfrentamiento con su función como personaje martirizado por la doncella: el narrador logra que la autoridad de Aristóteles tenga que pasar por la ridiculización de su figura. Irónicamente, las sentencias del sabio son aplicables al género humano sólo tras haber sido comprobadas *in situ*, por lo que el narrador ha limitado esa ascendencia aristotélica. Vemos, pues, cómo hasta los máximos modelos de sabiduría pueden ser tergiversados e incluso expuestos a la cruda evidencia de su humanidad.

### 3.2.2 *De cómo el arcipreste fue enamorado*

El narrador comienza el relato autobiográfico ajustándose a la costumbre confesional de retrotraerse a un pasado que parece remoto, y que no queda especificado, hasta que en la estrofa 79 cambia al presente, quizás queriendo expresar con ello el firme mantenimiento en los principios de honestidad que guardaba la primera de las damas que lo cautivó:

Assí fue que ün tiempo una dueña me priso; (77a)  
 siempre avía della buena fabla e buen riso;  
 nunca ál fizo por mí nin creo que fer quiso (77c,d)  
 complida es de todos bienes e anda muy leda (79b)  
 non se podríe vencer por pintada moneda. (79d)

Cuando ha dejado claro que la dama es incorruptible mediante el dinero (quizás el término «pintada» no sólo signifique, como cree Corominas «brillante, que lanza destellos», sino que sea un calificativo indicador de la abundancia de dinero que él habría estado dispuesto a ofrecer) nos anuncia, volviendo al pasado, que le compuso una cantiga. Comienza aquí, pues, a construirse una imagen de sí mismo como personaje poeta, que coincide con lo que había anunciado en el prólogo y que ya no abandonará hasta el final de la obra, logrando así que se unan ambas personalidades, la del narrador prologuista y la del personaje poeta. La postura de Janet Chapman es, no obstante, muestra de la cautela que existe en gran parte de la crítica con respecto a la identidad de este narrador:

After the transition to the clearly humorous part of the sermon, Juan Ruiz presents himself as the author of the “Libro” and as the exponent of various kinds of versification; he then becomes more closely identified with the male protagonist of the work, in that both lover and preacher claim to have composed the lyric passages. However, the preacher cannot be identified entirely with the lover, but only with the author who has discarded his pseudo-autobiographical character in order to introduce a work he has previously written.<sup>30</sup>

A pesar de esta apreciación, lo cierto es que el efecto que produce es el de identificar ambas personas. El elemento autobiográfico queda así enlazado en ambos polos por medio de la cualidad poética que parece haberse mantenido a lo largo del tiempo. Se vuelve difícil para el público separar al narrador y al personaje. Además, en estos primeros episodios la voz del narrador habla por la de su personaje y por la de la mensajera de éste, mientras que las voces de las damas sí se escuchan en estilo directo, como contrapunto a la voz del narrador, si bien envueltas en la historia que concierne al personaje. De esa forma, amante y narrador quedan aún más identificados en contraste con las damas:

---

<sup>30</sup> «Juan Ruiz’s “Learned Sermon”», en Gybbon-Monypenny, ed. *Studies*, 47.

Embiél esta cantiga, quë es deyuso puesta  
 con la mi mensajera, que tenía ëmpuesta.  
 Dize verdat la fabla: que la dueña compuesta  
 si non quiere el mandado non da buena respuesta; (80)  
 dizo la dueña cuerda a la mi mensajera:  
 “yo veyo muchas otras creer a ti, parlera, (81a,b)

El hecho de que el narrador comente que compuso esta cantiga y otras demuestra el orgullo que como poeta lo distingue de otros autores medievales, quienes, aun conscientes de su valía, no la proclaman con la constancia y aire de natural contento que alcanzan los comentarios de Juan Ruiz. En varias ocasiones el narrador se dirige a su auditorio, prometiéndole que a continuación podrá oír sus cantigas de amor o desamor. Sin embargo, no aparecen incluidas en ninguno de los manuscritos existentes, lo que puede responder a la censura de los escribas, como sostiene Menéndez Pidal,<sup>31</sup> o quizás a que realmente el poeta estaría utilizando fórmulas provenientes, según Castro,<sup>32</sup> de las *maqamats*, que no implicarían la inclusión de piezas líricas. Para Menéndez Pidal, esta última posibilidad contradice el espíritu juglaresco que según él puebla toda la obra, en virtud del cual ésta se convierte en un compendio de fragmentos modélicos de las numerosas variantes líricas. El hecho de que a lo largo de la obra encontremos la trova cazurra, las serranas, los gozos dedicados a la Virgen y otras piezas religiosas, la cantiga de escolares y las de ciego, así como la de los clérigos de Talavera, etcétera, confirma que el autor pudo considerar esta obra como «un vasto Cancionero, engastado en una biografía humorística»<sup>33</sup>. Éste tendría la finalidad de demostrar la destreza en el arte de la composición. Tanto Menéndez Pidal como Corominas<sup>34</sup> coinciden en este punto y en la posibilidad de que muchas de las cantigas fueran composiciones previas a la del armazón autobiográfico, quedando otras postergadas indefinidamente (lo que podría explicar en parte su ausencia de los manuscritos). Pero Gonzalo Menéndez Pidal<sup>35</sup> aventura que posi-

<sup>31</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

<sup>32</sup> Américo Castro, «El Libro de buen amor del Arcipreste de Hita», *Comparative Literature*, 4 (1952), 193-213.

<sup>33</sup> Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, 211.

<sup>34</sup> Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967.

<sup>35</sup> Gonzalo Menéndez Pidal, «El Arcipreste de Hita», en G. Díaz Plaja, ed. *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, 1949, I, 473-89.

blemente se añadieran nuevas composiciones de estilo juglaresco a la versión de 1343 tras el éxito de las versiones anteriores, lo que contradiría que las cantigas excluidas pertenecieran a esa etapa tardía. Se acen-tuaría de nuevo el problema, que Jorge Guzmán<sup>36</sup> resuelve diciendo que si estas coplan faltan es debido a la incapacidad del autor de dedicar estrofas de sincero amor a los personajes femeninos, en contraste con aquéllas que dedica a la Virgen. Pero la ausencia de las cantigas también puede remitirnos al propósito del autor implícito de señalar irónica-mente lo pésimo de aquellas composiciones a ojos de los distintos per-sonajes. Aumenta así el cariz cómico del arcipreste, quien, por otro lado, no desfallece y continúa reiterando su valía. En vez de presentar-nos su cantiga, nos da la «fabla» (c.80) comúnmente aplicada a los mandados que no agradan y que ocasionan a su vez una mala respuesta.

Parece consciente de que, a la vista del resultado que le dio su can-ción, quizás lo mejor fuera obviarla. Por supuesto, el propósito autorial último sería precisamente el recalcar la distancia entre esa dimensión de personaje frustrado en el amor y en el arte (con unos destinatarios fe-meninos insensibles) y su otra vertiente de narrador poeta que despliega su maestría frente al auditorio que sí aprecia su relato.

Precisamente su fracaso como personaje frente a las mujeres a las que compone cantigas contrasta con la virtud artística que la audiencia disfruta. Por eso tal virtud queda realizada más allá de los descalabros amorosos, y asimismo aumenta la simpatía del narratario por este per-sonaje empeñado en seguir componiendo. Puede ser un pecador o un mentecato en su relación con las dueñas, acosándolas con sus cantigas, pero la fidelidad del arcipreste para con su arte lo redime en cierta for-ma de su destino tragicómico y lo acerca al narratario en un plano más digno, el de poeta. Zahareas<sup>37</sup> señala que aunque se pueda hablar de una división de posturas entre la figura del narrador moralista y el personaje enamorado, sí que persiste a lo largo de toda la obra la clara voluntad poética. Paralelamente al personaje cortejador que después comenta y ajusta su comportamiento a cánones morales, existe un ansia de seña-larse además como poeta:

---

<sup>36</sup> «Una constante didáctico-moral del *Libro de Buen Amor*», México, *Iowa University Studies in Spanish Language and Literature*, 14, 1963.

<sup>37</sup> Anthony Zahareas, «Juan Ruiz's Envoi: The Moral and Artistic Pose», *Modern Lan-guage Notes*, 79 (1964), 206-211.

By explicitly accentuating the poetic quality of his narrative, by constantly calling attention to what is artful (as well as to what is moral), Juan Ruiz, more than any other Spanish medieval writer, creates an “aesthetic distance” by consciously distinguishing between the moral value of love affairs and their literary quality.<sup>38</sup>

El narrador delata a su personaje como taimado en sus intenciones con la dama al calificarla como «cuerda». En el preciso momento en que reconoce que la dama no se dejó embaucar, al tildarla de «cuerda», ofrece en directo la contestación que ella da a la mensajera que le llegó con la cantiga. Tanto la mediadora como la canción del arcipreste quedan mudas ante la demostración de sensatez de la que el narrador previene. Y es la respuesta de ella, su reprimenda contra las palabras de la mediadora, la que suena enérgicamente. Las atribuciones de la dama no sólo consisten en rechazar el mensaje y a su portavoz; incluyen, además, la función de narradora en su diálogo con la vieja. Sus dos *exempla* van a resultar incontestables por lo contundente de sus imágenes, que suponemos completamente distintas del tono que tendría la cantiga del arcipreste. En estas dos historias no hay concesión alguna, ni asomo de delicadeza para con la mensajera o el remitente. En su lugar, la mediadora recibe un *exemplum* que puede suponer hasta una amenaza, mientras que el arcipreste recibe el más denigrante desprecio con el cuento de la tierra que bramaba. A partir de ahora escucharemos en estilo directo a los distintos personajes que pueblan esta biografía narrar historias. Éstas son normalmente fábulas de procedencia esópica o derivadas del mundo escolar (como es el caso de los temas presentes en la obra de Walter Map), o bien tomadas textos de tradición ovidiana, como el *Facetus*.<sup>39</sup> Serán aplicadas a los casos o personas que las propician con más o menos acierto, dando lugar en ocasiones a cierta ambigüedad. Los narradores que abren estos nuevos niveles diegéticos serán heterodiegéticos; así podemos encontrar al arcipreste adquiriendo una voz propia con la que se volverá, dentro del nivel que ocupa como personaje, narrador heterodiegético de futuros relatos. Con ellos imitará esa postura didáctica que ya muestra desde el comienzo de la biografía como narrador autodiegético.

---

<sup>38</sup> *Art of Juan Ruiz*, 67.

<sup>39</sup> Véase José Miguel Martínez Torrejón, «El *Libro de buen amor* y un manual de cortesía: El *Facetus* “Moribus et vita”», *Anuario de Letras*, 25 (1987), 65-90.

### 3.2.3 *Enxiemplo de cómo el león estava doliente e las otras animalias lo venían a ver*

En este ejemplo la dama relata la historia del león que fue despojado por el lobo de sus manjares, señalando cómo el castigo que el rey propinó al otro sirvió de lección a la vulpeja, que aprendió a prevenir la ira leonina. En su narración, la dama cuerda toma el punto de vista de los distintos animales (82cd, 83a), conociendo sus motivos y situación. La dama suele alternar en este ejemplo los estilos indirecto y directo:

Al león dixö el lobo que la mesa bendexiesse (84d)  
 “Señor”, diz, “tú estás flaco: esta vianda liviana (85a)

Esta narradora es bastante consciente de su manejo de las voces que incorpora así como de que existe un auditorio, además de su narratario, la mensajera. Incluso se permite referirse indirectamente al lector:

e para sí la canal: la mayor quë omne viesse. (84c)

De igual forma, llega a engañar al destinatario. Así, al hablar del castigo del león al lobo, anuncia:

alçó ñl león la mano por la mesa santiguar,  
 dio grand golpe en la cabeça al lobo por castigar: (86a,b)

La narradora engaña al lector al no advertirle de las intenciones del león, al igual que éste engaña al resto de los comensales. No nos da ninguna ventaja, demostrando que es naturalmente reservada y capaz de aproximarse a lo aparentemente sagrado (con la mención de la santi-guación de la comida), transformándolo en abiertamente profano, cuando el alzamiento de la mano del rey indica su intención de golpear, no de compartir. En este ejemplo la narradora adopta principalmente el punto de vista del león, con el que se identifica como persona no tanto justa como inteligente. El error del lobo es el de haber creído su propia excusa, la de que la enfermedad del león conllevaba su debilidad física y psíquica. De hecho el león estaba enfermo, pero no flaco ni débil, como pretendía el lobo. La dama no oculta su predisposición por el león, y así vemos que coinciden ambas opiniones en:

maravillóse el león de tan buena igualadera; (87d)

En este ejemplo la moraleja la transmite la vulpeja, quien ha aprendido de la experiencia del lobo:

Ella diz: “En la cabeça del lobo tomé lición: (88c)  
Por ende yo te dizía, vieja mas non mī amiga, (89a)

Es éste el mensaje que quiere transmitir la dama, el de que se puede aprender de los golpes ajenos. Al igual que el león enseña en cuerpo ajeno, la dueña le intenta demostrar a la mediadora que debe sentirse rechazada después de la negativa a la cantiga, y retirarse a tiempo o cambiar de actitud con ella. De hecho, el ejemplo del escarmiento en cabeza ajena también se puede aplicar a la propia dama, que antes ha advertido que sabe que la vieja ha embaucado a otras damas:

“yo veyo muchas otras creer a ti, parlera, (81b)

Es éste pues un mensaje aplicable tanto a los personajes del ejemplo como a la narradora y a su narrataria más directa, la cual no se atreve a responder. Pero además, con este ejemplo que resulta ser precisamente el primero del libro y estar dedicado a una mensajera, el autor implícito recuerda a su auditorio cómo se puede aprender efectivamente de los errores de los demás, pues el ejemplo es equivalente a la generalidad de la obra. De la misma forma, la autobiografía que el narrador nos está presentando con su propósito reformista puede servir de ejemplo para que aprendamos en la cabeza y el corazón del arcipreste. En este caso, el libro actuaría como mediador entre lo aprendido por ese narrador y su auditorio.

Sin embargo, el rechazo al enamorado no es tan fulminante como podría derivarse de la lectura del cuento. La virtud de la dama es la sensatez que la hace desdeñar a la otra, si bien se puede adivinar que el recatamiento no es completo, y que sólo cuando el asunto se hace público, debe la dama renunciar al enamorado. A este respecto, arguye Raymond Willis<sup>40</sup> que posiblemente esta primera dama, «de dueñas señora» era nada menos que una abadesa, lo que explicaría que fuera tan culta como para contar la fábula esópica, e irónicamente discreta (ya que en ese punto la regla le impondría la conducta, por lo que precisarían de una trotaconventos). Esta parte de la separación es contada en

---

<sup>40</sup> «An Archpriest and an Abbess?», en Molloy y Fernández Cifuentes, eds. *Essays on Hispanic Literature*, 245-54.

estilo indirecto por el narrador, quizás como reflejo de esa imposibilidad que tenían de hablarse. Es entonces la propia dama la que le pide que le componga una canción lastimera que ella pueda cantar. El narrador parece encontrar consuelo en relatar el dolor con que la dueña entonaba aquel cantar, más profundo que el que sentía el propio arcipreste. El hecho de que hubiese compuesto la canción no implicaba que sintiera las palabras tanto como el que las ejecutaba en su recitación. Juan Ruiz distingue bien la composición de la interpretación, así como el enriquecimiento de que se dota al mensaje una vez el receptor se ha adueñado de él:

embíome mandar que punasse en fazer  
algún triste ditado que ella podíes saber,  
que cantás con tristeza, pues la non podía aver; (91b,c,d)  
fize cantar tan triste como este triste amor;  
cantávalo la dueña, creo que con dolor  
más que yo fer podría, dē ello trovador. (92b,c,d)

Sin embargo, al igual que la felicidad con que comenzaba la historia se había visto ensombrecida por la desconfianza de la dama, este final relativamente esperanzador en el que la dueña se retira añorante de las palabras del amante, se ve pronto trocado por el rechazo. Éste proviene de la maledicencia de los que la convencen de que el amante se ufanaba de ella. Según el narrador, son las malas lenguas las que desencadenan la ira de la dama, que queda patente en el siguiente ejemplo que cuenta a la mensajera, el de la tierra que bramaba. Este motivo de los maldicientes contribuye a reforzar la unión entre la persona del personaje y la del narrador, que ya desde las primeras líneas del prólogo, en la oración, pedía ayuda contra los «mescladores» y farsantes. Cada vez que el narrador se refiere a tales habladurías utiliza refranes o sentencias de otros, que toda la audiencia pueda recordar:

Segund diz Jesucristo, non ay cosa escondida  
quē a cabo de tiempo non sea bien sabida (90a,b)  
Diz el proverbio viejo: “Quien matar quier su can  
achaque le levanta porque no l' dé del pan.” (93a,b)

De la misma manera, la dueña habla mediante dichos, cuando pasa a pertenecer a esa esfera de las habladurías. Lo que es más, su siguiente

cuento, dirigido contra el amante jactancioso, reitera la importancia de la opinión pública:

Diz la dueña sañuda: “Non ay paño sin raça  
nin el leal amigo non es en toda plaça.” (94c,d)  
“Quando quier casar omne con dueña much onrada,  
promete e manda mucho; desque la ha cobrada,  
de quanto l’ prometió, o da poco o da nada; (97a,b,c)

### 3.2.4 *Ensiemplo de quando la tierra bramava*

En esta historia, contada en estilo indirecto, se dan varias focalizaciones. El efecto del cuento se encuentra en la enorme tensión que ha existido entre los que han oído los gritos de la tierra, imaginando que ésta estaba preñada y pariría una serpiente, y la distancia entre las expectativas creadas y el desenlace con el mur totalmente inocuo. Cuando nace el inofensivo topo muere el miedo a la serpiente y toda la situación resulta ridícula:

a quantos la öyén podié mal espantar (98c)  
La gente que bramidos atan grandes oyé  
cuidava era preñada, atanto se dolié;  
pensaba que grand sierpe ò grand bestia pariríe, (99a,b,c)  
Quandö ella assí bramava, todos piensan de foír (100a)  
parió un mur topo pequeño: escarnio fue de reír;  
sus bramuras ò espantos en burla fueron salir. (100c,d)

A continuación aclara la dama a la mensajera el sentido del cuento, en el cual la tierra que gritaba podría ser comparada con el amante, mientras que la cacareada potencia sexual de aquél (que tan bien simboliza el reptil) quedaría figuradamente disminuida de serpiente a ratón. Sin embargo, el motivo de la dama para despreciar al amante no es el mismo que había anunciado el narrador, el que el galán hubiera pregonado su virilidad, sino precisamente la ausencia de esa virilidad. De tal forma, no sabemos si la excusa que arguye la dueña cuerda, que contradice la del narrador, es sincera y verdadera o si sólo esconde despecho:

E bien assí acaeció a muchos ò a tü amo:  
prometen dar mucho trigo e dan poca paja-tamo; (101a,b)

Omne que mucho fabla, faze menos a vezes,  
 pone muy grand espanto: chica cosa es dos nuezes; (102a,b)  
 Tomó por chica cosa aborrenca e grand saña:  
 arredróse de mí, fízome el juego maña;  
 aquel es engañado quien cuida quë engaña:  
 dë esto fize troba, de tristeza tanmaña. (103)

Con el verso 103a el narrador podría estar insinuando la mentira de la dueña, pues si tomamos «chica cosa» no únicamente como «asunto insignificante» sino además como «miembro viril pequeño», el enfado de la dama, como sugiere el narrador, tenía que haber sido más leve, proporcional al tamaño del miembro. Si la saña fue tan grande, la cosa no pudo ser tan chica. De esta manera el narrador se defiende de la acusación, al tiempo que presume humorísticamente de su virilidad. Pero al hacerlo se acusa a sí mismo y da la razón a los que antes le habían «difamado» de presumir de la dama como pieza ganada. Así cobra un doble sentido el verso 103c: el narrador confiesa que su intención era engañarla, y que ha sido en realidad burlado por ella cuando la dama le ha atacado con una excusa falsa. A esta primera lectura debemos sumar el engaño al que el autor implícito somete al narrador, que no se ha percatado de que con esa frase se traiciona, demostrando que realmente sí que presumía de haberla seducido. El verso 103c nos revela que el narrador sólo es consciente del intento de seducción, pues en él se disculpa simplemente por la torpeza que implicaba el creerse más listo que ella. Sin embargo, nada dice de su torpeza como narrador, es decir, de la mentira a sus narratarios al quejarse de las calumnias de los enemigos (al descubierto con el verso 103a). Se desvela que el narrador no sólo mentía a la dama, como ya confesaba al tratarla de «cuerda», sino también al narratario. El verso 103a se burla por anticipado no sólo del cazador cazado sino de la propia meditación de éste. Pues cuando el narrador dice en 103c: «Aquel es engañado quien cuida que engaña», si bien recuerda una gran verdad, todavía está mintiendo al narratario, al referirse sólo a su relación con la dama y obviar la que lo une a su auditorio. La máxima se cumple doblemente, pues está siendo traicionado por el autor implícito, además de por la dama cuerda.

El narrador termina esta historia refiriéndose de nuevo a su faceta poética, que si bien anuncia, de nuevo brilla por su ausencia, como si de otro alarde de mentiras se tratara. Esta historia, de hecho, se vertebra alrededor de las cantigas que quedan reemplazadas por las respuestas de la dama a la mensajera, en forma de *exempla*. A través de la recepción de

tales cantigas podemos observar el avance de la relación de amor entre los personajes. De una primera negativa por miedo a la acción nefasta de la mensajera, la dama pasa a pedir que su enamorado le componga versos tristes que ella pueda cantar, y a una tercera entrevista con aquélla, en la que no se mencionan cantigas pero sí respuesta mediante la historia de la tierra y el mur, sigue el rechazo a la última serie de cantigas enviadas con gran sigilo («de noche o al alva»). También la actitud del poeta ante la definitiva negativa de la dueña delata la poca sinceridad de su amor, aunque antes hubiera calificado sus cantos como «de verdadera salva». De hecho, el narrador parece más interesado en sus composiciones que en la mujer. Comprobamos esta sospecha tras la máxima sobre la mentira, cuando el público espera un lamento más o menos sincero y recibe en su lugar un anuncio de que el amante compuso trovas tristes, las cuales parecen elaboradas más por conmiseración propia que para ella. Son para el poeta probablemente un desahogo privado, y sin embargo, aunque no tienen función alguna en el desarrollo de la historia, se nos participa que las compuso. Su arrogancia se constata asimismo en la indiferencia con que responde a la dama cuando ésta desdeña el último grupo de cantigas que él le envía. Así pues, se percibe desde esta primera aventura un fuerte orgullo trovadoresco que se mantendrá a lo largo de toda la historia, y que el desprecio final del poeta ilustra maravillosamente en esta ocasión:

de esto fize troba, de tristeza tanmaña. (103d)  
 Fiz luego estas cantigas de verdadera salva,  
 mandé que gelas diessen de noche o al alva;  
 non las quiso tomar, e dixे yo: “¡Muy mal va!  
 al tiempo se encoge mijor la yerba malva.” (104)

Aquí vuelve a referirse a cantigas, esta vez «de salva», es decir, de reconciliación con el airado, sin mostrarlas al auditorio. A pesar de esta ausencia, para el receptor existe el nivel diegético de la historia que contendrían las cantigas entregadas a la dueña por escrito, y diseñadas para ser cantadas en la intimidad y no ante un público. Sin embargo, su carácter privado se vería sustituido por el público si las cantigas se hubieran conservado y se pudieran leer al tiempo que la dama lo hiciera en su historia. Si se debe a la voluntad del autor implícito el que no aparezcan, éste estaría haciendo que el narrador mintiera a su pesar y al nuestro, y creando una expectativa gigantesca de la que aún hoy no podemos escapar. Ni siquiera la dama cuerda las llega a conocer, al

rechazarlas de entrada, por lo que surge una segunda duda: si las rechazó porque conocía bien el estilo de los versos o por mero rencor.

### 3.2.5 *De cómo todas las cosas del mundo son vanidat, sinon amar a Dios*

Esta nueva sección resulta ser una conclusión de lo que ya parecía inevitable al final de la primera aventura: que el enamorado, más amante de su poesía que de su musa, pronto buscaría otras damas. Sin embargo, reviste de piedad su carácter mundano. Pero lo hace descaradamente, de forma que el narratario percibe una vez más ese carácter autocomplaciente que ha venido definiendo al narrador desde que citara a Aristóteles para justificar su amor por las mujeres. Ahora se apoya en las máximas salomónicas para a continuación aplicarlas de forma peculiar en su propio provecho, tal y como había hecho con las citas del gentil:

Como diz Salomón, e dice la verdat,  
que las cosas del mundo todas son vanidat: (105a,b)  
yo, desque vi la dueña partida è mudada,  
dix: “querer do non m’quieren faría ùna nada,  
responder do no m’llaman es vanidat provada.” (106a,b,c)

Lo que empezara como arrebató purificador, ascético, se vuelve un comentario meramente pragmático con el que el narrador primeramente se consuela de su fracaso y después se anima a sustituirlo por nuevas aventuras. La «vanidat provada» de 106c no es la «vanidat» salomónica. De hecho, el arcipreste sólo ha experimentado el tipo de vanidad que le anima a persistir inútilmente (y es ésta la que ha probado y rechaza). Pero no así la vanidad de las cosas mundanas a las que se refiere Salomón. En éstas aún está por sumergirse, tras haberse contentado con cumplir mínimamente la sentencia al renunciar a esa primera dama. Al esconder bajo el pecado de la vanidad un amor que de hecho ya había sido condenado por la dueña, el arcipreste mata dos pájaros de un tiro: calma su conciencia y una vez justificada honrosamente su retirada, se lanza a otras aventuras, ignorando el mensaje del sabio. En las siguientes estrofas utilizará con su particular lógica, no ya a los filósofos, sino incluso a Dios, para defender la necesidad que el mundo tiene de las mujeres, así como la bondad de la naturaleza feme-

nina. Bien poniendo a Dios como testigo de sus principios, bien alegando conocer las intenciones divinas durante la creación, el narrador logra, con razones que recuerdan a las de Alice de Bath, saltar de la amenazante misoginia de la sentencia salomónica del comienzo a la defensa de la mujer y de un amor que no resulta pecaminoso. Al igual que en el prólogo de Alice, desemboca en un cierto beneplácito comunitario tácito que le permitirá seguir experimentando con esa naturaleza femenina. Así, al igual que en el episodio en que citaba a Aristóteles, el narrador ha ido manipulando poco a poco las premisas para explicar su participación en los asuntos mundanos:

Sabe Dios què aquesta dueña e quantas yo vi,  
 siempre quise guardarlas e siempre las serví,  
 si servir non las pude nunca las desserví;  
 de dueña mesurada siempre bien escreví. (107)  
 Si Dios, quando formó el omnë, entendiera  
 què era cosa mala la mujer, non la diera (109a,b)  
 sï omne a la mujer non la quisiesse bien,  
 non ternié tantos presos el amor quantos tien;  
 por santo nin por santa que seya, non sé quién  
 non cobdicie compañía, si solo se mantién; (110)  
 una fabla lo dize que vos digö agora,  
 que “una ave sola nin bien canta nin bien llora”; (111a,b)

A lo largo de todo el razonamiento, la personalidad del narrador se identifica de nuevo con la de su personaje poeta, el que siempre ha servido y escrito bien sobre las mujeres, el que no olvida que está defendiendo su caso frente a una serie de narratarios a los que implica en sus generalizaciones y a los que dedica un refrán, abundando así en la comparación aristotélica entre el comportamiento de las criaturas animales y las humanas. Es éste un narrador cuyo principal rasgo es la autoconciencia narrativa, y una capacidad para superar el dolor o la alegría resultante de cada una de las aventuras, y hacer burla de sí mismo mediante la escritura posterior. Esto se evidencia, por ejemplo, no sólo en la tergiversación de la cita salomónica, sino en la mención a los santos y santas que no pueden negar su necesidad de compañía, y en la posterior confesión de su enamoramiento de una mujer que resultó no ser santa.

Tras presentar el amor entre hombre y mujer como lícito e inevitable, y declarar que la soledad no es el estado natural del hombre (ni

siquiera del santo), el narrador sorprende todo su argumento al presentarnos a una mujer que, si bien responde a la necesidad de compañía del personaje, no es en absoluto santa. Con la exclamación inicial de su trova describe el carácter de esa dueña «sandía», dando el narrador una sacudida a toda su previa idealización de la mujer. No siente el menor pudor en confesar su equivocación al haber utilizado a un mensajero que lo traicionó, y hasta en celebrarla con la trova cazurra que compuso como autoescarnio. De nuevo observamos cómo para este narrador es más importante la canción que el propio asunto; cómo cualquier aventura es una magnífica excusa para una canción, y que aun a costa de descubrir su torpeza en el amor, es esta maestría en el arte de la composición lo que prefiere realzar. De esa manera su presencia se acentúa continuamente, bien como narrador, bien como personaje en su faceta de amante o de poeta. Este es el caso de la trova cazurra que se adjunta, compuesta para ser cantada públicamente para ridiculización de su autor, como él mismo confiesa. Y sin embargo el narrador declara que su mayor pecado sería el de no sacarla a la luz y someterla a la burla pública, el mantener la historia en secreto. La exposición supone un alivio a este poeta, bien sea porque está seguro de que su arte puede sobrellevar y hasta dignificar cualquier contenido, bien porque al participar su desgracia de forma chistosa se reviste de una fuerza de la que parecía carecer. El declarar mediante una trova graciosa los errores cometidos y el reconocimiento artístico que supondría la risa de los oyentes es lo que parece empujarlo. De hecho, si bien Ferrand García se queda con la moza, el arcipreste es el que puede hablar de ella. Esto podría recordarnos ese afán por contar, por componer más allá de lo que podría parecer prudente, que hemos visto despuntar en la aventura de la dama sensata y que de nuevo asoma ahora. Hasta qué punto el narrador está estableciendo una sincera relación de intimidad con sus narratarios o vengándose de Cruz y de Ferrand García es imposible saberlo. En teoría el efecto curativo proviene de la exposición pública de su delito de inocencia, y sin embargo podemos sospechar que también la venganza tiene su lugar en esta trova:

E yo, comō estava solo, sin compañía  
 codiciava tener lo que otro a sí tenía;  
 puse el ojo en otra, non santa más... sandía:  
 yo cruiziaba por ella, otra la avié valdía. (112)  
 ca devriem' dezir necio e más que bestia burra,  
 si de tan grand escarnio yo non trobasse burla. (114c,d)

### 3.2.6 *De lo que conteció al arcipreste con Ferrand García, su mensajero*

Esta trova (que sólo aparece en el manuscrito S), se supone compuesta antes de que el personaje se haya tornado narrador de su autobiografía, si bien la representación a que estamos acudiendo es ofrecida directamente en el momento en que se comunica con sus narratarios, a modo de recordatorio de lo que compuso en aquella otra ocasión. El carácter que predomina en ella, según el propio narrador confesaba, es el de la cazarería, que tal como la describe Menéndez Pidal, sería «toda gracia disparatada e inconveniente, sea pesada o chabacana, sea escabrosa o deshonesta».<sup>41</sup> Relacionada, como aprecia Juan Cano Ballesta,<sup>42</sup> la falta de argumento y de lógica en los versos con repertorios que podían incidir en un desorden social momentáneo, los cantares caçurros representan la adhesión de este arcipreste a una de las variantes juglarescas. Por ello destaca, mediante el uso del estribote, la participación que demanda del público, y se perfila como el poeta ajuglarado que más tarde ofrecerá sus versos a quien supiera enmendarlos. En cuanto a su intención con este estribote, se puede entender como la de lamentar que el mensajero aprovecharse lo mejor de la dueña, a la que se refiere como «panadera» y quizás parodiar los lamentos trovadorescos inspirados por la *religio amoris*.

En esta canción que alterna con ritmo trepidante las exclamaciones propias del arcipreste con las referencias en estilo indirecto a conversaciones y mensajes a terceros, el poeta nos cuenta cómo su Ferrán García se ganó su confianza para a continuación traicionarla. Pero el arcipreste no tiene reparo en admitir que le tenía prometido a la moza trigo añejo, lo que explica que ésta prefiriera el regalo que el mensajero le ofreció en su lugar. Así demostraría ante el narratario su doble error: el no haber entendido la ironía con que Ferrán García le contestara que le placía ser cortés con la moza, y cierta tacañería y desgana (pues el trigo está añejo) que el otro aprovecha con la rapidez y astucia de la liebre.

Se podría aventurar que el tal Ferrán García sería un compañero de su mismo estatus religioso y moral, un «escolar goloso» más que un sirviente, lo que haría el engaño aún más duro de sobrellevar. Sin embargo, frente a estos datos realistas que la profesión de la moza o el

<sup>41</sup> *Poesía juglaresca*, 231.

<sup>42</sup> «Los “Cantares Caçurros” como género juglaresco», en Manuel Criado de Val, ed. *La Juglaría. Actas I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, EDI, 1986, 327-35.

nombre del compañero sugieren, aparecen desde el principio de la trova señas como el nombre de la joven, Cruz, o la actitud de adoración que el arcipreste confiesa haber adoptado ante ella. En el recuerdo del auditorio está todavía la alusión del narrador a los hombres santos, por lo que el nombre de esta dueña a continuación, como André Michalski<sup>43</sup> recuerda, puede descubrir cierto rasgo misógino: tanto para aquéllos que intentan perseverar en su celibato como para el arcipreste enamorado, la mujer, como la cruz, aparece como instrumento de tortura; aunque también lo sería de adoración. Sin embargo, Louis Combet<sup>44</sup> cree que tal misoginia se encuentra atenuada por el tono mordaz que el poeta dirige más contra sí mismo en la figura del cornudo que contra la mujer.

El predominio de esta figura propia del realismo grotesco no supone la renuncia al elemento religioso; más bien se produce una síntesis de ambos que da lugar a la acentuación del efecto cómico. Recordemos que estructuralmente esta aventura supone una novedad con respecto a la anterior, y no sólo porque el mediador sea varón y traicionero, sino porque la dueña en este caso no es dama sino panadera, uno de los pocos oficios que permitían a las mujeres relacionarse espontáneamente con su clientela. La propia mención de este dato ya recordaría al auditorio la simbología erótica del horno, del moler, del trigo añejo, el conejo, etcétera.

Pero por otro lado, la referencia que se hace en la trova al pan también evoca la eucaristía previa a la pasión de Cristo. Así, a la imaginaria grotesca se añade la religiosa en elementos como el pan o el arrodillarse para adorar la cruz. El narrador intenta presentar un episodio de doble lectura, logrando así una parodia de lo sagrado mediante estas referencias. Ferraresi<sup>45</sup> cree que la trova cazurra forma parte de un programa paródico de ridiculización de la *religio amoris* que se va articulando por toda la obra y que hace que se utilice la pasión cristiana como expresión de la del arcipreste por la moza.

El carácter paródico no aparece del todo claro para autores como Rodrigo A. Molina,<sup>46</sup> quien cree que la trova supone una elaboración

---

<sup>43</sup> «Juan Ruiz's Trova Cazurra: "Cruz Cruzada Panadera"», *Romance Notes*, 11 (1969), 434-38.

<sup>44</sup> «Doña Cruz, la panadera del "buen amor"», *Ínsula*, 26 (1971), 14-15.

<sup>45</sup> *De amor y poesía*.

<sup>46</sup> «La *copla cazurra* de l'Archiprete de Hita: Hypothese d'interprétation», *Les Lettres Romanes*, 26 (1972), 194-203.

del aforismo latino «*Per crucem ad lucem*», juzgado como tratamiento serio por el que la mujer ayudaría al protagonista a ascender sin que ello implicara la caricaturización del elemento sagrado. Julián Bueno,<sup>47</sup> en cambio, cree que la trova constituiría una parodia de la antífona y de la celebración de la ceremonia que se oficiaba en viernes santo, en la que se adoraba la cruz mediante la genuflexión y el beso posterior. Dentro de esa lectura paródica, en la que Ferrán García tomaría el papel de Judas, Spitzer<sup>48</sup> destaca la ambivalencia de términos como «adorar» (en el segundo sentido de «llevar a la boca» y con el añadido señalado por Bueno de que el poeta mantiene la ambigüedad al utilizar la preposición «en la Cruz»), o el de «compañón». El tono airado concluye cómicamente cuando tras mencionar «senda por carrera», la ligereza del mensajero, o el mal de la cruzada, el poeta replica que nunca encontró en sus viajes por España un elemento de tal calaña. Ello podría implicar que ya otras veces este arcipreste errabundo sería burlado, o que consiente en que esto pudiera ocurrir:

Mis ojos non verán luz  
 pues perdidö he a Cruz. (115a,b)  
 ¿Cruz? ¡cruzada! Panadera  
 tomé por entendedera:  
 tomé senda por carrera  
 como haz el andaluz (116)  
 díxom que l' plazié de grado; (118a)  
 prometiól por mi consejo (119a)  
 ¡Dios confonda mensajero  
 tan prësto e tan ligero! (120a,b)  
 Quando la “Cruz” veía, yo siempre me omillava,  
 el compañón de cerca en la “Cruz” adorava; (121a,c)  
 Del escolar goloso, compañón de cucaña,  
 fize esta otra troba; non vos sea estraña:  
 ca deante nin después non fallé en España  
 quien assí me feziesse de escarnio magadaña. (122)

---

<sup>47</sup> «La “Troba Caçurra” de Juan Ruiz: Parodia Litúrgica», *Romance Notes*, 21 (1980), 366-70.

<sup>48</sup> «En torno al arcipreste».

**3.2.7 *Aquí habla de la constelación e de la planeta en que los omnes nacen, e del juizio de los cinco sabios naturales. (Que) dieron en el nacimiento del fijo del rey Alcárez.***

Tras haber intentado justificar su predisposición hacia el amor por la mujer, llegando a utilizar para ello las tesis aristotélicas así como el episodio de la creación (en el cual no se plantea disputa entre el amor humano y el divino), el narrador intentará defender su inclinación natural hacia las mujeres apelando al poder de las estrellas. Para hacerlo, como es habitual, acudirá a autores clásicos, Ptolomeo y Platón, que han subrayado la influencia de la astrología sobre el comportamiento humano. Según el narrador, esta fuerza se imbrica además en la red estamental en que se dispone la sociedad: al tesón de los miembros de los distintos estamentos por medrar se impone un destino que les puede ser contrario. Cuestiona así la idoneidad de los individuos para permanecer en sus estamentos respectivos, si bien su comentario parece describir el esfuerzo de una sociedad en ebullición por encuadrarse en las distintas filas estamentales, sin conseguirlo. En este último caso, el arcipreste estaría negando sobre la base astrológica la posibilidad de mejora social a los individuos que quieren mudar su fortuna. No se interroga sobre dicho sistema feudal y su tripartición estamental sino, mucho más modestamente, sobre la capacidad individual para adecuarse a las exigencias estamentales de la España del siglo XIV, achacando los fracasos a un destino fraguado de antemano:

Muchos ay que trabajan siempre por clerezía,  
deprenden grandes tiempos, espienden grand quantía;  
en cabo saben poco, que su fado les guía:  
non pueden desmentir a la éstrología; (125)  
otros entran en orden por salvar las sus almas;  
otros toman esfuerço en querer usar armas;  
otros sirven señores con las sus manos amas:  
pero muchos de aquestos dan en tierra de palmas; (126)  
non acaban en orden nin son más cavalleros,  
nin an mercet de señores, nin an de sus dineros.  
¿Por qué puede ser esto? Creo ser verdaderos, (127a,b,c)  
Porque creas el curso d'estos signos atales  
dezirt' he ün juizio de cinco naturales (128a,b)

Sin embargo la intención última no es la de hacer crítica social, y presenta el ejemplo sin incluirlo todavía en su línea argumental previa

de defensa del amor humano, confiado en la aceptación tácita del narratorio. A éste se dirige en 127c. para cuestionarse retóricamente y demostrar con la subsiguiente historia del rey Alcaraz que las estrellas determinan los destinos humanos. Sin embargo, este ejemplo, cuyas fuentes no han sido del todo definidas (mientras que Castro Guisasola<sup>49</sup> cree que se encuentran en un epigrama latino conservado desde el siglo XII, Crawford<sup>50</sup> aboga por la *Vita Merlini* y el *Román de Merlín* como fuentes más acordes con el tema específico de los tipos de muerte), sí guarda cierta relación con la apreciación sobre la realidad social. Anteriormente el narrador se refería a quienes no podían acceder o mantenerse en los estamentos deseados, incluyendo a los caballeros, y con este ejemplo tratará un caso paralelo dentro de la realeza. También en esta historia va el narrador a tratar conceptos ya adelantados en otros apartados, como el de verdad y mentira, contemplados desde una perspectiva temporal, de forma que es el tiempo el que demuestra que la verdad se puede escribir de las más diversas formas, sin que las mismas deriven en la mentira. En este ejemplo sobre un rey que no puede evitar que se cumplan cinco predicciones diferentes sobre la próxima muerte del hijo, el narrador alterna el estilo indirecto generalizado con el directo ocasional de las sentencias de los distintos astrólogos:

“apedreado” dixo èl un maestro “ha de ser”. (130d)  
 Judgó èl otro e dixo: “éste ha de seer quemado”.  
 Diz el terzero: “el niño ha de ser despeñado”.  
 Diz el quarto: “el infante ha de seer colgado”.  
 Dixo el quinto maestro: “morrá en agua afogado”. (131)  
 Quando juízios vido el rey, desacordados,  
 mandó que los maestros fuessen muy bien guardados:  
 fízolos presos tenér èn logares apartados;  
 dio todos sus juízios por mintrosos provados. (132)

La visión de este rey no alcanza a entender cómo los cinco juicios se aúnan en una sola muerte. El narrador focaliza esa falta de visión en 132a y d, al igual que más tarde focalizará de forma cruel esa misma falta de visión, cuando el padre no vislumbra el día oscuro que se avecina, en el que su hijo, y no un venado, será el alcanzado por la muerte:

<sup>49</sup> Fernando Castro Guisasola, «El horóscopo del hijo del rey Alcaraz en el *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, 10 (1923), 396-98.

<sup>50</sup> J. P. W. Crawford, «El horóscopo del hijo del rey Alcaraz en el *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, 12 (1925), 184-90.

Cataron día claro para ir a cazar; (134a)

Acostumbrado a dictar sentencias de muerte por su única voluntad, no concibe la multiplicidad del azar, la conjunción de todos los elementos diseñados por las estrellas, mucho más compleja que un mandato real. Tras la muerte del príncipe, cumplido lo vaticinado, su figura y la del hijo quedan en segundo plano. Entonces el rey libera a los astrólogos y los resarce con grandes regalos, volviendo todo a su lugar tras el gran cataclismo que ha producido la muerte del muchacho:

Desde que vido el rey cumplido su pesar,  
mandó los estrelleros de la presión soltar,  
fízoles mucho bien, e mandóles usar  
de sü estrológia, en que no ha que dubdar. (139)

Sólo al final se comprende que el rey ha encerrado a los astrólogos no como castigo por lo que creía mentiras, sino como medio de acallar el efecto de las palabras pronunciadas por ellos, que se cumplirán. Únicamente al final se entiende que los tuviera encerrados en mazmorras separadas, quizás para ahuyentar el miedo a que esas cinco sentencias se fundieran en la realidad de una mañana cualquiera. Paradójicamente, con la muerte del príncipe, el rey se libera de la certidumbre que lo atormentaba, si bien aún resulta difícil aceptar que esta historia tenga un final feliz. El rey se libera de su angustia y los astrólogos de las cadenas. Sin embargo, cuesta reconciliar la verdad que constituye el cumplimiento del orden designado y la vuelta a la armonía con la incontable verdad de la muerte del joven como si de un elemento discordante se tratara. La tercera verdad difícil de incluir en el conjunto es la de la entereza y justicia del rey, capaz, después de su cruel arrebato, de distinguir a los astrólogos como meros intérpretes de un designio superior. Pero irónicamente el narrador refiere que el rey se atreve a ordenar a los sabios que sigan ejerciendo como tales tras liberarlos, olvidando por tanto la fragilidad de su poder.

Tras esta estremecedora historia el narrador se cura en salud (de cualquier muerte que sus palabras le pudieran procurar) al aclarar que Dios se encuentra por encima de la influencia de las constelaciones. Así mitiga la fuerza de sus anteriores afirmaciones y de su historia, y de nuevo pone en la balanza de la verdad y la mentira sus palabras:

Yo creo los estrólogos verdat naturalmente;

pero Dios, que crió natura e accidente,  
 puédelos demudar e fazer otramente:  
 segund la fe católica yo desto só creyente. (140)

El narrador cree conveniente recordar que su creencia en la astrología se subordina a la teoría de Aquino de supremacía divina basada en la dualidad aristotélica de sustancia y accidente, doctrina que, nos aclara, se integra en el credo católico. En este apartado es bien consciente de la presencia de un auditorio al que intenta demostrar sus ideas con ejemplos, volviendo, y no de forma casual, a la figura monárquica: igual que los reyes hacen las leyes y las pueden derogar a su conveniencia y discreción, Dios crea como signos de su omnipotencia las estrellas, delegando en ellas un dominio que recupera en cualquier momento para poder ejercerlo directamente. De nuevo la velada crítica que pudiéramos adivinar queda anulada con una aclaración del narrador, que nunca atacará las instituciones sino a los individuos que las ocupan:

quien puede fazer leyes puede contra ellas ir. (145d)  
 Otrossí puede el papa sus decretales far,  
 en que manda a sus súbditos cierta pena les dar;  
 pero puede muy bien contra ellas dispensar,  
 por gracia o por servicio toda pena soltar; (146)  
 vemos cada día passar esto de fecho,  
 pero por todõ esso las leyes y el derecho  
 è el fuerõ escrito no es por ende desfecho,  
 ante es cierta ciencia e de mucho provecho. (147)  
 Non sé ästrología nin só ènde maestro,  
 nin sé astralabio más que bueï de cabestro;  
 mas porque cada día veo passar aquesto,  
 por aquesso lo digo; otrossí veõ esto: (151)

El narrador vuelve al principio de su discurso, a la defensa de la astrología. La ambigüedad de su carácter reaparece cuando, tras haber declarado que su fe está intacta, reconoce que no entiende más que cualquier bestia sobre tal ciencia, para, a continuación, recordar que no necesita conocerla para darse cuenta de que los vaticinios se cumplen. Ya no necesita citar a las autoridades, pues ha manipulado de tal forma su comparación entre el poder divino y la práctica de la política real y papal, que puede comentar cómodamente que los astrólogos juzgan con rectitud y que su propia observación así se lo confirma. Precisamente apoyado en su experiencia, el narrador aprovecha la idea de la observa-

ción para defender la siguiente tesis, unida a la de la autoridad astrológica:

muchos nazen en Venus, que lo más de su vida (152a)  
 en este signo atal creo que yo nací:  
 siempre puné en servir dueñas que conocí;  
 el bien que me fezieron non l' desagradecí: (153a,b,c)

Ha hecho falta la introducción sobre la ciencia de la astrología, además del ejemplo del rey Alcaraz y la consiguiente aclaración sobre la supremacía divina (con la digresión sobre las leyes), para llegar al punto que el narrador quería establecer: su irremisible abocamiento al amor por las mujeres, al haber nacido bajo el signo de Venus. Sin embargo, debemos aclarar que es en el manuscrito S donde se añaden las coplas que van de la estrofa 140 a la 150 por primera vez. Por ello Ullman<sup>51</sup> defiende que originalmente esas diez estrofas no mediarían entre el ejemplo del rey Alcaraz y la aplicación que del ejemplo se autoconcede el narrador, por lo que el efecto humorístico de su comentario (c.152, 153) sería mucho mayor. Pues, en efecto, la moraleja del cuento que da el narrador no habría sido otra que la pronta y descarada deducción de que él ya estaba predestinado al amor. Tanta urgencia por declarar su inocencia resulta chocante y delata cómicamente su interés por defenderse. Su ocurrencia trastoca completamente la carga de pesimismo y dramatismo que el cuento, a pesar del motivo de la resignación, posee. Pero lo que destaca sobre todo es la capacidad de este narrador de aprovechar sin miramientos lo tremendo de la historia para aferrarse a su mensaje, a la vez que lo trivializa al aplicárselo tan a la ligera y en un asunto que resulta en comparación banal.

Una vez ha definido su ascendencia venusiana, toma su persona como punto de referencia desde el que volver a generalizar todo lo que le ocurre, volviéndose paradigma del género masculino. Recordemos que a su primer fracaso amoroso respondía el arcipreste con un refrán desdenoso y con la sorna sobre la vanidad de los bienes terrenales, acabando en la defensa de su bien amar y bien servir a las mujeres. Ahora, tras el fracaso con Cruz, vuelve a reparar en su particular naturaleza, proclamando que su talante será siempre el de fiel amador y sirviente. Y con un gesto de irónica humildad se empeña en seguir igual, aunque no llegue nunca a gustar del fruto prohibido. Se revela así, como ya apun-

---

<sup>51</sup> «Stanzas 140-150 of the *Libro de Buen Amor*».

taba Knorst,<sup>52</sup> como culpable impenitente, al divulgar la dulzura que procura al género humano el pecar de pensamiento:

pero aunque no goste la pera del peral,  
en estar a la sombra es plazer comunal. (154c,d)

Es este «plazer comunal» que conlleva el estar a la sombra del árbol lo que el narrador sabe apreciar y defender, y lo que le capacita para volverse una autoridad en cuestiones de amor. Efectivamente, este personaje que se nos ha presentado como un desgraciado se alza ahora como especialista en el arte de la perseverancia en el amor, precisamente porque conoce los efectos positivos que éste ejerce en el hombre enamorado. Por ello tratará de describir en qué consiste ese «estar a la sombra», tanto desde su propio punto de vista como mediante focalizaciones:

el amor faz sutil al omne què es rudo,  
fazle hablar fermoso al què antes es mudo,  
al omne que es covarde fazlo muy atrevudo,  
al perezoso faz ser presto è agudo, (156)  
el que es enamorado, por muy feo que sea,  
otrossí sù amiga, maguer sea muy fea,  
el unõ è el otro non ha cosa que vea  
que tan bien le paresca nin que tanto desea; (158)

Si antes la excusa que utilizaba para olvidar a la dueña cuerda era la de huir del pecado de la vanidad, la que esgrime ahora es la de los efectos medicinales de éste, el cual se transforma aquí en remedio para el hombre. Si en el apartado anterior se decía que Dios podía cambiar el rumbo de los astros, en éste el narrador asegura que la perseverancia en el servicio atraerá el amor al fin. Ello ocurrirá con la misma naturalidad con que la fruta del árbol acaba cayendo atraída hacia el suelo, donde se esparce la sombra:

más noble que los otros; por ende todõ ombre,  
como un amor pierde luegõ otro amor cobre; (159c,d)  
ca puesto que su signo sea de tal natura  
comõ es este mío, dize una ãscritura  
que “buen esfuerzo vence a la mala ventura”,

---

<sup>52</sup> «Element of Temptation».

e “a toda pera dura grand tiempo la madura”. (160)

Pero tras esta loa con que refrenda su derecho a continuar aventurándose en el amor, guiado por su natural inclinación como hombre y como hijo de Venus, el narrador desdobra su opinión. De nuevo desconfianza al narratario, al que abre el apetito al cantar las bonanzas del enamoramiento, para después mostrarle el lado más amargo. Si algo achaca el narrador al amor es que cree espejismos, sombras y frutos donde no hay más que desierto. Lo describe como una fe nueva y milagrosa, pero una falsa fe. Se perfila su lado más moralista cuando se dirige a un narratario femenino con el que es más sensato, olvidando el arrebatamiento previo. Sin embargo, no creemos que esta actitud más controlada indique que el narrador es una persona distinta de la del personaje arcipreste; simplemente se le añade una conciencia que lo condiciona hacia un narratario particular, en este caso, formado por mujeres. Con éstas se muestra más escrupuloso y delicado, advirtiéndoles de las trampas que encierra el amor. Entre esta actitud y la posterior del personaje dolido del arcipreste que arremete contra Amor no hay tal distancia, y posiblemente la presente cautela proviene de las experiencias que le llevaron a luchar contra Amor:

Una tacha le fallo al amor poderoso,  
 la qual, dueñas, a vos yo descubrir non oso;  
 mas, porque no m' tengades por dezidor medroso,  
 es ésta: que el amor siempre fabla mintroso; (161)  
 ca, segund vos he dicho en la ötra conseja,  
 lo quẽ en sí ẽs torpe con amor bien semeja,  
 tiene por noble cosa lo que non val arveja:  
 lo que semeja no es, oya bien tũ oreja; (162)  
 por vos descubrir esto, dueña, non aya pena; (164d)  
 dize: “Por las verdades se pierden los amigos,  
 e por las non dezir se fazen desamigos”:  
 assı ẽntendet sano los proverbios antigos  
 e nunca vos creades loores de enemigos. (165)

Este fragmento va dedicado específicamente a las mujeres, a quienes se dirige con un tono de complicidad e intimidad bastante marcado. Sin embargo, su táctica es la de criticar justo lo mismo que anteriormente admiraba. Lo que para sí consideraba positivo lo coloca amenazadoramente como negativo para las dueñas. Dice dar esta advertencia como amigo, si bien en la estrofa 165 no se llega a saber realmente la diferen-

cia entre «desamigos» y enemigos, entre el decir mentiras o el callar verdades.<sup>53</sup> Tras la serie de ejemplos que nos ha venido facilitando, en que lo verdadero y lo falso quedan igualmente en entredicho, este acercamiento amistoso a las mujeres de su auditorio resulta, cuanto menos, sospechoso. El narrador siempre ha definido muchos de sus propios rasgos mediante oposiciones: servir/desservir a las damas (107d), no desagradecer el bien (153c), y ahora vuelve a su ambigüedad habitual con la dualidad decir/non decir las verdades (165a,b); se trata ésta de una estrofa en que la gradación de positivo a negativo, de amigos a enemigos viene marcada por el decir más o menos verdades, de forma que el consejo final de «no creer los loores de enemigos» (supuestamente referido a los engaños del amor), puede asimismo referirse a él. Podría constituir el último grado, la última de las facetas con que se presenta este narrador que fraternalmente dice querer servir a las mujeres. Lo que en principio parece sólo una llamada de atención a su audiencia femenina, una «captatio benevolentiae» para congraciarse con su público y ganarse su confianza al separarlo del masculino, resulta tiernamente irónico si pensamos que este narrador, conocedor de la inasible naturaleza de la verdad, y practicante de subterfugios que justifiquen su permanencia en el jardín del amor, tilda precisamente de mentiroso a aquél. Parece irreconciliable esta faceta de narrador didáctico, consejero sentimental, con la del amador casi profesional que procura ser. No sabemos cómo recibirían el consejo las dueñas a las que va dirigido, si antepondrían la voz del narrador y sus protestas de que siempre quiso servir a las mujeres a las peripecias y tumbos del personaje; si reirían ante el hecho de que alguien que sólo hubiera recibido calabazas o traiciones se atreviera a aconsejarlas; en resumen, si captarían la ironía del autor implícito para con él.

---

<sup>53</sup> M. K. Read («Man Against Language: A Linguistic Perspective on the Theme of Alienation in the *Libro de Buen Amor*», *Modern Language Notes*, 96, 1981, 260) propone que el autor quiere demostrar mediante su obra los efectos de la crisis por la que atravesaba la teoría del lenguaje en el siglo XIV, con el descalabro que supusieron para la noción de «significado» las tesis nominalistas, contrarias a la gramática modística. Poco después los humanistas ahondan en ese escepticismo al dudar del significado como noción abstracta inamovible, subordinándolo al contexto. De ahí el constante énfasis juanruiciano sobre la elástica relación entre verdad y mentira que las palabras contienen y sobre el uso que de ellas harán los personajes: «A lingering vision of the mythical nature of the word is replaced by a playful exploration of the gap which separates the signifier from the signified. The exploration leads, in turn, to a consideration of the profounder implications of man's alienation from language. Juan Ruiz failed to achieve a synthesis of these views, as the intensely dialogic nature of his masterpiece suggests».

### 3.2.8 *De cómo el arcipreste fue enamorado, e del ensiemplo del ladrón e del mastín*

Como última baza con la que justificar su amor a las damas, el narrador se dispone a defender la costumbre como una segunda naturaleza humana, la cual debe ser tan observada y respetada como la astrología o el instinto. Y de nuevo se apoya, nada más empezar, en las palabras del sabio, pasando a proclamar la generalización de la práctica de la costumbre del amor. De ahí, como es norma en él, se sigue que también él participara de tal hábito, siendo ésta la introducción a su tercera aventura, que muestra algunas concomitancias con las anteriores. Así, la dama resulta ser de buen linaje, cuerda y sutil, y el narrador se presenta como rendido trovador que canta sus alabanzas, si bien inmediatamente participa a sus narratarios que esta dueña no era la adecuada para él:

Por amor desta dueña fiz trobas e cantares,  
 sembré avena loca ribera de Henares;  
 verdat es lo que dizen los antigos retráeres:  
 quien en arenal siembra non trilla pegujares. (170)  
 Cuidándola yo aver entre las beneditas  
 dávale de mis donas: ¡non paños e non cintas,  
 non cuentas nin sartal, nin sortijas nin mitas...!  
 Con ello estas cantigas que son deyuso escritas. (171)  
 fizo de mí bavieca; diz: “non muestran pereza  
 los omnes en dar poco por tomar grand riqueza;  
 levadlo e le dezít què ‘mal mercar no es franqueza.’ (172b,c,d)  
 Non perderé yo a Dios nin al su paraíso  
 por pecado del mundo, què es sombra de aliso:  
 quien toma deve dar: dízelo sabio enviso.” (173a,b,d)

En esta estrofa 171 entendemos primeramente que el narrador se muestra orgulloso de sus cantigas (de nuevo ausentes), y que las encuentra más halagadoras que cualquier presente que pudiera haberle ofrecido a la dama. Pero la alegría que va pareja a su orgullo se empieza a tornar, a medida que escuchamos la historia, en indignación. El arcipreste denuncia que su dama no sólo no apreciaba sus cantares sino que exigía otros regalos. Desde que se percibe la cólera del narrador, ésta deja traslucir a su vez la voz de la propia dama indignada. Así se adivinan en 171a,b,c, los reproches de la dueña al amante y a su vez la furia que éstos han levantado en él. El narrador proyecta su irritación pronunciando las que cree las propias palabras o pensamientos de ella.

Presenciamos dos escenas, aquélla en la que la dama desdeña al amante y la última, en que éste se queja airadamente de las pretensiones de la mujer.

Lo que antes había presentado como atrayente en ella, su noble cuna y su cortesía, se ha vuelto en contra del cortejador, quien no había advertido que una dama de tal calidad requería que se le regalara algo más que los oídos. Pero a su vez, puede que al dar relevancia a la altivez femenina, el narrador esté en realidad encubriendo otro hecho, el de que simplemente los cantares no fueran del agrado de la dama, posibilidad que ya se ha comentado en otras aventuras. Sea cual sea la razón del desprecio, se advierte la amargura del poeta en su sorna. Igual que en el prólogo de *TCT* el narrador tomaba la opinión del monje sobre el cumplimiento de la regla monacal y la hacía paródicamente suya, aquí el arcipreste utiliza las protestas de la dama para implícitamente acusarla de codiciosa. Precisamente esta opinión se ve corroborada cuando oímos en estilo directo la réplica femenina a las cantigas.

Es el narrador el que nos informa de las palabras literales de la dama al mediador, las cuales a su vez contienen el mensaje que ha de ser enviado al arcipreste de palabra, de forma que podemos imaginar tal aviso en la voz de la dama primero y del mensajero posteriormente (aunque nos llega de labios del narrador). En el mismo se adivina que si bien la dama pone como escudo su intención de seguir sirviendo a Dios, los motivos últimos que la llevan al desprecio son menos dignos. La gracia de su respuesta estriba en que la dama acusa al arcipreste de no ser franco en sus pretensiones y de tacañería; no lo desdeña con ninguna otra excusa, pues su condición de cortejada le permite decir la verdad. Pero al hacerlo, esconde tras la religiosidad su apetencia por los regalos, descubriendo que tampoco ella es del todo franca. De esa forma, nos resulta irónico el anterior comentario del narrador que la describía como «todo saber de dueña sabe con sutileza, cuerda è de buen seso, non sabe de vileza,» pues la «dueña encerrada» estaba muy en contacto con los bienes del mundo, y aunque sutil y cuerda también tenía un toque de codicia.

Lo importante de este episodio es la posición del narrador con respecto a lo que cuenta, pues el mensaje cambia una vez lo hemos recibido por completo. Él, que conoce lo ocurrido en su totalidad, nos adelanta irónicamente parte de la historia, mientras que el auditorio sólo percibe ironías tales como la de la exclamación o la de la descripción ideal, cuando se termina de contar el episodio. Reconocemos que debe

haber una distancia entre los acontecimientos y su relación porque el narrador parece haberse curado de tal desengaño, y se permite incluso reconocer que la dama debía de tener algo de razón, cuando nos confiesa:

Cuidándola yo aver entre las beneditas (171a)  
 Assí conteció ä mí con la dueña de prestar,  
 como conteció al ladrón què entravà a furtar, (174a,b)

Concede que la había creído más inocente y bienpensada, una «benedita» orientada a los bienes espirituales más que a los materiales, de la que se podría beneficiar desde su condición de arcipreste. El *exemplum* al que compara su caso, en el cual él se equipara al ladrón que ofrece un mísero medio pan al mastín a punto de delatarlo, revela que sus intenciones eran ganarse a la dama únicamente mediante palabras, demostrando ser tan tacaño como ella avariciosa. En tal *exemplum* el perro contesta a la invitación en estilo directo con una respuesta muy similar a la que la dueña diera al mensajero. En una focalización vemos al animal considerando la pieza de pan y previendo los posibles perjuicios (desde un probable envenenamiento hasta la pérdida de la seguridad de la comida diaria) que su traición le acarrearía:

lançó medio pan al perro que traía ãn la mano:  
 dentro ïvan las çaraças, varruntóló el alano:  
 diz: “Non quiero mal bocado, non serié para mí sano,  
 por el pan dẽ una noche non perderé quanto gano; (175)  
 por una poca vianda que esta noche cenaría,  
 non perderé los manjares nin el pan de cada día:  
 si yo tu mal pan comiesse con ello me afogaría,  
 tú furtariés lo que guardo, e yo grand traición faría; (176)

En el verso 176b vemos reflejada en las necesidades del alano esa dualidad materia/espíritu que la dama intenta conciliar y mantener: por un lado los manjares y por otro el pan de cada día, que recuerda al eucarístico, o en todo caso, al menos mundano. El narrador recuerda que ya antes ha estado en situaciones parecidas, lo que parece explicar una fingida resignación y hasta cierto sentido del humor:

Començó de ladrar mucho: era el mastín mazillero;  
 tanto siguió ä l ladrón que fuyó de aquel cillero.  
 Assí conteció ä mí e al mi buen mensajero

con aquesta dueña cuerda e con la otra primero. (178)  
 Redréme de la dueña e creí la fablilla  
 que diz: “por lo perdido no estés mano en mexilla.” (179c,d)  
 Ca, segund vos he dicho, de tal ventura seo  
 que, si lo faz mi signo o si mi mal aseos,  
 nunca puedo acabar lo medio que deseo:  
 por esto a las vegadas con el Amor peleo. (180)

Aquí, de nuevo dirigiéndose a su auditorio, intenta una salida airosa a su tercer desengaño, la cual combina el lamento por sus continuos reveses con la pregunta de si debe sus calamidades a su sino o a su mal aseos. De esa forma muestra su lado más sincero, el consistente en admitir su dolor y cuestionarse a sí mismo. Esto último lo hace rescatando dos tópicos que le habían servido para lanzarse a su tercera aventura: la voluntad cambiante del amor y la fuerza del destino. En efecto, intenta animarse en 179d, diciéndose que no debe derrumbarse por este fracaso, que debe volver a amar, creer en sí mismo y olvidar a esta dama desdeñosa. Sin embargo, en 180d vemos que su actuación no es a favor del amor, sino en su contra; su «no estar mano en mexilla» deja de significar «volver a las andadas» y se transforma en un «llegar a las manos».

Se ha trocado su voluntad y ya no muda mujer, como pasara anteriormente, sino que lucha contra aquél al que solía apoyar. Este cambio de actitud coincide con el hecho de que parece haberse quedado sin argumentos a favor del amor. Observamos que hasta el momento lo que ha dado lugar a la evolución de la narración, la posibilidad de nuevas peripecias sentimentales, ha provenido precisamente de la existencia de argumentos a favor del amor. Cuando tales razones se agotan, la única respuesta que encuentra es la de la confrontación directa y física con tal principio. Igualmente, llega incluso a ironizar su disertación previa sobre la astrología, cuando compara esta inmensa ascendencia con la de su propio mal aseos. De ese modo el narrador se nos presenta como un personaje desencantado de la vehemencia en sus juicios, consciente de la falacia de sus argumentos y aun así capaz de guardar el sesgo humorístico que lo define en su relación con el narratario.

### 3.3 El arcipreste en el debate alegórico: Amor, pecado y arte de amar

#### 3.3.1 *De cómo el amor vino al arcipreste, e de la pelea que con él ovo el dicho arcipreste*

Dirévos la pelea que una noche me avino,  
pensando en mi ventura, sañudo e non con vino:  
un omne grand, fermoso, mesurado, a mí vino;  
yo l' pregunté quién era, dixo: "Amor, tu vezino" (181)

Lo que en la sección anterior se había anunciado como una lucha cuerpo a cuerpo, aquí se transforma en un combate dialéctico entre el visitante y el abatido amante. El narrador detalla cuidadosamente al narratario la llegada de esta serena persona, nos cuenta su estado de postración en la noche y cómo pudo aun así ser capaz de percibir la belleza del que se le aproximó. La escena está llena de misterio, pues el recién llegado se acerca o se aparece silenciosamente y espera hasta que el absorto y desconsolado amante se interesa por él. A esta calma contenida que aún se respira en la presentación de Amor, seguirá la tempestad airada del amante. El diálogo entre ambos estará copado completamente en esta primera parte por el dolido arcipreste. Es él quien describe a este nuevo vecino, denostándolo apasionadamente por su crueldad para con los humanos. Su conocimiento sobre las tretas y engaños de Amor es total, y en su omnisciencia llega a ocupar los pensamientos del otro, cuando asegura:

de quanto yo te digo tú sabes que non miento; (185d)  
desque los omnes prendes non das por ellos nada, (186a)  
De cómo enflaqueces las gentes e las dañas,  
muchos libros ay desto, de cómo las engañas.  
Con tus muchos doñeos e con tus malas mañas  
siempre tiras la fuerça, dízenlo en fazañas: (188)

La vehemencia con que el arcipreste ataca en segunda persona a su interlocutor hace del todo innecesario que se base en la autoridad de los libros, pues sus imputaciones derivan del conocimiento de toda la experiencia humana amorosa. Sin embargo, sabemos que el enconamiento contra Amor procede de lo que como ser humano le toca al arcipreste de sufrimiento, y que es esto lo que da lugar a su amargo aguijón. Las

razones que se le espetan son las mismas que el narrador anticipaba a su público femenino. Sin embargo, ahora incluye a todo el género humano como víctima de este sentimiento. La mención de los libros no hace sino reforzar lo que nos parece «irreforzable», precisamente por lo profundamente privado de su rencor.

A partir de este momento asistimos a un diálogo entre ambos personajes que va a ocupar gran parte del espacio de la obra. El arcipreste, además del personaje objeto de su posterior autobiografía, se volverá dentro de ese nivel diegético narrador de las historias que dedica a aquél. Podemos decir que en esta sección el narrador principal deja de actuar para mostrarnos directamente la conversación que mantuvo con Amor. Presenciamos la escena del debate en estilo directo y en un tono bastante dramático, y llegamos a olvidar al narrador principal, que sólo en alguna acotación sale a relucir. Es ahora el personaje del arcipreste, desde dentro de su historia, el que mostrará sus dotes narrativas, como más tarde hará Amor. De este modo, el narrario directo es cada uno de los dos interlocutores, y sólo a través de ellos respiran los del nivel diegético superior.

De entre los *exempla* del personaje del arcipreste en el diálogo, el primero ilustrará lo que es *vox populi* sobre la naturaleza abrasiva de Amor. Se supone que es ésta una historia conocida por todos, y ese carácter popular hace que la historia se mantenga por sí sola, con la autoridad que le confiere el pertenecer a la generalidad. Incluso podemos llegar a pensar que las palabras que oímos no son las del arcipreste sino las que la tradición ha ido dando a este cuento.

### 3.3.2 *Ensiemplo del garçón que quería casar con tres mujeres*

Era ün garçón loco: mancebo bien valiente,  
non quería casarse con una solamente,  
sinon con tres mujeres: tal era su talente. (189a,b,c)

Desde la primera línea se define al joven como loco, por querer casarse con tres mujeres, postura que el narrador irónicamente considera valerosa, no sólo por lo que conllevaría la unión física con las tres, sino porque esta unión se efectuaría precisamente mediante el matrimonio, como si el vínculo de por sí pusiera a prueba la valentía de cualquier hombre. Los familiares utilizan una estratagema para conseguir que el necio se case con sólo una de sus novias, prometiéndole un segundo

casamiento al mes siguiente. No conocemos los progresos del joven en el amor, pues la narración es rápida y superficial. Sin embargo, cuando, transcurrido el mes, se le anuncia que es su hermano el que va a contraer matrimonio, no sólo no reclama para sí esa segunda mujer sino que propone compartir con su hermano la que ya tiene. El narrador no incluye ningún tipo de juicio propio ni ajeno a tal respuesta, pero en la siguiente estrofa nos muestra a un padre sensato en oposición a este hijo, al que todavía se considera loco:

Aquestë omne bueno, padre de aqueste necio,  
tenía ün molino de grand muela de precio; (193a,b)

Hemos de creer entonces que la respuesta del joven a su familia es considerada tan extravagante como cabía esperar de él, y que a nadie extrañaría. La tercera escena es aquélla en la que el joven sale despedido al aire por el molino que antes solía manejar y controlar; momento cumbre de la historia en el que el joven intenta medir sus fuerzas, comprobando que las ha perdido. Si bien su demencia se manifiesta en el hecho de que se pone a desear males al ingenio, como si éste fuera su enemigo real, al mismo tiempo constatamos que algo de cordura le había traído el casorio al muchacho:

levantóle las piernas, echólo por mal cabo;  
levantósë el necio, maldíxol con mal fado,  
diz: “¡Ay, molino rezio, aun te vea casado!”. (195b,c,d)  
A la mujer primera él tanto lä amó  
que a lä otra donzella nunca más la tomó;  
non provó más tenér la muela, sol non lo asmó.  
Assí tu devanéol el garçón loco domó. (196)

En el momento en que podemos de hecho escuchar en directo las palabras del loco, entendemos que ya éste había comprendido que el matrimonio lo había debilitado, y que su propuesta de compartir esposa con su hermano era más bien una petición de ayuda que una prueba del desamor por su mujer. El desgaste físico del muchacho coincide con la paulatina recuperación de su sentido, con un aprender a medir y a relacionar causas y efectos, recuperación que culminará en un gran amor por su esposa que le hará olvidar sus adúlteras pretensiones. Justo después de la escena del golpe se dice que el joven domó el devaneo del amor, por lo que se enfatiza que fue el vapuleo del molino lo que dio el

vuelco a su carácter, domando la vanidad del muchacho y haciéndole volver a sus cabales. Pero si el zarandeo es el momento decisivo en el que se reconoce el cambio de actitud del loco, tal cambio se ha venido operando desde el momento del casamiento, siendo el molino sólo el símbolo de la fuerza perdida.

Ésta es una historia ejemplar, en la que sólo conocemos los datos básicos: nada sobre las mujeres, el noviazgo o el hermano mayor; sólo destaca el contraste entre la cordura del padre, dueño del molino amansador, y la necedad del hijo menor, quizás con cierto tono bíblico que la aparición de la poligamia acentúa. La virtual economía de la narración contrasta con la detallada descripción de la escena del molino y las palabras del joven airado, gritadas en vano, cuando hasta el momento había mantenido en secreto la mengua de sus fuerzas. La pose del arcipreste en el momento de narrar este cuento a Amor es bastante didáctica: la lucha del joven contra el artefacto ilustra la de la locura de amor contra la propia naturaleza. Sin embargo, el molino no responde negativamente al amor, sino al espejismo de poder que el amor crea y que en este ejemplo se encarna en la posibilidad de un doble o triple casamiento. Por lo demás, se reconoce que el joven llegó a amar mucho a su esposa y que no intentó ir de nuevo contra el molino. Así pues, el Amor al que el arcipreste está hablando es el loco amor, el que no atiende a razones. No se critica, sin embargo, aquel amor legitimado y santificado (si bien no está del todo claro que el término «casamiento» implicara la celebración del sacramento), o en todo caso, el que para el arcipreste en este momento parece más natural, el monógamo. Sin embargo, este narrador que vitupera a su vecino con una pose moralizante propia de un arcipreste, poco más adelante dice:

los que te non provaron en buen día nacieron,  
folgaron sin cuidado, nunca ñtristecieron;  
desquë a ti fallaron todo su bien perdieron: (198a,b,c)

Con este comentario el arcipreste se decanta, volviendo a la idea de la necesidad de compañía y de reproducción del ser humano, hacia la postura que defendía el narrador general al comienzo de la obra, el amor como hecho biológico: los que nacieron en buen día y nunca se han enamorado, no encuentran las trabas y molinos con que chocó el garzón loco. Lo que intenta enfatizar ahora el arcipreste es el sufrimiento en que caen aquéllos que se enamoran, no tanto el desgaste físico que conlleva el ejercicio del amor. Para ilustrar el infortunio que

supone toparse con aquél, le contará otra historia, la fábula de las ranas que prefirieron tener un rey y perder su libertad, convencidas por el diablo de que eran infelices. En este cuento se alterna el estilo indirecto con el directo, en que escuchamos principalmente las insistentes demandas o quejas de las ranas en bloque:

Las ranas en un lago cantavan e jugavan,  
 cosa non les nuzía, bien solteras andavan;  
 creyeron al diablo, que del mal se pagavan:  
 pidieron rey a Júpiter, mucho gelo rogavan; (199)

El adverbio «mucho» parece delatar la opinión del narrador, que en este momento podría estar reflejando el cansancio de Júpiter ante los incansables clamores de sus súbditas. Sin embargo, también puede el narrador estar recogiendo el sentir de las perseverantes ranas, para quienes ya las demandas se eternizaban sin ser satisfechas. Parece más probable que se trate del primer caso, dado que el arcipreste presenta a las ranas como equivocadas; además, si observamos el primer rey que Júpiter les envía, la viga intimidatoria, entendemos el cansancio del dios ante el incesante croar. Ese cansancio aumenta, tal y como implica el verbo «óvolas de oír»:

El grand golpe del fuste fizo ranas callar.  
 Vieron que no era rey para las castigar: (200c,d)  
 suben sobre la viga quantas podién sobir;  
 dixieron: “no es est rey para nos lo servir”.  
 Pidieron rey a Júpiter como l’solién pedir;  
 don Júpiter con saña óvolas dē oír; (201)

El episodio de la reacción de las ranas ante la viga resulta cómico: el repentino silencio, increíble tratándose de estos anfibios, seguido de un instantáneo reconocimiento de lo inofensivo de su nuevo rey. El verbo «vieron» incluye la escudriñante mirada a la viga y el percatarse rápidamente de que ésta no era lo suficientemente dura. A continuación las ranas se dedican a una arrogante misión de reconocimiento a través de la viga, arriesgando sus vidas por la curiosidad, lo que delata de nuevo su inocencia, para autoaclamarse una vez han trepado y conquistado el lugar. Esa misma inocencia es la que les procura la osadía de volver a solicitar un rey a Júpiter. El castigo entonces es ejemplar, pues en contraste con la multitud y pequeñez de las ranas, el nuevo rey es una ci-

güeña gigante que planea su enorme pico por el lago. El narrador parece deleitarse en esta descripción, añadiendo explicaciones:

andando picoabierta; como era ventrera  
de dos en dos las ranas comía bien ligera. (202c,d)

Precisamente esa voracidad de la cigüeña, expuesta en el hecho de que, como Amor, engulle sus víctimas de dos en dos, es recalcada en las súplicas de las ranas súbditas a Júpiter, cuando vuelven, ya diezmadas, a pedir clemencia en unos versos que recuerdan la oración del prólogo:

su vientre nos sotierra, su pico se nos traga:  
de dos en dos nos come, nos abarca e astraga;  
señor, tú nos defiende; señor, tú ya nos paga;  
danos la tū ayuda, tira de nos tu plaga. (204)  
Respondióles don Júpiter: “Tenet lo que pidistes:  
el rey tan demandado por quantas bozes distes,  
vengue vuestra locura; ca ñn poco tovistes  
ser libres e sin premia, reñit, pues lo quesistes. (205)

Bermejo Cabrero se refiere a la existencia de este tipo de peticiones dentro de una tradición literaria popular, mostrando cómo Juan Ruiz se adhiere a esa corriente que para nuestra mentalidad resultaría reaccionaria:

Responde este “ejemplo” a una forma de pensar político muy divulgada en la Edad Media, que viene a condenar todo tipo de novedades. Los súbditos que se quejan y pretenden alterar el orden establecido terminan malparados. El Arcipreste se apoya en la fábula para expresar semejantes ideas. Peticiones de reyes por parte del pueblo, dirigidas a Dios, las encontraremos en la literatura política de la Baja Edad Media. El caso más conocido lo tenemos en la petición hecha, como dicen los textos, por los hijos de Israel.<sup>54</sup>

Sin embargo, a esta razón se pueden añadir otras consideraciones. Cuando el arcipreste usa este argumento para aplicarlo a su propio caso, está equiparando la locura a la añoranza de tener un señor, sea éste un señor terrenal o Amor. La locura no es, pues, estar a su servicio y sufrir, como podría parecer por el desenlace de la historia, sino ese querer

---

<sup>54</sup> José Bermejo Cabrero, «El saber jurídico del arcipreste», en Criado de Val, ed. *El Arcipreste de Hita*, 413.

estar enamorado, aun antes de estarlo; el querer servir sin haber nacido vasallo, el ansiar la pérdida de la libertad. Por tanto, la locura sería un estadio anterior al del sufrimiento amoroso, como en el caso del garzón. Este ejemplo no sólo presenta el sufrimiento de los enamorados como algo atroz sino que anticipa además el peligro existente en la mitificación de tal sentimiento, mitificación a la cual el arcipreste no había aludido hasta el momento, y que incluso se había obviado en la estrofa 198. El relato trata, pues, uno de los temas que el narrador ha venido repitiendo: la tensión entre lo impuesto y nuestra asunción de ello. Así, dice Eduardo Urbina:

The whole occasion reminds us of Man's original sin and his expulsion of Paradise, when mortality is handed out to him as a form of punishment and a potential instrument of redemption. Here we have the basic paradox that underscores the book's composition and its meaning: questioning the conflicting nature of the book and demanding control and clarity will condemn us to accept our role as victims of our own desires for order.<sup>55</sup>

En la estrofa 206 aparece una serie de refranes a modo de moraleja, que tanto pueden pertenecer a la sentencia del rey como a la enseñanza que del *exemplum* recoge el arcipreste. De cualquier forma, es ésta una estrofa bisagra que funciona como nexo entre los diálogos Júpiter-ranas y Arcipreste-Amor, pues inmediatamente le sigue la aplicación que el narrador hace de esta historia a los siervos de Amor.

El arcipreste a continuación queda inmerso en su propio rencor y comienza a describir las desventuras de quienes caen en las redes de Amor, perdiendo el control de sus propias palabras. Olvidando que está conversando con una sola persona, repentinamente se dirige a otro narratorio para advertirle de la presencia del señor en el mundo, regresando después al diálogo con él. La conversación está llena de censura a la actuación de Amor, demostrando el arcipreste su omnisciencia tanto en cuanto a los empeños de aquél como al ánimo de sus víctimas, tal y como apreciamos en los fragmentos que siguen:

do son de sí señores tórnanse tus vassallos;  
tú, después, nunca piensas sinon por astragallos, (207b,c)  
Responde a quien te llama: ¡Vete de mi posada!; (208d)

<sup>55</sup> «The Voice within the Poet's», en Gilbert Paolini, ed. *Selected Proceedings of the IVth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, Nueva Orleans (Luisiana), Tulane U.P., 1983, 282.

non quiero tu compañía, ¡vete de aquí, varón!:  
 das al cuerpo lazeria, trabajo, sinrazón;  
 de día e de noche eres fino ladrón:  
 quando omne está seguro, fúrtasle el corazón, (209)  
 en punto que lo furta, luego lo enajenas:  
 dasle a quien non le ama, torméntasle con penas;  
 anda el corazón sin cuerpo, en tus cadenas,  
 pensando e sospirando por las cosas ajenas; (210)  
 fázelo andar bolando como la golondrina;  
 rebuélveslo a menudo, tu mal non adevina:  
 oras cuida en Susaña, oras en Merjelina; (211a,b,c)  
 en un punto lo pones a jornadas trezientas,  
 anda todó el mundo quando tú lo retientas; (212a,b)

En la estrofa 208 comienza la dramática apelación al hombre al que antes se ha referido. Insta, pues, al ser humano, a todo sujeto susceptible de volverse un esclavo de este sentimiento, a tener precaución. A la hora de aconsejar cómo se debe repeler la llamada de Amor, el arcipreste facilita la respuesta en estilo directo. Al constituir ésta una orden, el imperativo (208d, 209a) sirve simultáneamente al arcipreste como moralista que en su afán de advertir suplanta la personalidad del hombre prevenido, y además al arcipreste como tal en su relación con Amor. Debido a esa estructura de espejo por la que presenciamos dos diálogos paralelos (el de arcipreste-hombre, por un lado, y el de hombre y arcipreste-Amor, por otro), se borra la frontera entre lo que constituye el consejo al hombre y el insulto a Amor. No se sabe cuándo termina de hablar el supuesto aludido en su respuesta ni cuándo continúa el arcipreste sus vituperios a Amor sin la intercesión de la figura del hombre. De esa forma se confunden las dos voces que el arcipreste ha adoptado: la suya propia y aquélla que ha tomado del hombre a quien aconseja cómo repeler al enemigo. Por lo demás, vemos cómo describe las intenciones y sentimientos de señor y vasallos, sabiendo en su generalización sobre el hombre que ama, que, por ejemplo, su amor no es correspondido (210b). Con el «está seguro» del verso 209d puede indicar tanto la opinión del narrador («está seguro»), como el sentir del hombre al que se refiere («se siente seguro»), más probable a la vista de lo que ocurrirá a continuación.

Juan Ruiz refleja el padecimiento amoroso del hombre refiriéndose alegóricamente al corazón. Una vez raptado y cegado, éste es descrito ora atado por las cadenas de Amor, ora cual pájaro que vuela sin rumbo.

Estas consideraciones reflejan el punto de vista del arcipreste, que sabe que el corazón «no adevina», es decir, no advierte el mal que le trae Amor al hacerlo mudar continuamente de objetivo. Igual que el término «adivinar» (211b), el de «retentar» (212b) apunta a una acción totalmente inconsciente para quien la sufre, el corazón, siendo el narrador con su autoridad moralizadora quien juzga el acto de Amor como tentación. De nuevo, lo que critica el arcipreste no es tanto el enamoramiento cuanto esa ceguera premeditada que hace que el corazón busque a tientas, alcanzando a quien no le corresponde. Previamente al encuentro con ese alguien que ame o no al corazón, se advierte que Amor lo ha enloquecido y lo ha hecho buscar sin remedio. Es esa locura, ya mencionada en algún episodio anterior, la que atrapa al incauto y lo condena a no poder conformarse con una sola mujer o a no ser correspondido.

La siguiente queja de la que el arcipreste hace partícipe al género humano está proyectada sobre su propio caso, y entonces su discurso se vuelve más dramático, pues consta de una sucesión de preguntas y acusaciones y además muestra reiteradamente el momento en que Amor prepara su flecha y le acierta en el corazón, mientras el desarmado, como él mismo lamenta, se muestra incapaz de vencerle. Alude a sus anteriores fracasos, recapacitando sobre el último de los episodios. El diálogo llega a su momento culminante cuando la silenciosa presencia de Amor se vuelve totalmente insoportable para el sufridor. Éste contrasta la quietud del Amor, reflejada incluso en el atinado control del arco, con sus propias palabras, que prenden la ira que inflamará su discurso y lo hará estallar en una reacción en cadena:

Varón, ¿qué as conmigo? ¿quál fuë aquel mal debdo  
que tanto me persigues? Viénesme manso e quedo,  
nunca më apercibes de tu ojo nin del dedo:  
dasme en el coraçón, triste fazes del ledo. (213)  
Non te puedo prender —;tanta ës tu maestría!—,  
e maguer te presiesse, crey que no t' mataría;  
tú, cada que a mí prendes—;tanta ës tu orgullía!— (214a,b,c)  
Responde: ¿qué te fiz? ¿por qué no m' diste dicha  
en quantas quë amé nin la dueña bendicha?  
De quanto m' prometíe luegö era desdicha; (215a,b,c)  
quanto más aquí estás, tanto más më assaño;  
más fallo que te diga, veyendo cuándo daño (216a,b)

Es la saña de la que habla en 216 la que excusa la amplia digresión dentro de la invectiva contra Amor de los pecados capitales. La verbosidad desatada recae ahora sobre los pecados que acompañan a Amor. Este tema, bastante común dentro de la tradición alegórica y didáctica cristiana, adoptó a lo largo de estos siglos diversos órdenes y composición, ajustándose a motivos como los astronómicos. El arcipreste, en sus reflexiones, asociará diferentes ejemplos a estos pecados que él, quizás movido por su propio afán destructivo y moralizador, no duda en presentar como verdadera y hasta físicamente mortales. De hecho, se apreciará su interés por enfatizar el sesgo maligno adjudicado a estos personajes a medida que avanza la descripción, refiriéndose repetidamente al final trágico que espera a quienes caen en sus redes. Este carácter marcadamente fatídico tendrá la mayoría de los *exempla* del arcipreste, por lo que Zahareas ha creído que en esta ocasión se tiende a exagerar falazmente los rasgos negativos de los pecados, y con ellos, los de Amor, para crear un efecto cómico frente a un auditorio que reconocería la vehemencia y la irrealidad de los argumentos manejados:

As we saw on other occasions, the relations between accuser and the object of attack is here so out of proportion, and yet expressed with so much matter-of-factness, that the reader may conclude that the verbal abuse involving the capital sins is a humorous more than a serious exaggeration. Disproportion, especially if incongruous, does not beget critical rejection, for the reader suspects that the Archpriest himself is somewhat detached from any real anger.<sup>56</sup>

A lo largo de esas descripciones y *exempla* será difícil distinguir a quién se refiere el arcipreste en su diálogo, si a Amor o si a los diversos pecados tal y como quedan identificados por el hombre corriente que los incorpora, tratado alegóricamente. Destaca en todos estos retratos la autoridad y la actitud moralizadora de que se reviste el arcipreste, quien narra desde su punto de vista, denunciando los engaños de los secuaces de Amor.

---

<sup>56</sup> *Art of Juan Ruiz*, 117.

### 3.3.3 *Aquí habla del pecado de la cobdicia*

Éste es el primero de los pecados que el arcipreste incluye en su serie, y que presenta como raíz de los demás, tomando como fuente las palabras de san Pablo (Tim VI, 16). Sin embargo, como defienden Bloomfield,<sup>57</sup> Wenzel<sup>58</sup> o Dishman,<sup>59</sup> este orden no fue el más popular durante la Edad Media, pues se prefirieron los de san Gregorio y Juan Casiano (tomado éste de la sentencia de Qo, X, 13), que daban primacía al orgullo y la soberbia respectivamente. La tradición paulina concibe esa *cupiditas* como el amor por todos los bienes mundanos, no sólo por los carnales, y la considera perversión de la *caritas* o el amor por Dios.<sup>60</sup> Tras la reciente mención de la dueña benedicta, resulta más comprensible que el primer pecado contra el que se revuelva el amador sea el de la codicia, pues a él se deben tanto el comportamiento de la dama codiciosa, como el que induce al arcipreste a querer seguir probando su suerte con más mujeres. Todos los demás pecados son citados igualmente, y todos hallan algún parentesco con Amor, del que se dice, por tanto, que va contra todas las leyes de Dios:

fázesles cobdiciar e ser muy denodados  
 passar los mandamientos que de Dios fueron dados. (217c,d)  
 quien tu cobdicia tiene, el pecado lo engaña. (222d)

Se presenta a Amor como manipulador de la voluntad humana mediante estos pecados. Al principio Juan Ruiz presenta al hombre como

<sup>57</sup> Morton W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*, East Lansing, Michigan State U.P., 1967.

<sup>58</sup> Siegfried Wenzel, «The Seven Deadly Sins: Some Problems of Research», *Speculum*, 43 (1968), 1-22.

<sup>59</sup> Amalia Dishman, «Los pecados capitales en el *Libro de Buen Amor*» en Criado de Val, ed. *La Juglaría*, 337-44.

<sup>60</sup> A este respecto compara Hart (*La alegoría*) entre los poderes del dinero y los de Cristo, logrando ambos hacer hablar al mudo y andar al cojo. Hart justifica este tipo de paralelismo diciendo que Juan Ruiz debía de tener en mente el comentario de san Pablo «Pretio empti estis» (Cor, I, 6, 20, comentado a su vez por san Jerónimo y más tarde por Pedro Lombardo en su *Collectanea in omnes D. Pauli Apostoli Epistolas*). Según estas autoridades, se considera la sangre de Cristo como el dinero con el que se ha comprado la salvación de la humanidad, por lo que argumenta Hart (56): «Nos enfrentamos aquí claramente con algo más que con una sátira sobre el papel del dinero en una sociedad corrompida. Juan Ruiz dirige su sátira contra las personas que han permitido al dinero que usurpe en su mundo el lugar que por derecho pertenece a Cristo y sólo a Él».

mera víctima sin voluntad para rehusar el poder de estos aliados, para después referirse a él como pecador. Vemos cómo los hombres se hacen discípulos de Amor y ello les lleva a volverse igualmente engañadores, a prometer más de lo que pueden cumplir, cayendo irremisiblemente en una serie de desgracias provocadas por la codicia primera. Se adivinan aquí las motivaciones privadas del arcipreste, airado contra quienes prometen a sus damas todo tipo de bienes:

E' n ti fazen morada, alevoso traidor.  
 Con palabras muy dulces, con gesto engañador,  
 promete mucho e mandan los omnes, con amor; (220a,b,c)  
 Cobdicia los averes què ellos non ganaron (221a)  
 quien tu cobdicia tiene, el pecado lo engaña. (222d)  
 Por codicia feziste a Troya destróir,  
 por la mançana escrita, que s' non devrié escrevir,  
 quando dio ä Venus, Paris por le induzir  
 que roxo a Elena que cobdiciava servir; (223)

Como ejemplo de los desastres a que arrastra la codicia no cita el arcipreste la caída de Adán, de consecuencias menos palpables a corto plazo, sino un caso donde la tragedia es más visible e inmediata: el de la guerra de Troya. Sobre este episodio protesta que nunca se debiera haber escrito, concediendo a la escritura el poder de dotar al evento de categoría histórica. Vemos, sin embargo, cómo utiliza este suceso a su conveniencia, pues no olvida retomar la relación entre ese primer pecado, la codicia, y el pecado original del Jardín del Edén. Así, retrata a Venus induciendo a Paris al pecado, como la serpiente hiciera en el paraíso. Se permite además jugar con el término cuando dice «cobdiciava servir» (223d), pues al sentido de «codiciar, desear» añade la apreciación «desear servir» que contrasta irónicamente con el rapto de Elena, posiblemente más inspirado por el primer sentido que por el segundo. Igualmente es suyo el punto de vista desde el que las promesas de los hombres resultan dulces y sus gestos, falsos. Incluso sabe el arcipreste de la ira divina:

por tu mala cobdicia los de Egipto morieron,  
 los cuerpos enfamaron, las ánimas perdieron.  
 Fueron e son airados de Dios los que t' creyeron, (224a,b,c)

### 3.3.4 *Ensiemplo del alano que lleva la pieza de carne en la boca*

Con este ejemplo el narrador quiere instruir sobre la ilusión de la posesión terrenal, que lleva a la pérdida de las almas, de la cual anteriormente ha advertido con la alusión al pueblo de Egipto. Por tanto, es normal que en esta historia abunden términos referentes a ese campo de las apariencias; incluso el tema de la sombra falsa ya ha sido anunciado por la dueña benedicta («Non perderé yo a Dios nin al su paraíso/ por pecado del mundo, quë es sombra de aliso:» 173ab), mientras que el del creer ganar cuando se está perdiendo es lo que ha ocurrido al arcipreste en su primera aventura, con la dama desconfiada:

Por la sombra mintrosa e por su cuidar vano,  
cuidó ganar, perdió lo que tenié en su mano. (227a,d)

En este ejemplo destaca la economía de imágenes, al servicio de la lección que quiere dar el narrador moralizador. Este narrador nos ofrece la visión del perro, su principal punto de interés, que es la pieza de carne; de hecho, el animal es incapaz de verse a sí mismo reflejado en el agua; sólo ve el reflejo del trozo de carne, y lo hace al mismo tiempo que ve la verdadera pieza colgando de su boca, por lo que cree tener a su alcance dos pedazos de carne. Contamos pues con el punto de vista del animal:

una pieça de carne en la boca passava;  
con la sombra del agua dos-tanto l' semejava:  
cobdicióla abarcar, cayól' la que levava. (226b,c,d)

El narrador nos presenta de forma engañosa al perro como incapaz de ver en el agua del río su propio reflejo, cegado por la imagen de la carne, pues quiere enfatizar la ceguera del hombre al no ver que se enfrenta y se pierde a sí mismo cuando codicia más de lo que tiene. Así pues, este alano que ni siquiera piensa que se está enfrentando a ningún enemigo es el ejemplo perfecto del hombre codicioso, tal y como el arcipreste lo ha venido presentando hasta ahora.

### 3.3.5 *Aquí habla del pecado de la soberbia*

El arcipreste sigue hablando en su diálogo, si bien ahora no ya sólo a Amor, sino al que ha caído en el pecado de la soberbia. Si en el verso 230a el arcipreste aún se dirige a Amor, pintándolo como amigo de Soberbia, en el siguiente, parece haberse transfigurado en el hombre soberbio, con el que lo identifica el narrador. Por ello resulta difícil discernir si en su diálogo distingue entre Amor y Soberbia, y entre ésta y su efecto en el hombre. Describe así al hombre soberbio, la forma en que suele actuar y sus motivos. A medida que va describiendo esta conducta, advierte de la muerte que espera al que lleva esta vida:

Sobervia mucha traes ado miedo non as;  
 piensas, pues non as miedo, tú de qué passarás,  
 joyas para tu amiga de qué las comprarás:  
 robas por esto e furtas, por que tú penarás. (230)  
 Por tu mucha sobervia fezist muchos perder:  
 primero muchos ángeles, con ellos Lucifer,  
 de las sillas del cielo ovieron de caer; (233a,b,d)  
 cuántos por la sobervia fuéronse condemnados  
 no s' podién escrevir en mill pliegos contados; (234c,d)  
 Amor, por tu sobervia se fazen, bien lo creas:  
 toda maldat del mundo es doquier que tú seas. (235c,d)  
 El omne muy sobervio e mucho denonadado,  
 que non ha de Dios miedo nin catä aguisado,  
 ante muere quë otro más flaco e más lazrado. (236a,b,c)

En la estrofa 230 el narrador parece estar repitiendo como un eco los pensamientos del soberbio a modo de reprensión, casi en un estilo indirecto libre con el que el diálogo se vuelve más incisivo. Además aumenta el carácter sentencioso con el uso del futuro, que enfatiza la voluntariedad del soberbio, su empeño férreo por que se cumpla lo que desea y su desdén ante todo aquello que causa miedo a los demás. Adquieren así sus deseos el carácter de ley, si bien en alguna ocasión se percibe en la ira del moralista cierto tono premonitorio vengativo. Por ejemplo, el 230d es un verso en el que se oyen tanto las intenciones del soberbio, su voluntad de no pagar por ninguno de sus delitos, como la voz que habla desde el conocimiento de lo que va a pasar en el futuro, y que sabe por tanto que de hecho el soberbio sí que habrá de expiar su culpa. De manera irónica, el narrador parece ponerse del lado del soberbio, sumándose a su desprecio para decir con él: «¿cómo vas tú a

penar por robar?», aunque con tal comentario pretende realmente atacarlo a ojos de otros (sobre todo si tenemos en cuenta que aquél roba para satisfacer a su amiga, es decir, para cumplir con la codicia de ambos, cosa ante la que el arcipreste no parece haber cedido en ninguna de sus aventuras).

Una vez se ha descrito la actitud del soberbio en segunda persona, a modo de diálogo con él, el arcipreste vuelve a su apelación directa a Amor (c.233-236), hablando del soberbio en tercera persona. Se erige así su conversación en sermón que alude a todas las penas causadas por la soberbia, desde la caída de los ángeles (a la que se refiere con «ovieron de caer», expresando de esa forma lo que el narrador considera justo y lógico, presentada la caída como necesidad objetiva) hasta el hecho específico de que se muere antes si se es soberbio, ejemplificado con la narración posterior. El tópico con que concluye es el de la imposibilidad de escribir todos los finales de quienes fueron condenados por su soberbia, paralelo al tópico de lo indecible. Si del ejemplo de la guerra de Troya afirmaba que tal evento nunca debió tener lugar ni tal historia ser escrita, uniendo implícitamente el acto de la escritura a la existencia del mal, ahora considera la escritura como separada de la enunciación de la condena divina o humana, e incapacitada para referir la ingente cantidad de casos.

### 3.3.6 *Ensiemplo del cavallo e del asno*

La fábula elegida para ilustrar el pecado de la soberbia constituye por sí misma un fuerte reto a otros géneros literarios. Esta simple fábula contiene, como señala Michalski,<sup>61</sup> una fuerte carga subversiva que atenta contra motivos tan establecidos en los cánones literarios medievales como el de la *effictio* o retrato elogioso, o el del combate singular de los cantares de gesta. Éstos eran motivos y tópicos de aquellos géneros consagrados a glorificar a los grupos sociales privilegiados. Por su parte, el autor escoge un relato sobre bestias, transformándolo en una parodia de esos géneros «superiores» mediante el uso de estos mismos motivos, si bien aplicados ahora a animales. De esta forma, con su humilde fábula parece denunciar la altivez y soberbia que caracteriza a tales estamentos y géneros.

---

<sup>61</sup> André Michalski, «El Ensiemplo del Caballo y el Asno: Un caso de juglaría subversiva», en Criado de Val, ed. *La Juglaría*, 345-51.

De nuevo en esta fábula el narrador nos indica cómo sienten y piensan los animales, ofreciéndonos al principio el desfile airoso y orgulloso del caballo, que de acuerdo con el rango de su señor pertenece a la nobleza, frente al asno villano y a las demás bestias. Las primeras impresiones sobre el rocín las proporciona el narrador, haciéndole parecer bastante pagado de sí mismo, tan confiado en su fuerza a la hora de combatir que ni siquiera se digna hablar; pronto sabemos, sin embargo, de la soberbia del animal, cuando derriba al asno al toparse con aquél en su camino y deja oír su desdén al recriminar su torpeza al asno. Cuando el caballo ha sido vencido en combate llega la venganza del otro; ahora escuchamos también en estilo directo sus sarcásticos recordatorios y crueles burlas. Se trata de preguntas que de haber sido formuladas por el caballo constituirían el *ubi sunt* que demostrara que el animal ha escarmentado. Sin embargo, estas apreciaciones provienen, en forma de parodia, del asno inmisericorde, con lo que el otro resulta aún más castigado, se haya arrepentido o no. Tanto en el caso en que habla el caballo como en el de las pullas del asno, las palabras proceden del poder, por lo que no reciben contestación inmediata, a no ser que ello conlleve un cambio de situación. De esa forma, caballo y asno no mantienen un diálogo: hablan en alto para ser escuchados por todos, sin intención de recibir respuesta alguna. El lenguaje se utiliza en ambos casos para singularizarse y destacar, y de hecho es lo que mejor expresa la situación de superioridad. Por eso las preguntas no son sino tajantes afirmaciones sobre lo que ya no existe sino en la memoria:

el cavallo sobervio fazía tan grand sueno  
 quë a las otras bestias espanta como trueno;  
 el asno, con el miedo, quedó ã no l' fue bueno: (238b,c,d)  
 diz: "Don villano necio, buscat carrera larga." (239b)  
 cuidó ser vencedor, e fincó él vencido. (240b)  
 Vídolo el asno necio, rixo bien tres vegadas;  
 diz: "Compañón sobervio, ¿Dó son tus empelladas? (243c,d)  
 ¿Do és tu noble freno e tu dorada silla?  
 ¿Dó és la tu sobervia? ¿Dó és la tu renzilla?  
 Siempre bivrás mesquino e con mucha manzilla:  
 vengue la tu sobervia tanta mala postilla." (244)

El narrador pretende justificar en este ejemplo el castigo destinado al soberbio, y por ello incluye las palabras del asno, valiéndose de la venganza del agraviado para recordar a sus narratarios el futuro e ina-

pelable juicio divino. Sin embargo, ello no significa que este narrador apruebe las palabras del asno, pues le sigue considerando necio (243c), de acuerdo con su estado de villanía. El asno villano cree que el pecado por el que el caballo está pagando es el de la soberbia, y es ése el mensaje que dan sus palabras, que lo condenan a vivir por debajo de su rango: «mesquino e con mucha manzilla». Sin embargo, más allá de lo que pueda pensar este personaje anteriormente herido en su orgullo, el narrador nos ha adelantado que ha habido otro delito más grave que el de la soberbia, a la que por otro lado se consideraba el rasgo más propio del carácter de la aristocracia. El *exemplum* comienza del siguiente modo:

Iva lidiar en campo el cavallo faziente  
 porque forçó la dueña el su señor valiente.:  
 lorigas bien levadas, muy valiente se siente.  
 Mucho delant él iva el asno mal doliente. (237)

En esta primera estrofa se encuentran todos los personajes de esta historia, los humanos, la dueña, el señor (al que irónicamente el narrador considera «valiente» tras decirnos que ha forzado a la dama) y ambos animales. Rápidamente el interés se centra en los équidos, por lo que olvidamos la razón por la que el caballo ha salido al campo de batalla. El narrador nos conduce a la anécdota del miedo que produce el estruendo de los cascos del caballo contra el suelo, que hace que el asno quede paralizado y acabe siendo golpeado por el rocín. Sin embargo, lo que parece ser un mero tropezón entre bestias oculta aún un combate entre humanos por un asunto en el que amor y honor se oponen. El narrador ha bajado su punto de vista hasta la altura de los animales, y es ese mundo el que retrata, si bien en la parte superior de la escena sigue teniendo lugar el duelo que no presenciamos. Pero tampoco ha escogido el narrador el enfrentar verbalmente a los dos caballos que contendían, sino que ha enfocado su mirada en el encuentro circunstancial de uno de los corceles y el asno. Está claro desde este momento su afán por describir una relación socialmente desigual, como la que él mismo ha establecido al utilizar una fábula que trata el tema de la contienda de honor.

El narrador en 237c nos dice que el caballo se siente valiente, es decir, lo identifica con su señor, que paradójicamente no ha sido tal. Por tanto, lo que se baraja en la historia no es tanto el castigo por la soberbia cuanto por el comportamiento innoble de la aristocracia; el caballo,

una vez realzado por el narrador como personaje principal, sustituye a la figura de su propietario a lo largo de la historia: resulta herido en lugar de aquél, pues la potencia con que es atravesado indica que el golpe le estaba destinado a él. Y lo que es más, las penalidades del corcel una vez es retirado de las lides, son entendidas por el narrador como justo resarcimiento a la dueña:

ã arar lo pusieron ã a traer la leña,  
a veces a la noria, a veces a la aceña:  
escota ãl sobervio el amor de la dueña. (241b,c,d)

El caballo paga por la caída moral de su señor, con quien ha quedado identificado desde el principio. Ambos son uno, y de hecho podríamos pensar que también el cobarde caballero acaba doblegándose ante la dama, al igual que su corcel. En cuanto al asno, resulta doblemente necio, al creer todavía que los bienes de que se preciaba el caballo le eran propios y que los ha perdido por un revés del destino; en realidad esos bienes no le pertenecieron desde el momento en que su señor demostró no ser noble en el amor. Podemos decir de entrada que ya la derrota en el campo de batalla es signo de una condena divina previa debida a un proceder impropio, y que el desvío hacia la conversación con el asno no hace sino enfatizar ese comportamiento innoble que el poderoso tiene para con el débil. El narrador ha entrelazado en el ejemplo la soberbia del socialmente superior con la del amante que impone su deseo a la mujer, si bien ha dejado que las razones del asno ensombrezcan las suyas. A la crueldad de los sucesos que se narran subyace todavía en el narrador una cierta nostalgia por los ideales que forjaron la imagen del estamento superior, aquí ausentes, mientras que con el asno no tiene contemplaciones, presentándolo como un villano cobarde y rencoroso. La ironía del autor implícito salta, sin embargo, si consideramos la carga paródica de esta fábula, que acercaría al narrador a la postura del asno al que detesta.

### 3.3.7 *Aquí fabla del pecado de la avaricia*

De nuevo en la descripción de este pecado se funden como interlocutores Amor y Avaricia, personificada ésta tanto alegóricamente como encarnada en el hombre avaricioso. Esa confusión entre personalidades, de la que el caso más flagrante lo presentaba el de Amor/Soberbia (pues

se llegaba a acusar a Amor de infundir a los ángeles el espíritu rebelde), vuelve a darse en esta ocasión. Por ello, el «Tú» del 246a puede referirse tanto a Amor como a Avaricia. Nuevamente el presentador conoce los sentimientos del personaje recién llegado:

Tú eres avaricia, eres escasso mucho:  
 al tomar tẽ alegras, el dar non lõ as ducho;  
 non te fartarié Duero con el sũ aguaducho.  
 Siempre me fallo mal cada que tẽ escucho: (246)  
 non quieres ver nin amas pobre, grande nin chico, (247c)

Otra vez puede afirmarse que el arcipreste tiene razones sobradas para despotricar de este pecado, pues anteriormente ha topado con una dama no dispuesta a soltar sus tesoros a cambio de poco. El arcipreste impreca de forma indiferenciada al hombre que cae en tal pecado, conociendo y anunciando la voluntad divina de condenarlo. Pero en esta ocasión escoge a un tipo determinado de avaricioso, aquél que, una vez ha conseguido riquezas, ignora a los que ahora atraviesan momentos difíciles. Crea de esa forma un pasado real para ese avaricioso: éste que ahora es un rico avariento, antes imploraba a Dios que le concediera salir de su pobreza, prometiendo ser generoso si se le otorgaba su deseo. Tras augurarle la condena divina, el narrador recuerda al pecador al que en el pasado le fue concedido el auxilio divino y hace referencia también al consejo que Dios le diera en aquel entonces. El narrador no especifica cuál fue tal consejo, aunque tras nombrar el desdén del rico para con los necesitados, se adivina el porqué de la condena que se le presagia al principio. Así pues, ha hecho mención de un pasado en el que se dibuja un diálogo entre el avaricioso y Dios, un diálogo en el que casi se concierta una transacción comercial entre quien va a invertir su riqueza para una posterior redistribución de ésta (Dios), y el encargado de efectuar esa gestión a lo largo de su vida (el avaro). Es entonces cuando cobra todo su sentido la predicción del narrador al principio de su apelación al avaricioso: Dios va a pedir cuentas de esa gestión. El narrador compara los bienes materiales que Dios le ha asignado con el uso que el avaro ha hecho de ellos, creando una imagen de Dios que suma a la de juez la de recaudador:

Mesquino, ¿qué farás el día de la afrenta,  
 quando de tus averes e de tu mucha renta  
 te demandare Dios, de la despensa, cuenta?

Non te valdrán tesoros nin reinos cinquenta. (249)  
 Quando tú eras pobre, que teniés grand dolencia  
 pidiés a Dios que t' diesse salut e mantenencia,  
 e que partriés con pobres e non fariés fallencia; (250a,c,d)  
 oyó Dios tus querellas e diote buen consejo,  
 quando vees al pobre, cáesetë el cejo: (251a,c)

Este «cáesete el cejo» alude a la traición que el avaricioso comete al ignorar el consejo divino, así como a la pose orgullosa con que lo hace. Es incapaz de repetir con los menesterosos lo que la divinidad había hecho con él: Dios «oyó» y a éste se le cae el cejo, negándose a ver. Es esta indiferencia en la actitud del avaricioso, su relación con los demás, más que su amor al dinero, lo que sirve al narrador de excusa para contar su siguiente historia. Es aquélla del lobo al que se le había atragantado un trozo de carne de cabra, y que, habiendo sido auxiliado por la grulla, no la recompensó como le había prometido. En esta historia los narratarios son Amor/Avaricia y el hombre avaricioso e ingrato.

### 3.3.8 *Enxiemplo del lobo e de la cabra e de la grulla*

En este ejemplo se alterna la tercera persona y el estilo indirecto en el que el narrador cuenta la mayor parte del diálogo entre ambas criaturas con el estilo directo que se adjudica, no a la grulla que reclama su paga, sino al lobo que la deniega. Es el lobo el que representa la actitud que se está recriminando al avaricioso, y por tanto son sus palabras las que reciben relevancia mediante el estilo directo, cerrando el cuento:

prometió al que l' sacasse tesoro e grand riqueza. (253a)  
 Dixo la grulla al lobo que l' quisiesse pagar;  
 el lobo dixo: “¡Cómo! ¿non t' pudiera tragar  
 el cuello con mis dientes si quisiera apretar?  
 Pues séate soldada que no t' quise matar.” (254)

A continuación, el narrador saca su moraleja de la fábula, atribuyéndosela al pecador, si bien ahora encontramos otro tipo de avaricioso. De éste ya no se cuenta que ha recibido el auxilio divino, sino que se las ha ingeniado para medrar a costa de los demás, a los que no quiere retornar parte de sus ganancias. Así, el arcipreste ha dejado atrás la relación de gratitud y fidelidad del hombre para con Dios, y la ha reo-

rientado hacia las ideas de solidaridad social y de reciprocidad económica a las que dota de un sentido moral:

Bien así tú lo fazes, agora que estás lleno  
de pan e de dineros que forcest de lo ajeno;  
non quieres dar al pobre un poco de centeno, (255a,b,c)  
En fazer bien al malo cosa non aprovecha:  
omne desgradecido bienfecho nunca pecha;  
el buen conocimiento mal omne lo desecha:  
el bien que omne le faze diz que es por su derecha. (256)

### 3.3.9 *Aquí habla del pecado de la luxuria*

En la siguiente estrofa continúa el arcipreste su reprensión a Amor, asociándolo ahora a Lujuria, de forma que en unas ocasiones parece estar dirigiendo al primero y en otras a la segunda:

Siempre está loxuria adoquier que tú seas,  
adulterio e fornicio todavía deseas: (257a,b)

Para ilustrar su sermón, incluye menciones de ejemplos célebres de lujuria, tales como el de David, del que incluso introduce su orden en estilo directo a Urías para que entregue la carta a Joab. La mera mención de esta carta ya implica otros momentos, como el de la lectura de la misma y la consiguiente ejecución de la orden que ésta incluía, que posibilitaría los momentos de la muerte del marido y de lujuria del rey con la viuda. Aquí se podría aludir a la ironía que supone que el mensajero Urías forme parte del mensaje de la carta que deposita en mano, y que el tema del escarmiento en cabeza ajena que mencionaba la dama cuerda pueda entreverse aquí, cruelmente desfigurado:

Feziste por loxuria al profeta Davit  
que mató a Urías quando l' mandó en la lit  
poner en los primeros, quando le dixó: "It,  
levat esta mi carta a Joab e venit." (258)  
por end non fizo el templo en todos los sus días;  
fizo grand penitencia por las tus maestrías. (259c,d)

El arcipreste omite los momentos de pecado y se centra en los de expiación de David por su crimen. Si parte de la penitencia de David es

la no conclusión del templo de Jerusalén, en la siguiente estrofa se menciona la destrucción de ciudades bíblicas debido a este pecado, sucesos en los que el narrador señala la presencia del fuego, tradicionalmente asociado a la lujuria, que resurgirá en relación a la misma en el ejemplo de Virgilio. Encaja la idea de la mala vecindad de tales ciudades a la de su vecindad no deseada con Amor en la siguiente estrofa, retomando con ella las apelaciones directas a Amor:

Fueron por la loxuria cinco nobles cibdades  
quemadas e destruidas, las tres por sus maldades,  
las dos non por su culpa, mas por las vezindades:  
“por malas vezindades se pierden eredades.” (260)  
¡Non t’ quiero por vezino nin me vengas tan presto! (261a)

A continuación alude a la leyenda medieval del embaucamiento de la hija de Augusto al lujurioso Virgilio, y se refiere el narrador al «testo» en que se consigna la bochornosa trama del cesto, con que la dama paga la indiscreción del amante, y la de la revancha de éste. Así se aleja de los ejemplos bíblicos aducidos hasta el momento en relación a la lujuria y expande el efecto de ésta por ciudades y personajes del mundo clásico. Al comentar esta historia, el narrador nos ofrece en ocasiones el punto de vista de Virgilio, si bien no nos deja oír su voz en ningún momento. En cuanto al carácter mágico de la sabiduría de Virgilio, éste sólo aparece una vez, cuando el poeta ha sido engañado por la dueña y abandonado durante la noche en el cesto en que pensaba elevarse hasta ella. La divina ira bíblica contra las ciudades se transforma ahora en la ira del mago contra la dueña, por la que la ciudad de Roma habrá de pagar también al quedarse sin fuego y tener que ir a recogerlo de la dueña. Tras la venganza del sabio y el posterior encantamiento del río con que deslumbra a todas las naturales romanas, la mujer planea que el próximo instrumento de subida hacia ella, en este caso la escalera, esté trucado; sin embargo, Virgilio es prevenido por su magia y renuncia a la dueña:

Al sabidor Virgilio, como dize en el testo,  
engañólo la dueña, quando l’ colgó en el cesto,  
cuidando que l’ subié a su torre por esto. (261b,c,d)  
Después desta desonra e de tanta vergüeña,  
desencantó el fuego, què ardiessse en la leña.  
Por fazer su loxuria Vergiliö en la dueña

fizo otra maravilla qu' el omne nunca ensueña: (265)

El narrador nos muestra lo que creía el iluso Virgilio (261d), quien ignoraba las intenciones de la dueña. Después comenta la vergüenza de ella ante el castigo del fuego y también apostrofa indirectamente a su audiencia al insistir en lo maravilloso e impensable de la imaginación de Virgilio (265d). El narrador ha estado enfatizando con todos sus ejemplos el mal final que la lujuria da a quienes la siguen. Tanto en el caso del rey David como en el de Virgilio, la idea de la muerte o de la venganza no es consecuencia estricta y natural de la situación, ni castigo divino, sino que procede de las maquinaciones individuales de los implicados. El narrador presenta a la lujuria como una misiva, una chispa o un peldaño hacia la muerte; enfatiza la maldad que nace de ella. Por eso, el último ejemplo con que el narrador inculcará el miedo a la lujuria no tendrá que ver con ella, sino con la idea de que la muerte acecha desde nuestra propia naturaleza. De la misma forma que el fuego procedente del sexo de la dueña, con que se iluminó toda Roma, dio paso a un odio profundo de la dama hacia Virgilio, el narrador propugna que toda lujuria termina en muerte.

### 3.3.10 *Ensiemplo del águila e del caçador*

Con este ejemplo el narrador quiere aleccionar sobre cómo, siguiendo la pauta de los demás pecados, la lujuria lleva a la irremediable muerte. Sin embargo, no es ésta una muerte como la que sobreviene por la codicia o la soberbia, sino lenta y figurada, espiritual y física.

En la historia del águila que muere atravesada por una flecha confeccionada por sus propias plumas, se nos ofrece el parecer del ballestero que mide por las plumas la valía del águila, mientras ella ignora el uso que se les da:

No ay péndola della falle, que en tierra caya,  
que ballestero non le precie más que saya. (270c,d)

El narrador hace la historia más trágica al poner desde el principio al águila figuradamente contra sí misma, mediante el uso reiterado de «contra»:

cató contra sus pechos el águila ferida,

e vido que sus péndolas la avían escarnida;  
 dixo, contra sí misma, una razón temida:  
 “De mí sal qui m’ mató e me tiró la vida.” (272)

El narrador deja que el águila se exprese en directo, hablándose a sí misma. Matarse y hablarse, es decir, pronunciar su sentencia de muerte postrera, es todo uno. La palabra aquí sentencia el hecho, lo hace más palpable e irrefutable. El águila no está informando a nadie conscientemente, no quiere enseñar con su ejemplo. Simplemente se nos muestra el instante en que se le alumbra su inmediato final. Aparece desde su altura desapercibida de la trampa que la narración le está tendiendo; sólo en el momento en que es alcanzada por la flecha, advierte que las plumas con que aquélla ha sido elaborada le pertenecen. En cambio, el lector conoce desde el principio la procedencia de las plumas, y puede adelantar acontecimientos. Se aprecia, pues, esa necesidad en el águila de pronunciar al tiempo que percibe, de dar voz a su pensamiento para hacer real algo que para ella hasta el momento era totalmente impensable. Incluso se puede aventurar que, más allá del empleo narrativo y dramático del monólogo del águila, éste da la impresión de ser una última bocanada de aire, un último impulso que prolongue su vida mediante la toma de contacto con la realidad. Esa instantaneidad que existe entre el hecho y la percepción de éste como dañino o mortífero es lo que el narrador intenta transmitir al narratario:

omnë, avë o bestia a quë amor retiente,  
 desde cumple luxuria luego së arrepiente:  
 entristecë en punto, luego flaqueza siente;  
 acórtase la vida: quien lo dixo non miente. (274)

Este tipo de muerte que presenta el narrador no procede del prolongado esfuerzo físico, como pasaba en el caso del garçón que quería casarse con tres muchachas. Aquí la muerte proviene del espíritu primeramente; al igual que en los casos de Urías y de Virgilio, el hecho de que se planee el asesinato y el desquite respectivamente delata una previa muerte de los espíritus de David y de Virgilio, producida, según el narrador, por la lujuria.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> De hecho, en la interpretación de André Michalski («La parodia hagiográfica y el dualismo Eros-Thanatos en el *Libro de buen amor*», en Criado de Val, ed. *El Arcipreste de Hita*, 57-77), la fábula ejemplifica la muerte espiritual que supone la práctica de la masturbación, que, como la pluma caída, procede de uno mismo.

En la última estrofa el narrador vuelve a arremeter contra Amor, culpándolo de procurar esa muerte espiritual. El arcipreste advierte que el diablo se lleva a quien cae en la lujuria. Con ello puede estarse refiriendo, bien a los momentos de pasión entre los amantes una vez abandonan el recatamiento, o bien a un plazo más largo, el de la condena eterna en el infierno de los que no se han retractado de su conducta errada. En ambos casos el fuego y el diablo son imágenes tradicionales:

¡Quién podríe dezir cuántos la tu loxuria mata!  
 ¡Quién diríe tu fornicio e tu mala barata!  
 Al que tu encendimiento e tu locura cata,  
 el diablo lo lieva quando non se recata. (275)

### 3.3.11 *Aquí habla del pecado de la envidia*

De nuevo el arcipreste se dirige a otro de los pecados, en esta ocasión en apelación directa del primer verso, a la Envidia, para en el resto de la estrofa incorporarla en el hombre envidioso que sufre al oír hablar de los bienes de los demás. No parece que relacione al pecado con Amor, aunque puede que en realidad lo esté acusando de ser «pura ãmbidia» sin explicitarlo. En el primer verso la Envidia con la que se encara el arcipreste es aún mayor que todos los casos de envidia del mundo juntos, lo que hace de la hipérbole además un caso de distinción clara entre elemento alegórico abstracto y sus realizaciones concretas. El arcipreste, en su conversación cara a cara con el envidioso, puede, como en los demás casos, ver diáfananamente a través del carácter de aquél lo que ha sido su pasado y futuro, y así conoce en su omnisciencia cómo la envidia genera los celos. De esta forma recrea la vida de un tipo determinado de envidioso, el que sufre de celos al ver a su amiga con otro. El narrador describe con todo cuidado los sentimientos del celoso y narra cómo se acaba muriendo de este pecado del que no se puede escapar:

Eres pura ãmbidia, en el mundo no ha tanta:  
 si el amigo tuyo te diz fabla yaquanta,  
 tristeza ã sospecha tu coraçón quebranta. (276a,c,d)  
 por esto eres celoso, e triste con rencura: (277c)  
 con celö e sospecha a todos aborreces,  
 levántasles baraja, con celö enflaqueces,

bucas malas contiendas: fallas lo que mereces.  
Cúntet' como acaece en la ret a los peces: (279)

El narrador alude a episodios bíblicos archiconocidos, como el del primer homicidio por envidia, el de Caín y Abel, la historia de Jacob y Esaú, o la traición a Cristo. Al tiempo que recuerda estos ejemplos a su narratario, Envidia, los alterna con acotaciones en las que deja de narrar para increparla. A partir de estas estrofas hablará de Envidia, no ya como el hombre que sufre de este mal, sino como la enfermedad contagiosa que fuerza a los hombres a ser celosos y envidiosos. A continuación, en la estrofa 284 volverá a hablar al envidioso en una situación concreta, no al pecado en sí:

Por la envidia Caín a sü ermano Abel  
matólo, por que yaze dentro en Mongibel.  
Jacob a Èsaú, por la envidia d'quel,  
furtól la bendición, por que fue rebtado dél. (281)  
En ti non es un bien nin fallado nin visto. (282d)  
Cada día los omnes por embidia porfian,  
adoquier que tú seas los celos allí crían:  
la ëmbidia los pare, embidiosos los crían. (283a,c,d)  
Porque tien tu vezino más trigo que tú paja,  
con tu mucha ënvidia levántasle baraja. (284a,b)

### 3.3.12 *Enxiemplo del pavón e de la corneja*

El ejemplo que ilustra este pecado es el de la corneja que quería lucir tan vistosa como el pavón, siendo al final descubierto su disfraz y ella castigada. Si en las alusiones que a modo de ejemplo se ofrecían anteriormente el narrador había pasado rápidamente de una acción a su consecuencia (estrofas 281-282), a continuación se aprestará a darnos las percepciones de los personajes y sus palabras en directo:

Al pavón la corneja vídol fazer la rueda  
dixo con grand envidia: "yo faré quanto pueda  
por ser atan fermosa": esta locura cueda. (285a,b,c)  
Graja ëmpavonada, como pavón vestida,  
vídose bien pintada e fuese enloquecida. (287a,b)  
el pavón de tal fijo espantado se fizo,  
vidö el mal engaño e el color apostizo: (288a,b)

El narrador parece reírse de la necesidad de la corneja, a la que califica de loca. La desmesura, más que la envidia, es lo que la hace parecer ridícula, culminando esta degradación cuando se descubre su engaño y el pavón le quita las plumas con que se ha vestido. El regocijado narrador compara el negro de su cuerpo desplumado con el negro del erizo, obviando que con esta comparación injusta la está afeando aún más:

más negra parecía la graja que el erizo. (288d)

El arcipreste vuelve, tras el ejemplo, a recordar al envidioso los efectos perjudiciales que su defecto le puede acarrear, y que recuerdan a los del pecado de la codicia, esto es, la pérdida de lo propio y de lo ajeno codiciado, tal y como ocurriera al alano que llevaba la pieza de carne en la boca:

lo suyö e lo ajeno todo se va a perder:  
qui s' tien por lo que no es por loco es a tener. (290c,d)

### 3.3.13 *Aquí habla del pecado de la gula*

Al igual que había sucedido con el pecado de la Envidia, ahora no podemos asegurar que el arcipreste esté hablando con Amor (al que acusa de traer la golosina), o con el propio pecado de la Gula. Todo dependerá de hasta qué punto se ha olvidado a estas alturas de la conversación, de que ésta estaba siendo mantenida con Amor antes que con los pecados. Aquí el arcipreste descubre su vínculo personal con la Gula, pues al hablarle le recrimina cómicamente que ya se han frecuentado antes (queda constancia además de su relación con Gula como Lujuria en la mención de las peras del peral). De ahí que su conocimiento esté marcado por su cariz de personaje, que parece limitar su función como narrador omnisciente, si bien la omnisciencia es tanta como la que evidenciaba para con otros pecados. En la descripción del vicio y sus hábitos se unen en alguna ocasión el punto de vista del arcipreste y el del personaje al que habla en segunda persona. Así, por ejemplo, el «mijor» del verso 292d, que puede resultar irónico por aparecer detrás de «sin mesura», pues no puede significar «mesuradamente» a la vez que «más»; de la aparente contradicción de ambas interpretaciones en este contexto surge la ironía:

desque te conocí nunca te vi ayunar:  
 almuerzas de mañana; non pierdes la yantar;  
 sin mesura meriendas; mijor quieres cenar; (292a,b,c)  
 Con la mucha vianda e vino crez la flema;  
 fuermes con tū amiga, afógate postema,  
 liévatē el diablo, en infierno te quema;  
 tú dizes al garçón que bien coma e non tema. (293)  
 Adán, el nuestro padre, por gula e tragonía (294a)

Vemos cómo el arcepreste en esta secuencia ha comenzado por darnos el horario de comidas de este glotón de forma ordenada, desde la mañana hasta la noche. Esta jornada se prolonga durante las horas de la madrugada, en las que Gula sigue despierto: el efecto de lo digerido hace que no pueda dormir y que aumente el apetito carnal, por lo que la Gula se transforma en Lujuria, al igual que la envidia generaba celos.<sup>63</sup> Por eso el glotón termina siendo igualmente guiado por el demonio e iluminado por el fuego del infierno, como antes pasara a los lujuriosos. A continuación, se equipara la codicia en su asociación a la lujuria, a la gula, y se achaca a esta última el pecado de Adán al querer probar la manzana. También es interesante el que tras advertir que las almas de los glotones acaban en el infierno, el moralista reprenda a Gula/Amor que suela tentar a los jóvenes hacia el pecado, despreocupándolos de cualquier peligro futuro, actuando tal y como lo hiciera la serpiente en el paraíso. Este recordatorio tiene lugar justo antes del episodio del Jardín del Edén. De esa forma el narrador está implícitamente comparando la actitud de Gula o de Amor para con los jóvenes con la del diablo tentador con Adán. La transformación de la gula en lujuria se acentúa si lo consumido ha sido vino, como recuerda al referirse al ejemplo de Lot. En cuanto a la muerte que la lujuria trae, ésta parece ser repentina, remitiéndose el narrador a la autoridad de otras historias al respecto, al igual que en su mención del paso del desierto del Sinaí se apoya en lo que dijera el profeta:

el profeta lo dize esto que te refierto; (295c)  
 Destō ay muchas fáblas e estoria paladina:  
 dezírtelo he, mas breve, por te embiār aína. (297c,d)

---

<sup>63</sup> La misma asociación tiene lugar en el «Pardoner's Tale», tal como demuestra Vincent Di Marco en «Chaucer and the Hand that Led Him», *Leeds Studies in English*, 23 (1992), 105-26.

La fábula que ha escogido para ser desarrollada muestra este final súbito que tienen los glotones, si bien en esta historia, paradójicamente, la gula no es satisfecha sino castigada al adivinarse.

### 3.3.14 *El ensiemplo del león e del cavallo*

Es ésta la historia del león que intentó hacer uso de la pleitesía que el caballo le debía para devorarlo, pero que fue golpeado por el otro en el momento y lugar precisos. En este caso, el narrador ha escogido a dos representantes de los estamentos más altos, el caballo y el león, por lo que aparentemente no va a existir la descompensación social que se daba en el ejemplo del caballo y el asno. Ello nos puede hacer suponer que el narrador no alberga la intención de dirigir su mordacidad contra ellos, pues no nos podrá dar el punto de vista que sobre los estamentos superiores tendrían los demás. Al contrario, aquí se opondrán dos figuras a cuál más digna, la del rey y la de su noble vasallo, libres y poderosos, campando por la dehesa. Lo que el narrador hace con estos dos personajes es, antes que nada, encuadrarlos en una relación de desconfianza tácita y recíproca. Así el arcipreste alude a la eterna rivalidad entre las distintas facciones señoriales que poblaron la España bajomedieval y aquellos monarcas que intentaron mermar los derechos que esta clase había ido adquiriendo. El león intenta actualizar el voto de fidelidad del caballo mediante la repetición de parte de la ceremonia de investidura: la genuflexión y el beso. Sin embargo, sus intenciones no son nobles, como bien sabe el otro. El taimado y hambriento monarca no tiene inconveniente en apelar a su potestad para atacar a quien se encuentra jerárquicamente más cerca de él. En cuanto al caballo, el narrador tampoco se muestra especialmente impresionado por su catadura. En contraste con los corceles sobre los que guerrean los esforzados caballeros por nobles causas, éste padece distraídamente por el campo, ajeno a todo menos a su apetito. Y al igual que un sector de la nobleza de la época, ha engordado tanto que será comprensible que al insaciable león le apetezca «estar en su pellejo». Así pues, la situación que refleja este cuento puede constituir una sátira de las relaciones que la monarquía castellana mantenía con su nobleza. Al igual que el arcipreste no oculta sus tratos con Gula desde tiempo atrás, delatando con su confianza a todo su estamento, ahora culpa del mismo delito a quienes residen en los más altos escalafones sociales.

Resulta revelador que desde el principio se nos diga que el caballo estaba bien gordo, mientras se nos muestra al león considerando esa gordura para sí mismo, precisamente mediante el verbo «sopesar»:

Un cavallo muy gordo pacía en la defesa;  
el león tan goloso al cavallo sopesa (298a,c)

Esa gordura será capital para entender la seguridad del león y la muerte del equino. El narrador es capaz de hacer pensar que el caballo es un mero sujeto paciente en la historia, y hasta digno del final que le cabría esperar, entre las garras y colmillos del león, por haber comido tanto en los últimos tiempos. En el enfrentamiento entre los dos golosos, el narrador da la ventaja primeramente al carnívoro, de forma que el lector no espera que el león vaya a ser víctima de su propia gula, como ocurriera antes al águila en el ejemplo sobre la lujuria, y más tarde al propio caballo. Tampoco es de esperar, una vez el león yace muerto en el campo, que el caballo, de espaldas a aquél, emprenda la huida, y que las fuertes hierbas que ha comido lo envenenen, pues el lector sabe que el león ha muerto y tiende a pensar que también el caballo lo sabe. Por eso la huida del caballo resulta aún más dramática, precisamente por lo ridículo e innecesario que parece a primera vista. El narrador nos muestra en directo el diálogo entre ambos animales, que incluye las señales que indican la astucia del caballo sobre la del león: si éste le había pedido que le besase la mano para tenerlo a su alcance, el caballo logra que el otro casi le «bese» la pata. La comicidad estriba en las excusas que ambos utilizan para atacar al otro así como en la muerte poco heroica con que se adornan las dos nobles criaturas:

ayer, do me ferrava, un ferrero maldito  
echóme en este pie un clavö ata fito:  
enclavóm'; ven, señor, con tu diente bendito  
sácamlö e faz de mí como de tuyo quito". (300)  
Abaxóse el león por dar algund confuerto  
al cavallo ferrado; contra sí fizo tuerto:  
las coces el cavallo lançó fuerte, en cierto;  
diólë entre los ojos: echóle frío muerto; (301)  
con el miedo el cavallo fuyó com' aguas bivas; (302a)

Con este fragmento del diálogo se destaca la importancia que tiene la excusa del caballo para la posterior consecución de sus intenciones,

pues llegamos a pensar que si el león muere no es sólo por la coza del equino en dudosa forma física, sino más bien por el efecto de la mentada herradura. Resulta irónica la apreciación sobre el «diente bendito» del león (pues el caballo sabe que tal diente no llegará a hacerle daño), lo que dice en el verso 300d, pues si el león logra sacar el clavo, se podrá hacer con el caballo, como éste promete. La promesa es tomada como irreversible por el león, quien intrigado se arrodilla a ayudar al rocín antes de devorarlo, confiado en su simpleza, como buen rey que concede la última gracia al reo. Sin embargo, será ésta la última gracia para ambos glotones. Lo que iba a ser una renovación de los votos de confianza y obediencia se resuelve repentinamente como una fulminante descarga contra el hocico real.

El rechoncho caballo rinde pleitesía con sus cuartos traseros, sustituyendo el ceremonial que el león tenía previsto por un acto con elocuencia propia. Pero el peculiar beso no sólo encuentra desprevenido al afanado rey; también el auditorio se siente golpeado por la agilidad del equino indisciplinado, agilidad que no sólo será mental, sino, como demuestra en su galopada posterior, también física. Las constantes excusas de las dos bestias vuelven cómica la apreciación del narrador de que al pegar entre los ojos al león, el caballo dio «en cierto», es decir, acertó a golpear el lugar que albergaba la intención del depredador. Mientras el león queda súbitamente muerto, como delata su frialdad, el narrador muestra la presteza con que huye el caballo, precisamente mediante la comparación con las aguas vivas. Sin embargo, esa vivacidad no podrá contrarrestar, sino que más bien acelerará el efecto nocivo de las hierbas ingeridas, que llevarán al caballo a la muerte. Ésta constituye la segunda y más desconcertante sorpresa para el lector. Si había albergado alguna esperanza de que el inteligente y arriesgado caballo pudiera tornarse en héroe al fin y al cabo, la muerte por gula lo rebaja definitivamente a la categoría del burro, la cual ya había rozado al propinar la patada al león. Así pues, ninguno de los dos personajes sale con vida de este ejemplo demoledor. Tras terminar su relato, además, el moralista vuelve a apostrofar a Gula o a Amor, apoyándose precisamente en el juicio de Hipócrates sobre este vicio.

### 3.3.15 *Aquí fabla del pecado de la vanagloria*

El narrador se dirige ahora claramente a Amor, a quien acusa de traer la vanagloria que genera a su vez la ira. Si anteriormente se decía de la envidia que en el mundo no había tanta, ahora se compara este orgullo de Amor con el que se pueda hallar en España:

Ira e vana gloria traes, en el mundo no ay tan maña:  
 más orgullö e más brío tienes que toda España;  
 si non se faze lo tuyo tomas ira ã grand saña: (304a,b,c)

Tras aludir a la ira de Nabucodonosor, en la estrofa 307 parece dirigirse de nuevo a Amor (o bien a Vanagloria), de quien oímos la jactancia sobre sí misma en estilo directo, en una escena que ilustra la forma en que este pecado conduce, mediante el rencor y la discordia, a la muerte:

Rencor ã omecidio criados de ti son.  
 “vos vet que só fulano, de garçones garçón”:  
 dizes muchos baldones, assí que de rondón  
 mátanse los baviecas desque tú estás follón. (307)

Con los ejemplos de Sansón y Saúl se incidirá en la idea de la muerte contra uno mismo a que arrastra la ira. Concluirá el narrador instando veladamente a su audiencia a que huya de la ira, cuando vaticina a Amor que la gente habrá de abandonarlo:

Quien bien te conociere de ti non fiará,  
 el que tus obras viere de ti se arredrá;  
 quanto más te usare menos te preciará, (310a,b,c)

### 3.3.16 *Ensiemplo del león que se mató con ira*

El narrador anuncia su próximo ejemplo a aquéllos que deben guardarse de la ira; por un momento olvida su diálogo para recobrar conscientemente su función como narrador moralizador que habla a cualquiera que lo pueda escuchar, aunque sin salir de su estadio como personaje. De esa forma comienza dando el final de su historia de antemano:

Ira ã vana gloria ha el león orgulloso,  
 a sí mismo mató irado e muy sañoso.  
 Dezirtë he el enxiemplo: séate provechoso. (311a,c,d)

El narrador pasa de describir la juventud y poderío del león a referir su estado de decrepitud e indefensión en la vejez. De la misma sintética y ligera forma en que ha narrado la vida del león, se refiere después a su muerte. Ésta también se describe mediante imágenes llenas de acción y violencia, sin más palabras que las del narrador. Éste en su omnisciencia nos informa de la alegría de las demás criaturas al saber de la debilidad del rey, así como de la ira de aquél al verse contraatacado e incapaz de responder. Este narrador enfatiza la enorme distancia existente entre los demás animales y el rey:

El león conõ orgullo, con ira ã valentía,  
 quandõ él era mancebo todas las bestias corría: (312a,b)  
 fueron muchõ alegres porque andavan solteras;  
 contra él vinieron todas por vengar sus denteras,  
 aún el asno necio venié en las delanteras. (313b,c,d)  
 todos en el león ferién, e non poquiello:  
 el asno perezoso en él ponié su sello: (314a,d)  
 el león con grandë ira travó de su coraçón:  
 conas mismas uñas suyas moría ã con ál non;  
 la ira ã vana gloria diéronle mal galardón. (315b,c,d)

En la presentación se da prioridad a la figura del león, quedando las demás bestias en la sombra de la generalidad. Además, el narrador nombra la virtud de la valentía junto al orgullo y la ira, que se contemplan por contigüidad como cualidades positivas. Sin embargo, cuando dice que la alegría de los animales librados de la amenaza se transforma en deseo de venganza, y en el tropel de ataque, obvia hablar de valentía, y opone la soledad pasada y presente del león a la cabalgada de los animales guiados por el «asno necio». Semejante líder es el que opone al león, quien sólo se desgarrá el corazón cuando la humillación llega a su momento cumbre. El propio narrador sarcásticamente comenta el rebajamiento extremo al describir las coces del asno como la estampación de su sello en la frente del león, imagen ésta bastante reveladora de la degradación del rey, y de la debilidad real en abstracto. Antes ha detallado los golpes de algunas otras bestias, como los del jabalí, el toro y el novillo, cada uno hiriendo con sus instrumentos propios. Sin embargo, sólo cuando el león recibe las coces del asno, es decir, lección y huella

de ser tan inferior a él, lo envuelve la ira y busca una muerte más digna. Acude entonces a su propia arma, sus garras, si bien ya en el título se muestra que la verdadera espada con que el león se atraviesa el corazón es su ira. Vemos pues, cómo el narrador está interesado por marcar la diferenciación social como causa inmediata de la muerte del león, pues si bien había recordado a la audiencia que las demás bestias no herían poco (314a), el arrebato del león no va dirigido contra las criaturas más nobles y fuertes, sino contra el asno, necio y perezoso. De esta forma el narrador no acaba de borrar la imagen de dignidad del orgulloso león, sublimada por la conmoción que produce su dramática muerte. El narrador no ha presentado la ira del león desde el principio como un elemento negativo, y cuando la ha retomado, ha sido como sentimiento generador de una muerte que dignifica al personaje, por lo que el efecto didáctico que perseguía queda bastante atenuado.

### 3.3.17 *Aquí dize del pecado de la acidia*

Continúa el arcipreste hablando a Amor, al que asocia ahora a la acidia, por lo que sitúa a ambos en el ambiente apropiado para el desgano, el mesón. Si de la envidia surgían los celos y de la vanagloria la ira, la acidia produce, según el arcipreste, la tristeza y las malas ideas. De nuevo el arcipreste conoce perfectamente los deseos de Amor y los pensamientos que la acidia produce en el hombre:

De la acidia eres mesonero e posada  
nunca quieres que omne de bondat faga nada (317a,b)  
deléitase en pecados e en malas baratas; (318c)

En la siguiente estrofa, al hablar a Amor lo identifica con el hombre que ha caído en la acidia y por ende, en la hipocresía, mal al que el arcipreste va a dedicar el posterior ejemplo:

Otrrossí con acidia traes ipocresía,  
pensando estás triste, tu ojo non se erzía; (319a,b)

### 3.3.18 *Aquí fabla del pleito qu'el lobo e la raposa ovieron ante don Ximio, alcalde de Bugía*

Este relato ha sido uno de los que más polémica ha suscitado en cuanto a la posible identidad del autor real, pues la preeminencia que el derecho cobra en el relato, que revela la familiaridad del autor con esta disciplina.<sup>64</sup> Si hasta ahora hemos presenciado un tratamiento paródico de ciertos motivos y personajes, aquí el narrador va a ilustrar nada menos que la hipocresía y la acidia mediante el desenvolvimiento de un procedimiento judicial. Ello no implica, sin embargo, que su intención sea reducir a los juristas en su conjunto al grado de hipócritas amparados en sus disertaciones, como creen muchos críticos. De hecho, a lo largo de la historia, la hipocresía de la abogacía se contrarresta con la sabiduría y mesura que proviene del estrado. Y precisamente es la terminología esgrimida por el juez la que lo alza y distingue de los demás personajes, incapaces de dar una doble interpretación a esa jerga, y salva la imagen del procedimiento judicial. Así pues, el lenguaje, que se podría considerar como la principal baza con que cuenta el narrador para parodiar a este cuerpo, parece más bien contribuir a su mantenimiento en la más rigurosa legalidad y autoridad. Se deduce, por tanto, que el ánimo puede no estar impulsado por la osadía goliardesca de arremeter contra aquello que pretende imponerse mediante cánones y lenguaje propios. Sin embargo, Juan Ruiz ha utilizado la fábula esópica para levantar ante nuestra mirada todo un armazón terminológico y procedimental cuyas fuentes están siendo continuamente investigadas. Puede

---

<sup>64</sup> Este tema ha sido tratado, entre otros, por Vicente Beltrán de Heredia («La formación intelectual del clero según nuestra antigua legislación canónica: siglos XI-XV», *Escorial*, 3, 1941, 289-98), por Bermejo Cabrero («El saber jurídico del arcipreste»), Fernando Murillo Rubiera («Jueces, escribanos y letrados en el *Libro de Buen Amor*», en Criado de Val, ed. *El Arcipreste de Hita*, 416-21), Francisco Eugenio y Díaz («El lenguaje jurídico del *Libro de Buen Amor*», *ibid.*, 422-33), Peter Linehan («The Archpriest of Hita and Canon Law», *La Corónica*, 15, 1986, 120-26), Kelly (*Canon Law*), y por Theodore Kassier («“Sabe mucho de pleitos e sabe de lienda”: The Law in the *Libro de Buen Amor*», *Hispanic Journal*, 11, 1990, 7-31), que corriega la apreciación de Kelly sobre la datación del manuscrito S en los años ochenta. En general, estos autores coinciden, en oposición a Lecoy (*Recherches*) con que el arcipreste debió de contar, como mínimo, con los rudimentos de derecho canónico que le permitieran ejercer su cargo. No sería, pues, uno de esos «abogados de romance», incapaces de entender el latín y conocedores sólo de los tecnicismos más usuales, sino que estaría plenamente familiarizado con el *Decreto*, las *Decretales* y *Clementinas*, como arguyen Bermejo y Kelly.

que el narrador quisiera simplemente destacar su destreza en este campo frente a Amor o que intentara acusar a segundos.

Se ha apuntado que posiblemente su punto de mira estuviera centrado en los «abogados de romance», «aquellos que no entendían las leyes en latín, a diferencia de los que habían cursado estudios regulares y habían tenido en sus años a Bartolo y Ulpiano»<sup>65</sup>, pues es a éstos a quienes el juez advierte (c. 353). Por su parte, Kirby<sup>66</sup> ha destacado que Juan Ruiz pretende no sólo presentar esta fábula mediante el modelo de las *Controversiae* de Séneca que se solían aplicar como prácticas en las facultades de derecho de Inglaterra e Italia, sino asimismo demostrar su conocimiento incluso del texto de las *Siete Partidas*, no promulgado con rango de ley hasta 1348 en el Ordenamiento de Alcalá. Se podría argüir que al dotar a estos animales de tal grado de conocimientos, el narrador promueve la trivialización y ridiculización del episodio por su exagerado formalismo. Sin embargo, el efecto paródico que este juicio cobra no parece tan evidente como el afán expositor del narrador.

El arcipreste comienza a relatar esta historia de la disputa del lobo y la zorra a cuenta del gallo que aquélla había intentado hurtar. Lo hace usando la tercera persona y con un ritmo rápido. Desde la tercera estrofa nos da a conocer los deseos del lobo. Éste, ante la imposibilidad de recobrar la pieza codiciada, lleva a la raposa a juicio. En cuanto a la información que recibimos sobre el alcalde que será juez del caso, la opinión del narrador parece ser tomada de lo que era la consideración general de que gozaba este alcalde; incluso la alusión al «sabidor grande» puede indicar el deseo expreso de ambos litigantes de encontrar el juez más sabio, y por ende, su convencimiento de poder salir airosos del juicio. En cuanto a la presentación del abogado que se procura el lobo, escuchamos la opinión del narrador, pues el verbo que utiliza no es, como en el caso del juez, «fueron ver» con el sentido de «buscaron», sino «tenié»:

Él no veyé la ora que estoviesse en tragallo: (321d)  
 a ötros retraía lo qu'él en sí loava:  
 lo quë él más amava aquello denostava, (322b,c)  
 fueron ver su jüizio ante un sabidor grande:  
 era sotil e sabio, nunca seyé de valde. (323b,d)

<sup>65</sup> Murillo Rubiera, «Jueces, escribanos y letrados», 419.

<sup>66</sup> Steven Kirby, «Juan Ruiz and Don Ximio: The Archpriest's Art of Declamation», *Bulletin of Hispanic Studies*, 55 (1978), 283-87.

tenié buen abogado, ligero e sotil era:  
Galgo, que de la Raposa es grand abarredera: (324c,d)

En las siguientes estrofas se oye la lectura pública, suponemos que por parte del galgo abogado, del pleito puesto por el lobo ante el alcalde contra la raposa. Por ello está en estilo directo, como si estuviera siendo leído y escuchado por todos. El galgo ha tomado la identidad del lobo al que representa, pues su discurso en primera persona es una declaración de aquél, si bien la voz que la pronuncia es la del galgo a través de la lectura del papel:

Fizo el lobo demanda en buena manera,  
apta ã bien formada, clara ã bien certera: (324a,b)  
“Ante vos, el much onrado, e de grand sabiduría  
yo el Lobo me querello dẽ essa comadre mía (325a,c)  
era de mill e trezientos ochenta, año primero,  
regnante nuestro señor, el buen León Mazillero  
que vino a nuestra cibdat por nombre de monedero; (326b,c,d)  
sacó, furtandö, el gallo, esse nuestro pregonero:  
levólö e lo comió a mi pesar en tal ero. (327c,d)

Quienes escuchan estas palabras tras haber sido advertidos por el narrador de las intenciones del lobo, saben que el «a mi pesar» a que se refiere aquél es irónicamente bien cierto, pero no así la excusa que pone, la de la pérdida de su pregonero, si bien el lobo ha hecho lo posible por enmarcar esta apreciación en un ambiente en que resulta propicio: el lobo se presenta como un gran señor, que tiene vasallos como el cabrón, y que llama a su rey «el buen León Mazillero» tras recordar que había venido a la ciudad a cobrar sus rentas. Creemos que así intenta congratularse con el alcalde que representa al monarca o bien dejar claro que lo admira; en ese marco, la necesidad de un pregonero parece evidente, y ennoblece la figura del lobo. Sin embargo, los narrarios saben los verdaderos motivos del lobo, al tiempo que conocen los referentes que algunos de los nombres ocultan, por lo que se sitúan por encima del conocimiento de los personajes que escuchan hablar al lobo. Ello permite dar una lectura menos literal de la historia: tanto el lobo como el galgo están de parte de la autoridad del lugar y se apoyan mutuamente.

También la figura del gallo pertenece al estatus de lo legalmente establecido, pues es el que proclama las leyes y la llegada de las autori-

dades. Tanto el zorro como el lobo intentan zamparse al pregonero y lo que él representa: el dictamen de los mandatos y la publicación a viva voz de las noticias. Si seguimos interpretando este plano podríamos poner en tela de juicio la apreciación del lobo sobre el rey al que llama «buen», lo que nos haría preguntarnos asimismo sobre la intencionalidad del narrador al incluir en su relato a este monarca, supuestamente Alfonso XI, puesto que la fecha que da el lobo, la de la composición del manuscrito S, coincide con su reinado. En cuanto a la zorra, además de su hambre, sus razones para atacar a este pregonero son obvias. Esta lectura atañe a lo que declara el lobo en su discurso, mientras que el narrador añade a esta versión del lobo su apreciación sobre el rapto del gallo: destaca el poder de la ladrona sobre el desvalido gallo, al que el narrador no da tiempo ni de pedir auxilio, como vemos en la primera estrofa de la historia, donde presenta el hurto:

Furtava la raposa a su vezina el gallo:  
veíalo el lobo, mandávale dexallo,  
dezié que non devié lö ajeno furtallo.  
Él non veyé la ora que estoviesse en tragallo; (321)

El lobo, testigo de la rapiña, ordena que el zorro deje su pieza, apoyándose en su conocimiento de la ley; sin embargo, la zorra no reconoce su autoridad. No se nos ofrece el punto de vista de la zorra ni la razón por la que no obedeció, sino el del propio narrador, que los lectores adjudican a la vulpeja: el lobo es también un ladrón, aunque conozca la ley (o quizás por eso mismo, como podríamos colegir si aceptáramos una lectura irónica del cobro de impuestos del monarca, en tradicional competencia con el de los grandes magnates medievales). Para el narrador lo que interesa, por tanto, es la intención más que el propio hecho.

A lo largo del resto de la historia el narrador nos presenta en directo los diálogos entre los distintos personajes. En la respuesta que da la zorra al alcalde escuchamos ecos de la de la disputa entre griegos y romanos, pues la zorra astutamente miente al decir que es tan poco inteligente que necesita un abogado. Así imputa al lobo la misma ignorancia, y logra su defensor; vemos el contraste entre lo que nos advierte el narrador y las palabras de los animales:

fue sabia la gulpeja e bien apercebida:  
“Señor”, diz, “yo só siempre de poco malsabida:  
dadme ün abogado, que fable por mi vida.” (329b,c,d)

De nuevo aquí queda establecida la importancia capital de la palabra para el restablecimiento del honor y de la inocencia de los contendientes, si bien esa palabra estará al servicio de la mentira de ambos, en oposición a la voz del gallo. Tanto para el lobo acomodado que cuenta con el más hábil de los abogados como para la zorra pobre que roba a hurtadillas y que no recibe asesoramiento legal al principio, la palabra es esencial. El narrador no nos informa de todo lo que sabe, creando cierto suspense en cuanto a la postergación del juicio:

ya sabié la raposa quién lë ha de ayudar (331d)  
 El día ës venido del plazö assinado;  
 vino doña Marfusa con un grand abogado: (332a,b)

El abogado intentará detener el proceso arguyendo que el lobo es ladrón ya condenado (en esto consistiría la excepción perentoria) primero, y que tiene barragana pública, además de esposa, por lo que estaría excomulgado (siendo ésta la excepción dilatoria), teniendo que probar este extremo mediante documentos públicos o pruebas. Y en este momento resulta esencial la identidad del abogado: es el mastín ovejero. Éste no sólo es abogado sino también testigo de las correrías del lobo. Es decir, no sólo defenderá a la zorra sino que además se esmerará por atacar al lobo. Existe también diferencia entre este mastín y el galgo en cuanto a su relación con la autoridad: el galgo persigue a las presas en las cacerías de grandes señores, mientras que el mastín guarda los rebaños, que representan la riqueza económica del reino, de los depredadores poderosos. Si bien el mastín apoya a la autoridad, parece simbolizar más bien la legalidad que la fuerza. Al consistir su servicio en proteger a los desvalidos (por supuesto, nunca se nos muestra al león como último depredador de las ovejas, de las que es dueño legítimo; de hecho, el león aquí no está identificado como uno de esos grandes magnates sino como cabeza visible del cuerpo del estado),<sup>67</sup> posee mayor prestigio y su

---

<sup>67</sup> Al respecto, Claudio Sánchez Albornoz («Frente al supuesto mudejarismo del arcipreste» en *España, un enigma histórico*, Barcelona, Edhasa, 1981, I, 532) destaca el respeto del autor por la dignidad real, que se constatará en otros ejemplos: «De ahí su éxito entre el pueblo. Entre el pueblo menos rudo y bárbaro y sañudo que antaño; pero más seguro del tambalearse de la torre clerical y caballeresca —hasta allí muy firme— ante los golpes de ariete de la monarquía. Obsérvese que la realeza, contra la que se habían alzado los cantares de gesta, escapa casi excepcionalmente a la befa general del Arcipreste contra todo y contra todos y hasta es invocada por él como instancia suprema de apelación contra el arzobispo don Gil de Albornoz».

palabra se considera más veraz. Incluso se atreve a implicar en público a su propia mujer, a la que acusa de ser la barragana del lobo, con tal de comprometer más al otro, si bien con ello se le pudiera cuestionar la objetividad de sus otras acusaciones (aunque nunca su sincero odio).

Los narratarios a esas alturas no albergan dudas sobre los torcidos motivos que inspiran a una y otra parte, por lo que lo único que resta es escuchar el veredicto del juez. El mastín habla en su propio nombre, no citando a la zorra o leyendo lo que aquélla ha escrito, como hiciera el galgo, pues tiene sus propias razones para arremeter contra el lobo. Lo encontramos demostrando, incluso mediante la focalización (333d), que conoce bien los apetitos del lobo, consciente de la incongruencia de que un ladrón acuse a otro. Y percatado del poder de convicción del galgo, pide reiteradamente que se le niegue a aquél la palabra. A esa petición se sumará la zorra (339d), quien exige que sus dos rivales mueran antes de volver a defenderse:

ca él es fino ladrón e non falla qué le harte. (333d)  
 E por ende yō opongo contrã él esención  
 legítima ã muy buena, por que su petición  
 non deve seer oída, nin tal acusación  
 él non la puede fazer ca él es fino ladrón. (334)  
 nin en vuesträ audiencia oído nin escuchado. (336d)  
 por ende los sus dichos nonvalen dos arvejas, (338b)  
 en reconvención; pido que mueran, non oídos.” (339d)

Lo que permite que el lobo pueda ser contraatacado no es sólo que se le halle ladrón, sino además mentiroso probado. El narrador sigue creando suspense en torno a la decisión del juez, quien en todo momento está en una posición de conocimiento superior, al haber recibido toda la información con la que no cuentan las partes por separado. La intriga de los abogados se contrasta con la omnisciencia del narrador sobre la actitud judicial:

de lexos le fablavan por le fazer dezir  
 algo de la sentencia, por su cuer descubrir;  
 él mostrava los dientes, mas non era reír:  
 cuidavan que jugava e todo era reñir. (345)

Después vuelve a describir el acierto de las decisiones tal y como las explica el alcalde a todos los presentes, a partir de un discurso propio que lee de un pliego, como hiciera antes el galgo. En esta ocasión, sin

embargo, no hay desdoblamiento en la lectura: el juez lee lo que él mismo ha escrito con anterioridad, por lo que la lectura pública no hace sino refrendar la verdad que ha encontrado don Ximio:

El alcalde letrado e de buena ciència,  
usó bien de su oficio, guardó bien conciencia.  
Estando assentado en la sü audiencia,  
rezó él, por sí mismo escrita, tal sentencia. (347)

La lectura del juez revela que detrás de su silencio durante las alegaciones recíprocas de galgo y mastín en el juicio, se encontraba el convencimiento de la falsedad de los argumentos aducidos. A éstos contesta de una forma sumamente técnica, que supera cualquiera de las conclusiones de los demás. En su lectura deja escapar el alcalde algunas puntualizaciones momentáneas dirigidas a estos abogados de romance, a propósito de la ineptitud de algunos de ellos. Cuando el juez acaba de dictaminar, demuestra su sabiduría al adelantar que la zorra volverá a delinquir. El narrador recoge en estilo indirecto el alegato de la vulpeja, quien protesta que ya a la vecina no le queda ningún gallo que perder, pero indiscreto nos revela que acabará birlando las gallinas:

por perentoria— mas esto guarda, que non tē encone,  
quē a muchos abogados sē olvida e se postpone—: (356c,d)  
Licenciō a la Raposa: váyasē a salvajina;  
pero que non lä assuelvo del furtō atan aína  
mas le mando que non furte el gallō a su vezina.”  
Ella diz que non le tiene, mas furtarle ha la gallina. (366)

Vemos, pues, cómo el narrador da la razón al juez, al que antes ha alabado ampliamente, sobre todo cuando relata los momentos anteriores al dictado de la sentencia, en los que los abogados luchan por ganarse su favor a toda costa. Cuando don Ximio recibe las críticas de ambas partes, el narrador sabe cómo recibió el juez tal rechazo, y parece también en esta ocasión ponerse de su parte.

Las partes, cada una sü abogado ascucha;  
presentan al alcalde cuál salmón e cuál trucha,  
quál copa ē cuál taça, en poridat aducha;  
ármanse çancadilla en esta falsa lucha. (342)  
Non gelo precio don Ximio quanto valē una nuez. (368d)

Cuando los abogados reclaman de nuevo en lo referente a la puesta en práctica de tal sentencia, el narrador usa el estilo indirecto para expresar cómo don Ximio dejó tajantemente cerrado el caso recordándoles que su autoridad emanaba directamente del rey:

A esto dio el alcalde una sola responsión:  
quë él avía del rey poder en su comission,  
Aprendieron abogados en esta disputación. (371a,b,d)

Ninguno de los litigantes se muestra satisfecho con la sentencia del juez, si bien aquél les demuestra que las disquisiciones jurídicas pueden tener muchos más entresijos que las tribulaciones humanas, y que a falta de la comprensión de estas reglas técnicas de que los abogados carecen, siempre pueden admitirlas porque el juez detenta la jurisdicción real. En último término, la ley de este alcalde permite que los abogados aprendan a sopesar sus motivos y sobre todo a afilar sus fórmulas jurídicas (en las que se basa la victoria o la derrota en los juicios), así como a acatar una voluntad superior que ninguno de los delincuentes había respetado. Don Ximio demuestra a los hipócritas que no puede ser engañado, que en su mano se encuentran todos los ases de la ley, al igual que en la mano del rey se encuentran todos los impuestos y rebajones del reino.

Con este ejemplo, el arcipreste ha intentado probar que la palabra de Amor es tan engañosa como la del lobo. Sin embargo, para Zaha-reas,<sup>68</sup> la postura de Amor estaría más de acuerdo con la figura de la zorra, sobre todo si se cree que el celo moralista del arcipreste proviene del rencor por no haber podido conseguir a ninguna de las dueñas que ha perseguido. Habría sufrido la misma desgracia que el lobo, y el intento de amedrentar a Amor con los conocimientos legales que despliega en el relato sería equivalente al intento del lobo de vengarse de su contrincante de rapiñas mediante el juicio. Tendríamos, pues, como en el ejemplo aducido, a un hipócrita (el arcipreste despechado) acusando a otro (don Amor). El autor implícito revela que el afán moralista de su hipócrita personaje es sólo un escudo con el que pretende atacar en vez de defenderse.

---

<sup>68</sup> *Art of Juan Ruiz*, 89.

### 3.3.19 *Aquí habla de las oras que reza don Amor con garzones golfines*

Esta nueva sección comienza aludiendo a la anterior, pues el arcipreste recoge la comparación de la actitud de Amor con la del hipócrita lobo, para, a continuación, relacionarlo con estos jóvenes golfines, con los que Amor, con ademán de clérigo, suele rezar sus oraciones. El arcipreste se dirige a Amor en segunda persona y le narra en presente la forma en que él y estos garzones suelen rezar, especificando en estilo directo las palabras que Amor y sus discípulos dicen en latín a medida que avanza la misa. Mediante esta original ceremonia se describe con terminología religiosa nada menos que el cortejo por el que estos jóvenes llegan a gozar a las dueñas deseadas. Por ello esta parodia de las horas canónicas que constituye el rezo de los garzones con Amor se encuentra perfectamente ligada al sentido de la sección anterior, el de la hipocresía. Si en el episodio del juicio ante don Ximio se mostraban algunas de las triquiñuelas a las que se puede acudir para controlar la palabra, ahora se pormenorizan unas fórmulas eclesiásticas que ofrecen usos tanto sagrados como profanos. De esta forma, el arcipreste, supuesto moralista escandalizado por las prácticas que describe, denuncia la hipocresía clerical utilizando el propio lenguaje e imaginería eclesiásticos. Julián Bueno<sup>69</sup> señala que las únicas personas obligadas al rezo público y diario del oficio divino eran los miembros del cabildo y el clero regular de ambos sexos, si bien parece que la costumbre fue degenerando ante el absentismo de los canónigos, quienes pagaban a otros para que ocuparan sus puestos. Este dato añade aún más intensidad a la parodia, que se vuelve doblemente factible ante un público consciente de la hipocresía sexual del estamento. Podría existir por tanto una coincidencia temporal entre el momento en que los garzones se dedican a sus dueñas y el supuesto momento de los rezos referidos a los que no han acudido por estar con ellas. El narrador aúna dos escenas simultáneas, la ceremonia del rezo celebrada por suplentes, y el disfrute de los garzones y sus mozas, conscientes de que están sustituyendo la adoración divina por la humana. Sin embargo, el narrador no llega a mencionar en ningún momento ese hipotético absentismo, y si recrimina sus destrezas sexuales a Amor (una vez éste queda fundido en uno con los

---

<sup>69</sup> *Elementos eclesiásticos en el Libro de Buen Amor*, Lubbock, Texas Tech University, 1979.

jóvenes, al igual que antes con los pecados) es principalmente por haber olvidado sus otros deberes religiosos:

A obra de piadat tú nunca paras mientes,  
non visitas los presos nin quieres ver dolientes  
sinon solteros, sanos, mancebos e valientes.  
Si loçanas encuentras, fáblasles entre dientes. (373)

Existe un fondo narrativo en el que encontramos la voz del narrador hablando en segunda persona y en castellano. Desde este fondo se nos informa de la sucesión temporal muy presente en el episodio mediante la inclusión de citas latinas que actúan a modo de reloj, remitiendo a las series de rezos diarios. Asimismo el arcipreste cuenta paralelamente cómo los garzones dedican estas horas a sus prácticas amatorias, ofreciendo los diálogos entre los garzones y sus trotaconventos así como con las damas. Sobre ese fondo narrativo en castellano destacan los fragmentos en latín, que se supone pertenecen a la voz de los garzones mientras rezan sus horas. Al incluirlas tal y como son pronunciadas en el oficio, el narrador está dejando que afloren en su relato fragmentos dramáticos pertenecientes a una escena distinta de la de la reprensión a Amor, la del rezo conjunto. En la mente del lector, entonces, las palabras latinas rescatadas recrearían esa escena de la oración de los garzones, por lo que serían los susurros de los jóvenes devotos los que se identificarían con las citas.

Por otro lado, el narrador atrae las citas hacia sí mismo cuando las deja sin terminar para continuarlas a su antojo en castellano, acoplándolas magistralmente a ese discurso narrativo que va pergeñando y que ilustra las relaciones sexuales de los jóvenes. Así pues, estas palabras latinas arrancadas a sus salmos correspondientes son injertadas en la narración, por lo que pasan a pertenecer a la voz del arcipreste; éste se encuentra entonces citando parcialmente los rezos de los garzones, actuando su voz como eco de la de aquéllos. Por sí mismas, las palabras latinas pasan a dar sentido a las frases del narrador y a resultar cómicas.

Se escogen aquellos fragmentos latinos que puedan adaptarse de forma ambivalente a los contextos sagrado y profano; de ahí el carácter sacrílego que predomina a lo largo de la narración. La mayor fuerza de estas palabras reside precisamente en lo que no dicen, es decir, en su poder evocador del resto de la cita, que el narrador ha preferido evitar. El lector conocería el resto del salmo, y lo engazaría con más o menos dificultad a la idea que el narrador ofrece en castellano, totalmente

distinta. De esa forma se enfrentan el sentido bíblico y didáctico original de los salmos con el sentido profano e irreverente que recibe cuando se saca las citas de su contexto para introducirlas en el de las prácticas sexuales de los muchachos.

El narrador intenta evitar toda responsabilidad personal en la elaboración que nos presenta. Por ello, hace que los garzones siempre estén en actitud de cantar o de expresarse por sí mismos. De ahí que las citas parezcan pronunciadas por ellos en sus conversaciones con las mujeres y como parodia voluntaria de su actividad sacra, en estilo directo. El propio hecho de que las citas estén inacabadas, técnica elegida por el narrador para evocar simultáneamente la escena de sexo y de devoción, recae sin embargo sobre la figura de los personajes, pues reproduce cierto tono coloquial, supuestamente que el de los mancebos en sus andanzas. Con el primer verso, en que el narrador anuncia cuán bien rezan las horas estos garzones, hace creer que la secuencia de sucesos que desfilarán seguidamente procede de una sesión de oraciones verdadera. Lo que hay en realidad es una reorganización llevada a cabo por el narrador con posterioridad, haciendo coincidir las menciones de la liturgia de cada uno de los ciclos con lo que ocurre en el mundo exterior a la misma hora. Reynal<sup>70</sup> destaca, por ejemplo, el hecho de que al referirse a los rezos de la hora nona, el narrador pudiera estar aludiendo a las «nonarias», prostitutas así llamadas porque desde la antigüedad abrían sus puertas desde la nueve. Al analizar el relato se observa que los garzones no aparecen rezando en ningún momento; es el arcipreste el que remeda sus oraciones al narrar el cortejo, en un afán goliárdico de tornar sacrílego lo sagrado.

La continua translación del latín al castellano dota al relato de un movimiento que se contagia al lector, quien debe estar traduciendo y localizando continuamente la procedencia de las citas para encontrar su verdadero significado en consonancia con esa nueva dimensión. De esa forma la vivacidad y humor del relato provienen de la constante transferencia de la voz del narrador a la del personaje, y del origen de la cita al uso que adquiere:

dizes: “*ecce quam bonúm*” con sonajas e bacines; (374c)

“*Domine, labia mea*” en alta boz a cantar; (375b)

Comienças: “*In verbum tuum*”, e dizes tú ad aquesta: (381c)

“*¡Mirabilia!*” comienças; dizes de aquesta plana:

---

<sup>70</sup> *El lenguaje erótico.*

“*gressus meos dirige*”; responde doña Fulana:  
 “*¡Iustus es, domine!*”; tañe a nona la campana. (383b,c,d)

En estos versos vemos cómo el narrador ha adjudicado falsamente a Amor y a la dama (en 383c y d) estas citas de los salmos gracias a las que progresa la acción amorosa. Tal y como se han presentado, parece que estos jóvenes ya son conscientes de la parodia litúrgica que se está llevando a cabo, pues son ellos los que pronuncian estas palabras en estilo directo, y parecen conscientes de su complicidad en el entramado paródico; esta posibilidad, sin embargo, no parece muy factible, a no ser que consideremos que las damas son monjas capaces de seguir el juego de los jóvenes y de participar de su mismo código. Cuando las citas aparecen en boca de los personajes, el narrador sustituye las verdaderas palabras de aquéllos, que serían pronunciadas en castellano, por las citas que habrían repetido de haber estado rezando. Pero de nuevo reiteramos que quien lleva a cabo esa elaboración posterior, esa atribución de las citas, es el narrador, no los personajes. Éstos son hipócritas, como demuestra el hecho de que buscan a las mozas. Sin embargo, es curiosamente el moralista quien ha pensado que las acciones reprobables van acompañadas de un espíritu paródico, mucho más desafiante que hipócrita. De hecho, en la mayoría de los casos se percibe que es él quien dispone tal distribución de las distintas escenas, acudiendo a los salmos que vienen más a propósito. Esa supuesta confusión de la figura del narrador hace que se perciba unas veces la indignación del moralista ante el frenesí de los jóvenes, y otras un cierto regodeo del censor en los deslices de aquéllos, que tan familiares le son. Observemos, por ejemplo, los versos 384a y 386a, en los que a pesar de intentar mantener la compostura moral en su juicio, el narrador no puede evitar expresar admiración por las dotes sexuales de estos jóvenes:

Rezas las oras muy bien conos garçones golhines,  
*cum bis qui oderunt pacem*, fasta que el salterio afines; (374a,b)  
 maitinada *cantate* en las friúras lacias;  
*laudes, aurora lucis*, e dasle grandes gracias; (376b,c)  
*os, lingua, mens* la ãnvade, seso con ardor pospone:  
 va la dueñã a la tercia, en caridat *legem pone*. (379c,d)  
 Nunca vi sacristano viésporas mejor tanga: (384a)  
 Nunca vi cura dẽ almas que tan bien diga completas: (386a)  
 Fasta el *quod parastí* non las querrías dexar;  
*ante faciẽm omniũm* sãbestelas alexar;

*¡ad gloriãam plebis tuae!* si las fazes abaxar;  
*Salve, regina*, diriés si de ti sē aquexar'. (387)

En cuanto al efecto humorístico que el arcipreste imprime a los rezos, destacan las expresiones latinas que adquieren ese doble valor nacido de la reiterada colisión de los contextos erótico y religioso. Los términos soportan la ambigüedad que se les impone desde fuera y son capaces de sobrellevar igualmente los sentidos litúrgico (ya de por sí una aplicación codificada del bíblico) y profano. Pero al efecto cómico que suscita el forzamiento del idioma de la clerecía se añade además el nacido de la mezcla de idiomas. Contribuye a la comicidad esa conjunción de las fórmulas de las distintas horas canónicas en latín y las apreciaciones y exclamaciones en castellano, más libres y personales, bien procedan de los mancebos, bien del censor. En el caso de los jóvenes, parecen efecto del delirio o de la desesperación de éstos, como vemos en el caso de la conversación con la vieja:

*¡Quomodo dilexí* nuestra fabla, varona!  
*Suspice me secundum*, que, ¡par la mi corona!,  
*Lucerna meis pēdibus* es la vuestra persona." (382a,b,c)

En el caso del narrador, el castellano con que el moralista intenta paralizar el irrefrenable movimiento que él mismo ha infundido a la acción mediante el latín supone una última pirueta cómica. El narrador expresa no sólo el sentir y pensar del joven amante, sino por ejemplo el de la dama, a la que vemos empezando a considerar al mancebo cuando aquél le pide misericordia (376d), y a la que el narrador por su parte califica mediante la expresión «bavieca» (378c), criticándola de nuevo cuando resume en el tajante «redruejas» castellano la opinión que le merece. Las incordiantes interferencias del narrador en castellano se oponen al carácter alegre y desenfadado que las citas latinas aportan cuando falazmente las imaginamos en boca de los amantes:

con *miserere mei* mucho te lē engracias. (376d)  
 si cree la bavieca sus dichos e consejas,  
*quod Eva tristis trahet quivumque vult*: redruejas. (378c,d)  
 Tú vas luegö a la iglesia por le dezir tu razón,  
 más que por oír la missa nin ganar de Dios perdón:  
 quieres la missa de novios sin gloria ò sin razón, (380a,b,c)

Podemos decir, por tanto, que en este episodio el narrador demuestra una capacidad paródica que intenta deslizar y endosar a sus personajes, esos garzones cuya conducta acusa una actitud satírica para con el hipócrita mundo eclesiástico. Apoyado en la tradicional figura del goliardo y participando de sus mismas técnicas, el arcipreste recrea una parodia de estos oficios divinos y pretende achacar a los personajes su propia voluntad paródica. Sin embargo, de nuevo el celo moralizador que en teoría lo inspira se ve contrarrestado por el humor que permea todo el episodio. Éste revela su auténtica devoción a los juegos lingüísticos, a los que parece mucho más entregado que a su causa contra Amor.

### 3.3.20 *Aquí habla de la pelea que ovo el arcipreste con don Amor*

Si la sección anterior mostraba paródicamente los rezos que Amor enseñaba a los garzones, en ésta el arcipreste ya señala claramente a Amor como religión que los locos profesan, religión que él considera herejía en contra de la ley de Dios. Se refiere a continuación a lo que se supone es la voz de Amor, dictándole siempre sus deseos; el arcipreste resume esa incesante demanda de Amor mediante la repetición del verbo «decir». Con esa alusión a lo mucho que Amor ordena, sin especificar qué es lo que en realidad manda, el arcipreste implica todas aquellas escenas que podamos imaginar en las que se ha visto arrastrado por la fuerza del otro, sin poder contradecirlo. Como el martilleo de un mal recuerdo en la conciencia, sufre en su interior las órdenes de este dios tirano del que intenta renegar como si del diablo se tratase:

el que tū obra trae es mintroso e perjuro,  
 por complir tu deseo fázelo ereje duro;  
 más cree tus lisonjas el necio hadeduro  
 que non la fe de Dios: vete, ¡yo te conjuro! (389)  
 Non te quierö, Amor, ni al sospiro, tu fijo;  
 fázeme andar de balde, dízesme “¡digo, digo!”; (390a,b)

A continuación narra a Amor, e implícitamente a quienes se puedan identificar con el arcipreste, las argucias mediante las que aquél suele arruinar la vida de los que osan escucharlo; de nuevo, al narrar distintos episodios, conoce los sentimientos de los personajes. Tal es el caso del ejemplo del hombre que cría a su hija para casarla bien, hasta que Amor

comienza la tentación de la muchacha mediante el espejo y los malos consejos al oído. En la estrofa 395 el narrador toma la voz del que comenta en alto, no ya directamente a su narratario Amor, sino a quienes lo puedan secundar en su apreciación. Mediante el uso de la segunda persona universaliza el caso y se identifica así con el padre orgulloso de su hija:

Tienë omne su fija, de coraçón amada,  
do cuida tener algo en ella, non tien nada. (394a,d)  
Cúidas'la casar bien, como las otras gentes,  
porque sē onren della su padre e sus parientes; (395a,b)  
tú le ruis a la oreja e dasla mal consejo  
los cabellos en rueda, el peinde e el espejo (396a,c)  
El coraçón le tornas de mill guisas a l'ora: (397a)

El narrador continúa su reprensión a Amor, al que culpa de todo aquello que ya había anunciado en sus críticas a los pecados capitales; así, Amor trae muerte a quienes lo siguen, paga mal los padecimientos de sus discípulos y trastorna sus sentidos, como ha hecho con el corazón de la moza. Incluso lo que durante la defensa de Amor constituía una virtud, el que se encontrara apuesto al amado feo, o locuaz al tartamudo, ahora se torna en su contra y se le critica que una a personas distintas. El apasionamiento del arcipreste se evidencia en las reiteradas exclamaciones y preguntas que intercala en sus comparaciones de Amor<sup>71</sup> con el comportamiento del diablo y de otros:

das muerte perdurable a las almas que fieres, (399a)  
fazes con tu grand fuego como faze la loba:  
¿al más fermoso lobo o al enatío ajoba?  
a 'quél da de la mano, e dē aquél se encoba; (402b,c,d)  
Fazes por mujer fea perder omnē apuesto;  
bien te puedo dezir "antojo" por denuesto; (404a,d)  
a bretador semejas quando tañe su brete:  
canta dulz, con engaño, al ave pone abeite

---

<sup>71</sup> A este respecto, autores como Nepaulsingh, Ferraresi o Seidenspinner-Núñez destacan la naturaleza maligna que se va acentuando en la figura de Amor a lo largo de la obra, hasta que se le llega a percibir como Anticristo o como el propio Diablo. A medida que va adquiriendo estos rasgos a partir de las descripciones de su conducta y de los ejemplos que el arcipreste le adjudica, se va asimismo expandiendo su poder maligno, que afecta las actitudes de otros; así, esta característica parece traspasarse en ocasiones a personajes como el de Trotaconventos.

assegurando matas; ¡quítate de mí, vete! (406a,b,d)

### 3.3.21 *Ensiemplo del mur topo e de la rana*

En la presentación de esta historia, el narrador de nuevo se dirige a Amor, creando ciertas expectativas sobre sí mismo y su relato, las cuales apurará hasta que dé su moraleja, relacionada de nuevo con la dualidad palabra/hecho. Si pensáramos que el verso 407d va dedicado sólo a Amor, deberíamos entender cierto afán por señalarse a sí mismo en contraste con este ser al que desprecia. Vaya orientada a Amor o a cualquier otro narratario, lo cierto es que el narrador deja cierto halo de misterio encerrado en esta advertencia, que, no obstante, se podría interpretar como simple consejo bienintencionado:

Contece cada día à tus amigos, contigo,  
 como conteciò al topo, que quiso ser amigo  
 entiende bien la fabla e por qué te lo digo. (407)  
 Tenía òl mur topo cueva òn la ribera;  
 creció tantò el río que maravilla era:  
 vinò a él bailando la rana cantadera: (408a,b,d)  
 “Señor enamorado”, dixò al mur la rana, (409a)  
 Bien cantava la rana, con ferosa razón,  
 mas ál tenié òn pienso en el su coraçón;  
 creyòselò el topo, en uno atados son:  
 atan los pies en uno, las voluntades non. (411)  
 comiólos a ònramos, no l’ tiraron la fambre. (414a)

El narrador presenta al personaje del topo como víctima. Su inocencia se aprecia en su asombro ante el desbordamiento del río, si bien la apreciación «maravilla era» puede reflejar tanto el estupor de aquél como la consideración que la crecida de las aguas mereció al resto de los personajes. Ante su vista aparece entonces la rana, que no viene saltando o nadando, sino bailando. Con ello de nuevo el narrador la presenta ante la percepción del topo como atractiva. En la siguiente estrofa se aprecia, sin embargo, que la rana realmente venía bailando, que no se trataba de figuraciones del topo, pues es ella la que toma la palabra y se refiere al topo como «enamorado», ofreciéndosele como amiga incondicional. Tras sus palabras, el narrador nos advierte definitivamente de las torcidas intenciones de aquélla. De nuevo la inocencia del topo se refleja en el hecho de que los halagos de la rana se nos ofre-

cen en estilo directo, de forma que podamos apreciar su poder persuasorio, mientras que no escuchamos las palabras del otro, al que vemos dócilmente atando sus pies a los de ella para atravesar el agua.

En cuanto el narrador nos participa que las voluntades de ambos no fueron atadas al tiempo que sus pies sabemos que esta unión no va a llegar a buen puerto. De esta forma las criaturas han establecido un vínculo por el que van a perecer, y su forcejeo en el agua, que resulta realmente agobiante para quienes lo presencian angustiados desde fuera, se vuelve tan sólo un reclamo para el tercer personaje, el milano, que tampoco logra saciar su hambre con los que tan trágicamente se debatían por matar o vivir. Cuando estos dos seres dejan de existir para ni siquiera complacer a la insaciable ave, el narratorio queda privado del final de una historia por la que ya se había interesado, y ese desconsuelo es utilizado por el narrador para ponernos en contra de lo que simboliza el milano, ese castigo eterno que posibilita el engaño de Amor. La aparición del milano es tan repentina como irónicamente providencial para el topo, quien se ve librado de la muerte en el agua a la que tanto temía, y alcanzado por otra, totalmente inesperada. En cuanto a la rana, no conocemos las razones por las que quiere ahogar a su compañero, por lo que la audiencia acaba adjudicándole un instinto asesino que la misoginia medieval ampliaría al género femenino en su totalidad. Su técnica de ataque, la de establecer un vínculo de amor mediante las palabras y un lazo físico, se volverá su propia trampa. Rana y topo parecen efectivamente tan enzarzados en su propia lucha que no se percatan del peligro que planea sobre ellos. El arcipreste concluye su narración condenando de nuevo a Amor al comparar su técnica con la de la rana, y presentando al diablo casi como esbirro divino que ejecuta el castigo que Dios depara a quienes le olvidan:

los necios e las necias quē una vez enlazas,  
 en tal guisa los travas con tus fuertes mordazas,  
 que non an de Dios miedo nin de sus amenazas:  
 el diablo los lieva pesos en tus tenazas; (415)  
 como el mur e la rana perecen, o peor;  
 eres mal enemigo: fázestē amador. (416c,d)  
 dezir palabras dulces que trayen abenencia,  
 e fazer malas obras e tener malquerencia. (417c,d)  
 es el coraçón falso e mintrosa la lengua:  
 ¡confonda Dios el cuerpo do tal coraçón fuelga!  
 ¡Lengua tan enconada Dios del mundo la tuelga! (418b,c,d)

Mucho más te diría, salvo que non me atrevo, (421d)  
 porque de muchas dueñas malquerido sería,  
 e mucho garçón loco de mí porfaçaría;  
 por tanto non te digo el diezmo que podría:  
 pues cállat e callemos: ¡Amor: vete tu vía!" (422)

Vemos cómo el arcipreste termina su reprensión a Amor recriminándole sobre todo el mal uso que hace del don de la palabra del que goza. Es éste el mensaje que ha reiterado anteriormente y con el que concluye la ristra de agravios a Amor.

En la última estrofa reconoce poseer una esfera pública que se podría ver afectada por sus críticas a este sentimiento, si bien no especifica que ese grupo de dueñas y de garzones locos que le demandarían explicaciones o lo rechazarían, constituyan un público lector u oyente de sus historias. Es decir, no identifica a tales amantes con aquellos narratarios a los que se ha podido dirigir durante la reprensión a Amor, si bien deja claro que tal reprensión está siendo escuchada simultáneamente por más narratarios, además de por Amor. Existiría, pues, esa audiencia ficticia a la que apenas alude explícitamente el arcipreste, pero que se supone acude al diálogo entre él y Amor y a la que en ocasiones el arcipreste dedica sus historias y consejos. En esta estrofa se aúnan claramente ambas funciones del arcipreste, la de narrador y la de personaje dentro de un mismo plano diegético, por encima del cual se encuentra de nuevo el narrador y personaje autobiográfico que nos presenta el diálogo como parte de su vida. En el último verso resume con su exclamación demandante todo lo que ha constituido su ataque más reciente a Amor, pues le exige el silencio que hasta ahora no ha conseguido para, a su vez, poder dejar de criticarlo. Las hipócritas palabras de Amor no generan más que rencor y reproches del arcipreste. Como ha mostrado con el último ejemplo, en el que la fea voz de la rana emite bellas palabras, la voz de Amor siempre es engañosa aunque sus palabras sean halagüeñas: Amor es sólo engaño, sólo palabra. El lenguaje es su mejor herramienta; si calla, desaparecerá, se irá por su vía. Con ello incide asimismo el arcipreste en una de las ideas que había desarrollado previamente: el peligro del enamoramiento no está tanto en el sentimiento como en las expectativas que el hombre se crea sobre él mismo, surgidas éstas de las bonanzas que sobre Amor ha escuchado: el hombre loco es el que siendo libre quiere encontrar a Amor.

### 3.3.22 *Aquí habla de la respuesta que don Amor dio al arcipreste*

El Amor, con mesura, diome respuesta luego:  
 “Acipreste, sañudo non seas, yo te ruego,  
 non digas mal de amor en verdat nin en juego:  
 que a las vezes poca agua faze abaxar grand fuego, (423)  
 por mala dicha pierde vassallo su señor;  
 la fabla siempre buena faz de bueno mijor. (424c,d)  
 amenazar non deve quien quiere aver perdón;  
 si mis castigos fazes no t’ dirá mujer non. (425b,d)

La respuesta de Amor comienza con una aclaración del último punto que el arcipreste tanto había enfatizado: el poder de las palabras. Para el amante agraviado por sus fracasos, el lenguaje como tal constituye tan sólo un ornamento, el ropaje con que Amor cautiva fácilmente a sus víctimas para hacerlas sucumbir a los sucesivos pecados. Parece no contener fuerza propia, no poder actuar autónomamente si no es en contacto con la realidad que deba enmascarar. El cometido del lenguaje es, por tanto, el de disfrazar la verdad de aquello que no debería expresarse, ni tan siquiera conocerse. La palabra para el arcipreste moralista es, pues, sinónimo de ilusión, de vanidad, o al menos así lo ha expresado en su despecho. Amor corrige la visión que el otro tiene sobre las palabras, al señalarle que éstas sí que surten efecto por sí mismas, y un efecto que va más allá de que la intención sea la misma o distinta de lo que éstos expresan. Le recuerda al arcipreste que hablar bien de alguien ayuda a mejorar a ese alguien (424d). En ese verso se puede estar refiriendo a la opinión de quienes escuchen tal descripción, pero también al efecto que sobre el implicado en cuestión pueda ejercer el saber que es considerado bueno, por lo que se estaría admitiendo la capacidad de modelado e inserción del hombre en su medio por el lenguaje. También le advierte que unas pocas palabras de rencor pueden hacer nacer un gran odio. Es decir, el lenguaje no sólo no es vacío o actúa como línea deformadora de la verdad, como mera atadura distorsionadora, como pura contrariedad, sino que acentúa esas verdades, condensa sus valores, las precipita.

Aunque el narrador dice en la primera línea que Amor habló con mesura, podemos advertir en esta introducción a su respuesta cierto toque de advertencia, casi de amenaza al deslenguado arcipreste, precisamente por haber abusado del poder maléfico del lenguaje que utiliza como dardo precisamente contra el arquero por excelencia. Pero Amor

se muestra generoso con el afligido amante, recordándole que existen conceptos que no se deben cuestionar «en verdat nin en juego». Por supuesto, nadie que haya seguido el desarrollo del diálogo podría decir que el arcipreste estuviera jugando, fingiendo su actitud. Se supone que su dolor no le permitía aún tomarse a broma los desdenes amorosos que ha sufrido, y su sinceridad queda de hecho patente en el estilo con que ha hablado; pero es cierto que la intensidad de la reprensión se expresa en un desbocamiento del que el sufridor no tiene por qué ser inconsciente. Puede que el arcipreste sepa en el fondo que todas sus tajantes afirmaciones, sus verdades, no son más que uno de los perfiles de Amor. La reprensión en sí expresaría simplemente la descarga de la frustración del amante, sabedor de que miente, de que vitupera aquello que antes reverenciaba. Al igual que los pecados violentan sus límites y se confunden, la reprensión que da forma a su dolor se torna un caudal de palabras cuya corriente va encrespando sus aguas, arrastrando al hablante hacia una cólera cada vez mayor. Ocurre así lo que Amor vaticinara: las palabras van llevando los sentimientos al punto de ebullición.

Si se acepta que el arcipreste es consciente de su ira y parcialidad de juicio, se debe asimismo aceptar que también lo sería de que sus ansias moralizadoras no son las verdaderas causantes de la ira, sino el rencor. En efecto, parece que esta reprensión responde más al pataleo desconsolado de quien no ha conseguido lo que perseguía que a un abandono total de esos deseos. Ya hemos tenido ocasión de contrastar la dudosa moralidad del arcipreste (expuesta a lo largo de la primera parte del diálogo, con los devaneos del galán, la utilización de sus cantigas de taimadas intenciones y peores resultados), muestra de esa hipocresía que precisamente recrimina a Amor. El arcipreste pretende haber renunciado de todas esas prácticas pero sospechamos que estaría dispuesto a retomarlas. Dudamos si cree todo lo que está diciendo o simplemente se está dejando llevar por su incendiaria retórica.

El propio narrador autobiográfico quiere resaltar que su ánimo no estaba calmado, oponiéndolo al de Amor, al cual calificaba de sereno tanto al presentarlo (c.181) como al introducir esta sección de consejos y castigos. Es éste un hombre sensato, no enardecido por el dolor, capaz de vislumbrar las razones que han movido al otro a denostarlo de esa manera. El estado de inferioridad en que se encuentra el arcipreste con respecto a Amor queda evidenciado en la pose del segundo. El narrador la ha enfatizado para propiciar que la personalidad del amante se vaya desarrollando progresivamente, a partir de sus fracasos y de los

lances alegóricos en que se interna. Éstos permiten una evolución que hace del personaje del arcipreste tanto un ser de carne y hueso que ronda a las jóvenes de la mano de una vieja, como una criatura literaria perfectamente capaz de alternar sus consejos a un narratario concreto, con los dedicados a otro tan abstracto como el sentimiento amoroso. El hecho de que Amor lo trate como a un joven indisciplinado que necesita consejos hace que esta dimensión alegórica quede incluida en aquella otra en la que el personaje se debatía entre las damas y la vieja, avanzando a duras penas. El aprendizaje que comenzara con las aventuras se continúa convincentemente, ahora en la teoría, con un Amor maestro que pierde su sesgo de enemigo desde que comienza a hablar. Su respuesta no supone en ningún momento una revancha; si los reproches del arcipreste nos devolvían continuamente al pasado, las lecciones de Amor van a proyectar al amante hacia el futuro, devolviendo a la narración un ritmo que parecía estancado. Si bien nos encontramos todavía sumidos en el diálogo alegórico, éste cobra un sentido nuevo, una orientación práctica, además de ofrecer una segunda faz de la naturaleza del amor cuya visión el arcipreste había obstruido.

El siguiente bloque de consejos con que Amor se logrará reconciliar con su futuro discípulo comienza con una referencia a otro alumno de este maestro. Amor se presenta como auténtico e infalible maestro, fuente de autoridad incuestionable a la que el arcipreste debería haber acudido antes de aventurarse solo por la senda amorosa. Sin embargo, no comienza inmediatamente a aconsejar al escolar, sino que lo remite a la lectura de Ovidio. El maestro enseña mediante el ejemplo proporcionado por otro discípulo. La autoridad de la obra escrita por Ovidio respalda la del maestro, quien prefiere impartir sus enseñanzas mediante el diálogo. Los consejos de las siguientes estrofas se presentan como nacidos del conocimiento y el gusto del propio Amor, y sin embargo, un poco más adelante volverá a recordar que se pueden encontrar asimismo en la obra del aventajado Nasón. De esa forma Amor vuelve a ayudarse del libro, creándose entre él y sus dos estudiantes un curioso triángulo: Amor habla al arcipreste mediante sus propias palabras pero también mediante el libro de Ovidio, en el que se confunden su voz y la del alumno Nasón:

oy' e ley' mis castigos, e sabrás bien fazer:  
 recabdarás la dueña, sabrás otras traer. (427c,d)  
 Si leyeres Ovidio, el que fue mi criado,  
 en él fallarás fablas que l' ove yo mostrado:

Pánfilo e Nasón yō ove castigado. (429a,b,c)  
 Sabe primeramente la mujer escoger (430d)  
 Cata mujer fermosa, donosa è loçana  
 que non sea muy luenga nī otrossí ònana;  
 si podieres, non quieras amar mujer villana, (43 1a,b,c)  
 sī ha òl cuèllo alto: atal quieren las gentes: (433d)  
 Puna de aver mujer que veas en camisa, (435c)  
 sī ha los pechos chicos, e contarte le mandes  
 de su fegura toda, porque más ciertō andes; (444c,d)  
 non olvides tal dueña mas della tē acuerda.  
 Esto que te castigo con Ovidio conuerda, (446b,c)

Gracias a este recurso, el autor acaba de perfilar algo que ya había apuntado al final del prólogo, cuando prometía precisamente «dueña garrida» a quienes supieran entender sus dichos. Nos referimos a que el recurso autobiográfico se puede considerar como el marco apropiado y tradicional para desarrollar un «arte de amar». Podemos juzgar el *LBA* ciertamente como un muy particular arte de amar, debido a los constantes reveses que sufre su personaje y a la actitud de éste ante el aprendizaje; pero un arte de amar al fin y al cabo, en el que se promete alcanzar a la mujer si se siguen los consejos. Es precisamente Ovidio el mejor representante de tal tendencia literaria. Schevill<sup>72</sup> registra magistralmente la magnitud de la influencia ovidiana desde el siglo XII sobre los diversos géneros, defendiendo que realmente este autor sería estudiado como texto básico en las escuelas. Su *Ars amatoria* dio lugar a varias versiones, inspirando tanto a trovadores como a autores de romances y del primitivo teatro secular, quienes heredaron de él una nueva concepción del amor. Ésta condicionó asimismo el más importante código de amor medieval, el *De arte honeste amandi* de Andreas Capellanus. Así pues, el autor del *LBA* bien pudo utilizar el texto ovidiano como fuente directa de casi todos los castigos de Amor al arcipreste, tal y como sostienen Schevill, Lecoy,<sup>73</sup> y otros<sup>74</sup>. No obstante, puede que el *Ars amatoria* fuera reutilizado por el autor con una intención contraria a la que originalmente propone Amor: la de parodiar estas artes y su intento de codificar el comportamiento amoroso. En efecto, se puede considerar la historia del arcipreste como una iniciación de este personaje en la vía

<sup>72</sup> «Ovid and the Renaissance», 13.

<sup>73</sup> *Recherches*, 295.

<sup>74</sup> A. Bonilla y S. Martín, «Una comedia latina de la Edad Media: el *Liber Pamphili*», *Boletín de la Real Academia Española*, 70 (1917), 395-467.

del amor carnal. De ahí que desde el principio aparezca como adulto ya formado cuya principal vocación es ser amado por las mujeres. Y sin embargo, a pesar de que el prologuista anunciara que podía aconsejar en las maneras del loco amor, el ejemplo de su biografía es un ejemplo negativo: por más consejos que el arcipreste reciba del propio Amor, no aprenderá a conquistar a las damas.

Algunos autores achacan el fracaso continuo a la flagrante descortesía del personaje, por lo que creen que la parodia apunta directamente al elemento cortés de la obra de Andreas Capellanus. Ya hemos visto asomar algunos rasgos de la actitud descortés en la falta de constancia del arcipreste, en el haber presumido del afecto femenino, o en la fidelidad que debe más a sus cantigas que a quien las inspira. Así pues, este arcipreste se nos muestra participando de un código amatorio con el que desentona como persona. A pesar del debate cortesano sobre si los clérigos serían mejores amantes que los caballeros, está claro que este arcipreste no tiene la suficiente cortesía para llegar a demostrarlo; el autor, que no comulga con esas artes, lo expone a una continua frustración, enfrentando su personalidad a las estrictas reglas del código. Clarke<sup>75</sup> cree que la obra supone, pues, una contestación a las premisas del *De arte honeste amandi*, y Cantarino<sup>76</sup> toma como parodia del amor cortés muchos de los episodios de la biografía. Así, considera el carácter de algunas cantigas como paródico de las canciones de amor cortés. Asimismo, el tema de la introspección o el examen de conciencia que en soliloquio llevan a cabo los amantes, aquí sustituido por la docencia de Amor, se resuelve cómicamente con el aburrimiento del personaje, que se alegrará de que Amor se vaya.

Pero Amor no sólo menciona a Ovidio como discípulo suyo, sino a Pánfilo. De esa forma parece incluir a Ovidio en el nivel de ficción al que pertenece el propio Pánfilo, que resulta ser el protagonista del *Pamphilus de amore*. Es ésta una comedia latina del siglo XII con la que su autor recrea la historia de la seducción de una joven por este Pánfilo, quien usa los servicios de una tercera para llevar a cabo sus proyectos, acabando en boda la aventura. La obra gozó de gran éxito en los siglos

---

<sup>75</sup> Dorothy Clarke, «Juan Ruiz and Andreas Capellanus», *Hispanic Review*, 40 (1972), 390-411.

<sup>76</sup> Vicente Cantarino, «La cortesía dudosa de don Juan Ruiz», *Revista Hispánica Moderna*, 38 (1974-5), 7-29.

siguientes, probablemente, según Lida de Malkiel,<sup>77</sup> porque, al contrario que Andreas Capellanus, el anónimo estudiante que la compuso retrató una moralidad convencional cercana a la del realismo burgués de otros géneros. Sin embargo, intentó enfatizar asimismo el elemento cortés, por lo que esta comedia, según Seidenspinner, sirvió de prototipo a obras como el *Roman de la rose*, *Troilus and Criseyde* o *La Celestina*. Esta comedia elegíaca está escrita en primera persona, y constituye además un arte de amar (pues contiene la parte preceptiva a cargo de Venus, seguida de la puesta en práctica de sus enseñanzas y la feliz consecución de las aspiraciones del joven) sugerido por el *Ars amatoria* de Ovidio. Cabe, pues, la posibilidad de que Amor esté mencionando a Ovidio y a Pánfilo como personajes y autores de tendencia autobiográfica a los que una vez castigó, al igual que está haciendo con el arcipreste en estos momentos. Así, Juan Ruiz se sumaría al dúo anterior, y su autobiografía vendría a ser la continuación de la serie de ejercicios que para el maestro Amor escriben sus discípulos. Sería entonces el *LBA* el tercer arte de amar de esta cadena; sólo que, como ya hemos visto, se puede considerar un contraarte, una parodia de este género.

Frente a quienes creen que nuestro autor trabajó con el texto de Ovidio como fuente, otros piensan que sólo contó con el *Pamphilus de amore*. Webber<sup>78</sup> aventura que las alusiones a Ovidio procederían más bien de los *Dicta Catonis*, leídos popularmente en latín, y entre los que se podía encontrar una sentencia que recuerda a la de Amor en la estrofa 429: «[...] si quid amare libet vel discere amare legendo, Nasonem petito». Los consejos de Amor procederían igualmente de los encontrados en la comedia latina. Pero de ésta no sólo parece haber tomado el cuerpo textual que cubren los castigos y la seducción, sino también el resto del material manuscrito, como es el caso de los *éxplicits*. Eso es lo que mantiene Dagenais,<sup>79</sup> quien identifica dos *éxplicits* de esta obra como fuentes del «se usa e se faz», de la estrofa 14c y d, y de la mención a la «dueña garrida» al final del prólogo. Esta última mención proveniría del «detur pro penna scriptori pulchra puella» del *Pamphilus*, y revela según Dagenais la interacción de la literatura oral y la escrita,

---

<sup>77</sup> M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, *Two Spanish Masterpieces. The Book of Good Love and La Celestina*, Urbana, U. of Illinois P., 1961.

<sup>78</sup> Edmund Webber, «Ruiz and Ovid», *Romance Notes*, 2 (1960), 54-57.

<sup>79</sup> John Dagenais, «“Se usa e se faz”: Naturalist Truth in a Pamphilus Explicit and the *Libro de Buen Amor*», *Hispanic Review*, 57 (1989), 417-36; y «“Avrás dueña garrida”: Language of the Margins in the *Libro de Buen Amor*», *La Corónica*, 15 (1986-87), 38-45.

pues tal mención a la «pulchra puella» parece haber sido fórmula oral que se inserta en el mundo de la latinidad tardía, pasando de ahí al castellano.

Al margen de que Amor crea a Pánfilo tan sólo un personaje de ficción o un autor de carne y hueso como Ovidio, lo cierto es que por boca de Amor se les presenta como poetas (al menos para el caso de Ovidio está claro tal extremo), autores reales cuyas obras Juan Ruiz puede leer, aprender y glosar, y que los destinatarios entenderían de la misma manera. Ello permite al autor del *LBA* jugar a mezclar la naturaleza ficticia de su personaje arcipreste con la real que proviene de la materialidad de la obra que maneja, sea ésta el *Ars amatoria*, el *Pamphilus de amore* o ambas. Seidenspinner-Núñez<sup>80</sup> atribuye la tendencia que muestra la autobiografía medieval a derivar en lo real a la influencia de la autobiografía cristiana y de la cortés. En éstas, el personaje suele remitir a un referente real que con dificultad se concibe como separado de la stampa literaria. De la misma manera que al *Pamphilus de amore* se le suele llamar también *Liber Pamphili*, recordemos aquella mención al «agora comencemos el libro del arcipreste» con que un juglar se refería al *LBA*, favoreciendo la confusión entre el nombre del protagonista y la figura del autor real. Esto parece ser lo que ocurre posteriormente entre Pánfilo/Ovidio y el arcipreste. Hemos dicho que el autor juega a introducir el mundo de la autoría real dentro del de su propia ficción autobiográfica; y lo hará nada menos que evidenciando y destacando el grado de ficción que existe en tales autobiografías. Una forma con que suele hacerlo es mediante la parodia a que somete los diversos géneros que abarca su obra. Otra, la de este caso, es la de trasladar la identidad de su personaje arcipreste, supuestamente intransferible por lo real de su referente, nada menos que a otro personaje que experimenta las peripecias de Pánfilo. Esto ocurrirá con el episodio de los castigos de Venus y la aventura de don Melón y doña Endrina, una vez Amor haya terminado su clase.

En cuanto a los consejos sobre los que Amor departe, en ellos predominan los verbos de percepción y de conocimiento que Amor estima indispensables para calibrar cuál es la mujer apropiada.<sup>81</sup> En su pasión didáctica Amor convierte sus deseos en órdenes, en escenas que casi

---

<sup>80</sup> *Allegory of Good Love*.

<sup>81</sup> Sobre la dificultad que han tenido asimismo los críticos para encontrar a esta dama y conocer su procedencia, destaca la aportación de Dámaso Alonso, «La bella de Juan Ruiz, toda problemas», en *De los Siglos Oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958, 86-124.

podemos visualizar. Esa proyección hacia el futuro hace naturalmente que el punto de vista que está proponiendo se convierta en el futuro punto de vista del arcipreste, cuando se le imagina escogiendo a ese tipo de mujer. Vemos que Amor prácticamente vaticina desde su omnisciencia que el amante «sabrà» recobrar a sus dueñas perdidas y a otras nuevas. De ahí que se transformen en acontecimientos futuros en la imaginación del lector, al igual que lo son ya en la de Amor. Le pide que no intente amar a las villanas, así como que se esfuerce por ver a esas dueñas en camisa. Adelanta incluso un diálogo en el que el discípulo habrá de convencer a la dama de que le comente sus encantos. Tales escenas, que no veremos desarrollarse autónomamente en futuras aventuras, sólo se sugieren en este sermón de Amor. Los verbos con que implica a su discípulo son verbos de voluntad («non quieras», «puna», «non olvides», «te acuerda»). Todos los atributos que el arcipreste habrá de apreciar en las dueñas son presentados por la voz y perspectiva de Amor pero habrán de ser traspasados a la percepción del arcipreste: «fermosa, donosa e loçana» (431a), «muy luenga» (431b).

Lo que empieza siendo un buen augurio se visualiza como futuro palpable cuando Amor recuerda al educando otras estratagemas. Antes le ha revelado los defectos de las mujeres, y a continuación menciona el remedio de las trotaconventos. De esa forma un futuro que podría considerarse una mera aspiración del maestro se une a un presente tangible y que invade la realidad del arcipreste: estas viejas que ya veíamos escurrirse entre las casas de las dueñas desde las primeras aventuras. En contraste con las dueñas ideales, tan difíciles hasta de encontrar, no digamos ya de conquistar, el trato con las terceras no será arduo. Amor nos muestra un tipo bastante común con el que el discípulo podrá lidiar sin dificultad. Realiza entonces una presentación de las cualidades inapreciables de estas viejas, que hasta ahora no habían recibido esa merecida descripción que posibilitara su incorporación como personaje clave de la obra:

a mujer que embiãres de ti sea parienta  
 que bien leal te sea; non sea su servienta:  
 non lo sepa la dueña porque la otra non mienta; (436a,b,c)  
 grandes cuentas al cuello, saben muchas consejas; (438c)  
 a Dios alçan las cuentas, querellando sus coitas:  
 ¡Aï cuánto mal saben estas viejas arlotas! (439c,d)  
 pocas mujeres pueden dellas se despegar  
 porquë a ti non mientan sãbelas falagar, (442b,c)

Gradégeelo mucho lo que por ti feziere:  
 póngelo en mayor precio de quanto ello valiere;  
 nin seas porfioso contra lo que t' dexiere. (453a,b,d)

De nuevo al describir los hábitos de estas mediadoras se da el cambio de percepción del que ordena, Amor, al que recibirá o realizará la acción que se está prescribiendo. Así, le ordena que busque a una vieja que sea leal, lo cual resultará casi imposible de percibir por parte del arcipreste, pues sólo la vieja sabrá hasta qué punto es fiel. También se le ordena al discípulo que sepa halagar a estas trotaconventos y que les agradezca mucho sus esfuerzos, y de nuevo la apreciación de los halagos o del mayor o menor agradecimiento no estará tanto en manos de quien los pronuncie como en que la vieja los contemple como tales; lo mismo ocurre con el resultar o no porfioso. Vemos que Amor establece toda una serie de relaciones entre amante, amada y vieja en la que la pieza clave es la percepción que unos tengan de los otros: el entramado exige mentiras, silencios, exclamaciones a Dios, halagos y exageraciones. Tanto en la descripción de la dueña perfecta y su cortejo como en la forma de negociar y sacar provecho al servicio de las trotaconventos, Amor presenta la palabra como su mayor socorro, casi como catalizador del sentimiento amoroso entre la dueña y la vieja, la vieja y el arcipreste y éste y su futura dama.

### 3.3.23 *Ensiemplo de los dos perezosos que querían casar con una dueña*

Con este ejemplo Amor demuestra un talante amistoso y conciliador que contrasta con el del arcipreste para con él. De hecho, al pasado denuesto contra la hermandad entre Amor y acidia responde esta historia que tiene mucho que ver con la acidia, si bien Amor no la contempla desde una perspectiva moralista sino meramente práctica. Sus miras estarán puestas, no en la posibilidad de que los dos perezosos de su cuento puedan ser llevados por el demonio o acaben muriendo de su pecado, pues a punto han estado varias veces y ello no los ha hecho cambiar. Aquí la recompensa o el castigo no es la vida o la muerte, sino la dueña con la que anhelan casarse. El narrador Amor desde el principio se muestra irónico con estos personajes, y hace partícipe de su burla a su narratario arcipreste en señal de cordialidad:

Dezirt' he grand fazaña, de los dos perezosos  
 que queriën casamiento e andavan acuciosos:  
 eran muy bien apuestos e verás quån fermosos: (457a,b,d)  
 è el uno del otro avían grand despecho:  
 cuidavan que tenían su casamiento fecho. (458c,d)  
 Respondióles la dueña que ella querié casar  
 esto dezié queriéndolos las dueña, abeitar.  
 Fabló luego el coxo, cuidóse adelantar. (459a,c,d)  
 fazié la siesta grande, mayor omne non vido, (461b)  
 dezirvos he la mía: non vi tal ningun' ora  
 nin tal veer la puede omne que en Dios adora. (462c,d)  
 estando delante ella, sossegado e muy omil,  
 vínome descendimiento a las narizes muy vil: (463b,c)  
 Más vos diré, señora: una noche yazía  
 en la cama despierto e muy fuerte llovía: (464a,b)

El narrador, omnisciente, conoce los deseos de los dos perezosos y su ingenuidad al pensar que las bodas ya eran inminentes, a su modo, sin conllevar ningún esfuerzo, así como las intenciones de la dama, las de lograr que hablen los pretendientes, lo cual ciertamente resulta de bastante mérito una vez comprobamos sus respectivos pasados. Amor anuncia una gran hazaña a su narratario y nos presenta a estos dos perezosos como «acuciosos» por conseguir a la dama. De igual manera informa que son de sorprendente belleza, antes de detallar sus cualidades físicas, bien evidentes para la dama, si bien aún no para la audiencia. Amor nos deja escuchar en directo el gran torneo que tuvo lugar en el campo de las palabras entre estos dos paladines, que alardean de hazañas tales que nos hacen realmente considerar un prodigio que se dignen hablar para la dama. Ciertamente ésta debía de ser de gran valía para conseguir que se molestaran en competir por ella. De hecho la hazaña a que se refiere Amor al principio debe de ser la de haber conseguido escuchar a estos dos perezosos hablar por sí mismos. La propia historia, la posibilidad de poderla contar es de por sí ya una hazaña de Amor, que logró una vez que aquéllos anduvieran preocupados por conseguir esposa. También escuchamos en directo el juicio de la dama, ya dispuesto de antemano.

La ironía del narrador se percibe en la forma de desarrollar la acción, en la que los dos vagos intentan adelantar al otro o ver más allá, casi literalmente: el «cuidóse adelantar» del cojo, por ejemplo. Pero además se percibe la ironía del autor implícito, pues los propios perezosos llenan sus discursos de ideas que se pueden utilizar en su contra,

en caso de que no compartamos esa debilidad por la pereza de que ellos gozan: el estar «sossegado» delante de la dama, y el «no ver» una pereza como la suya, por parte del tuerto. Hasta el descendimiento de las narices que describe, «le» viene, como si no fuera suyo y no pudiera prevenir su llegada. De igual manera, ya era bastante hazaña para este tuerto el yacer una noche despierto, es decir con los ojos abiertos, lo que permitió que una gotera le perforara uno de ellos en singular combate. Sobre lo grotesco y paródico de esta imagería destaca la opinión de Joseph A. Chrzanowski.<sup>82</sup>

La ironía de las palabras de la dama concuerda con las de Amor, comenzando por mostrar sus dudas ante los dos ilusos lisiados para a continuación utilizar las expresiones del «saber de qué pie se cojea» o del «tener un mal catar» y aconsejarles, tras su rechazo, para colmo de ironía, que busquen otra con quien casarse. Tendría que ser la mentada dueña la que los buscara, ya que el cortejo implica servicio y trabajo.

“Non sé”, dixo la dueña, “destas perezas grandes  
 cuál es la mayor dellas: amos pares estades;  
 véovos, torpe coxo, de cuál pie cosqueades;  
 véovos, tuerto suzio, que siempre mal catades; (466)  
 con quien casesdes buscat, que la dueña non se paga (467a)

Siguiendo su vena irónica, Amor olvida el consejo que había originado la narración de esta historia y la utiliza como excusa para atacar el carácter caprichoso de las mujeres. Así, de centrar su discursos en los personajes de los perezosos, pasa a las razones que indujeron a esta mujer a imponerles tan gran esfuerzo así como al rechazo premeditado con que les paga. Tal rechazo se debe, si bien Amor no establece un vínculo explícito entre ambos conceptos, al hecho que va a comentar a continuación: la mujer demanda atención continua y satisfacción sexual regular. La dueña de la historia, por tanto, no podía en ningún momento haber contemplado la posibilidad de aceptar a ninguno de los perezosos, por grandes que fueran sus perezas. Las palabras con las que el cojo intenta deshonorar a su colega en el oficio de la pereza contienen una lectura sexual: «más perezoso só yo què este mi compañón», donde la palabra «compañón» se refiere evidentemente al tuerto, pero sumándosele además el significado de «testículo». Se admite que ese compa-

---

<sup>82</sup> «La estética grotesca de Juan Ruiz en el enxiemplo de los dos perezosos», *Romance Notes*, 12 (1970), 213-18.

ñón sea perezoso, pero el otro compañero, el cojo, se jacta de serlo aún más. El propio tuerto relatará después que estuvo enamorado de una dueña en abril, precisamente cuando caen las lluvias, enlazando este elemento con el episodio siguiente. En efecto, también al tuerto le cae el agua de la nariz, pero su amor no es tan fuerte como para superar su pereza y limpiarse. Así pues, tanto el instinto amoroso como el sexual quedan anulados en estos personajes, que los sustituyen por un instinto de pereza desahogada que los va llevando a un creciente alejamiento de la normalidad, tanto física (sus taras van aumentando) como psíquica (consideran cualidad su defecto y creen que el resto del mundo así lo juzga también; de hecho, siempre se apoyan en la confirmación del resto de los hombres, como vemos en 461b y 462d como preludeo de lo que creen es una acción recomendable). Como decíamos, Amor utiliza la historia en contra de la pereza llevándola hacia el terreno sexual en que desemboca su discurso sobre la mujer:

El talente de mujeres ¡quién lo podría entender! (469a)  
 una mujer sin vergüeña, por darle ciento Toledos,  
 non dexarié de fazer los sus antojos azedos. (471c,d)  
 Non olvides la dueña, dicho te lo he dessuso:  
 mujer, molino e uerta simple quieren el uso,  
 no s' pagan de dissanto en poridat ni ascuso,  
 nunca quieren olvido: trovador lo compuso. (472)  
 Cierta cosa es ésta: molino andando gana;  
 uerta mejor labrada da la mejor mançana;  
 mujer mucho seguida siempre anda loçana:  
 dö estas tres guardares non es tü obra vana. (473)

El propio Amor se presenta incapaz de comprender el carácter femenino, haciendo extensiva esta imposibilidad al resto de los hombres. Sin embargo, expone al discípulo lo que sabe y de nuevo se apoya en lo que dicen otros, ahora no Ovidio, sino los trovadores. Encontramos esa conciencia de estar narrando (472a) y enseñando al otro, si bien en un tono mucho más distendido de lo que lo haría otro moralista, pues la moral está ausente de este narrador que no entiende que las mujeres no cambien sus hábitos ni aunque se les ofrezcan cien toledos.

### 3.3.24 *Enxiemplo de lo que conteció a don Pitas Payas, pintor de Bretaña*

Abundando en lo que se había adelantado con el ejemplo de los perezosos que querían casarse, esta historia es presentada por Amor en el mismo tono de complicidad de la primera. Al igual que antes le recordaba que ya le había hablado de las atenciones que debía dispensar a las mujeres, ahora vuelve a mostrar esa conciencia de narrador que sabe con qué sentido y orden está hablando, y propone en el diálogo que si el otro conoce una historia más acorde con la idea, que la cuente, si es que considera ésta que se dispone a contar poco acertada o no sería. De esta forma vuelve a hacer propaganda de su narración, al igual que había hecho con la anterior (si bien en aquel caso hasta la presentación tenía una lectura irónica):

Del que olvidó la dueña te dirá la fazaña:  
si vieres què es burla, dimè otra tan maña. (474a,b)

De nuevo en su labor de narrador omnisciente, Amor alterna sus propios puntos de vista con focalizaciones que expresan las de los demás personajes: así, en los siguientes versos el «como» explica que para Amor es totalmente natural y justificable el que la recién casada sustituyera al marido que había partido a Flandes tras haberle dibujado un cordero sobre el vientre para asegurarse de que ella no lo engañaría:

comö era la moça nuevamente casada  
tomó un entendedor e pobló la posada: (478a,c)  
Luegö en esse día vinö el mensajero  
que ya don Pitas Payas désta venié, certero. (480c,d)  
Quando fue ël pintor de Frandes ya venido,  
fue de la su mujer con desdén recebido;  
desquë en el palacio con ella en uno estido,  
la señal que l' feziera non la ëchó en olvido; (481)  
Cató don Pitas Payas el sobredit lugar  
e vido un grand carnero con armas de prestar:  
“¿Cómo es esto, madona? o ¿cómo pod estar  
que yo pinté corde e trobo este manjar?” (483)  
sotil e mal sabida diz: “¡Cómo, mon señer,  
en dos años petit corder no s' fer carner!  
Vos veniëssex tempreano e trobariez corder.” (484b,c,d)

En 481a se puede adivinar por el «ya» que efectivamente el pintor había tardado más de la cuenta a ojos del narrador, que para enfatizar esa demora ha incluido en su narración la presencia de un muchacho que anuncia en estilo indirecto ese regreso, que se distingue de otras esperas frustradas que quedan implicadas, por el adverbio «certero». Ese «ya» podría denotar que su llegada, en vez de ser aguardada con paciencia, se ha vuelto incluso una inconveniencia para la esposa. En 481b, «con desdén» podría expresar la impresión que la recepción de la mujer causó en el pintor, así como al propio narrador. En 481c., «en uno» puede que no tenga más sentido que el temporal, es decir, que quiera decir «cuando ya estuvieron solos, pasado e tiempo»; pero puede igualmente relacionarse con el verso siguiente, con lo que la expresión reflejaría los deseos del marido de deshacerse de los invitados y quedarse con su esposa para preguntarle por el cordero. El narrador utiliza en ocasiones sus propias expresiones, que deja caer como un jarro de agua fría sobre los personajes (tal es el caso de la descripción del carnero como «con armas de prestar»). De igual manera logra el efecto cómico mediante los diálogos, directos y simples, pero supuestamente en provenzal, lo que aleja a estos personajes del auditorio, que puede reírse aún más de ellos. El efecto cómico surgido de la perplejidad del vanidoso marido y de la respuesta descarada y acertada de la dama se refuerza por el uso del dialecto, que le da al diálogo una sensación de frescura e inocencia. Ésta proviene de lo nuevo de las expresiones no castellanas, que defamiliarizan estas escenas en las que ya de por sí hay bastante motivo escondido. Su primer efecto es el de alejar a los personajes de nosotros y mostrarlos en su privacidad, e identificarlos como pareja y hasta como individuos. Nosotros escuchamos en directo su diálogo, que debería ser privado, y que casi se transforma en idiolecto de cada uno de ellos, en elemento de reforzamiento de cada una de las actitudes: él, desconfiado aunque suficientemente tonto para creer que su dibujo actuaría como cinturón de castidad y aun más, para interrogar a su mujer. Sus modales corteses esconden su desconfianza desde el principio de la historia, cuando vanidosamente pinta sobre la piel de la esposa lo que se convertirá en su sello y posteriormente en su reflejo. Esa misma hipocresía se aprecia en su petición de ver el cordero como condición previa a tener solaz con ella:

Díxol don Pitas Payas: “Dona de fermosura:  
yo volo fer en vos una bona figura,

porque seaz guardada de toda altra locura.”  
 Ella diz: “Mon señoer, fazet vuestra mesura.” (476)  
 doxo don Pitas Payas: “Madona, si vos plaz,  
 mostradme la figura ë ajam bon solaz.”  
 Diz la mujer: “Mon séñer, vos mesmo la catat:  
 fey y ardidament todo lo que vollaz.” (482)

Vemos, pues, cómo siempre comienza sus proposiciones con respetuosidad, si bien su caballerosidad ha de pasar una dura prueba cuando se topa con el carnero. La compostura y corrección irreprochables de que hasta entonces lo ha dotado su dialecto han de idear inmediatamente un nombre para la sorpresa, y éste será el de «manjar», noción que se ajusta al contenido del carnero y de la situación, tanto literal como figuradamente (pues figuradamente iba a «catar el cordero» y ahora se va a tener que «tragar» el carnero). En cuanto a la mujer, con el dialecto se refuerza primeramente su postura de obediente recién desposada, que se mantiene a lo largo de todos los diálogos. El desdén de que nos habla el narrador, que el pintor podría entender como desaprobación por la tardanza, es entendida por la audiencia además como posible disgusto por el regreso de aquél. Ante la escena del irremediable descubrimiento del carnero, se entiende además que el desdén podría constituir un intento por parte de la esposa de pasar gradualmente de la obediencia anterior a otra actitud más activa, la cual de hecho ha estado ejerciendo durante la ausencia del marido.

Sin embargo, nunca abandona la pose de obediencia, que ahora usa no como gesto de dependencia sino de autonomía. La mujer conscientemente la usa como parodia del estilo amanerado del marido, al que confunde en su ataque. Ante la sorpresa de éste, ella simula otra aún mayor, para mantener por más tiempo el engaño, la ilusión de que aún piensa como él. Así, antes de su respuesta, exclama, de acuerdo con el «madona» del pintor, un «mon señer» que recuerda a otros con los que solía conceder su humilde aprobación a las peticiones del marido. Cuando el carnero es descubierto, el dialecto la ayuda a mantener la dignidad de esposa fiel; pero sólo con el fin de aunar fuerzas y poder exponer la infidelidad como un hecho tan natural como el crecimiento del cordero. Al igual que éste, también ha aumentado la capacidad dialéctica del ama, que a la delicadeza de la imagen del manjar añade la cruda lógica de su defensa. La respuesta de la esposa inserta dentro del estilo del marido su lógica incontestable, pero también oculta la trampa: el marido le ha preguntado correctamente, mostrándose preocupado no

por ella, sino por el prodigioso cambio operado en la naturaleza del dibujo, sin atreverse a acusarla. Ella, en una pirueta magistral, aprovecha el asombro para obviar la verdadera pregunta, que la obligaría a contar cómo se borró el cordero, y se refiere, no al dibujo, sino al referente del mismo. De esa forma evita el tener que relatar su infidelidad, y la da por justa y nada prodigiosa. La mujer ha superado, pues, el lenguaje almidonado del marido, sustituyéndolo por otro que controla perfectamente, el corporal, que ya le hemos visto usar cuando expresaba el desdén. El dibujo, según su contestación, ha dejado de expresar para ser.

En cuanto al amante, éste no participa del dialecto que suaviza y hace cándido el diálogo de los otros dos. El narrador no lo muestra comunicándose mediante palabras sino por medio de imágenes: pero ante la corrección e ingenuidad hipócrita del estilo de don Pitas, que pinta de acuerdo con el carácter galante y cortesano que define su lenguaje, este amante del vecindario pinta de acuerdo con su concepción de la dueña y del amor, y así lo que el otro había concebido como tierna criatura, simbolizando el tipo de amor y de sexo que esperaba de su esposa y hasta la idea que se había forjado de sí mismo, se vuelve un recio carnero. A este amante sólo lo vemos ocupando el puesto del otro y repintando el cordero a toda prisa (aunque ello no es óbice para que tenga tiempo de pintarle cuernos). El cordero, emblema con el que don Pitas sella su propiedad, se vuelve evidencia de que ha perdido la exclusividad de la misma por abandono. Pero el signo sigue siendo el suyo; por eso precisamente tiene ahora cornamenta. El pintor se encuentra de bruces con una imagen actualizada de sí mismo que dista mucho de aquella idea que habría querido dejar fijada para siempre. El cordero guarda una dualidad simbólica, ya que de suponer por sí mismo el sello, el emblema que garantiza la propiedad y hasta la identidad por pertenencia de esposa y esposo, pasa a significar la parte de ella que menos fiel puede ser a su señor.

Con la ocurrente contestación de la dueña, Amor trunca la historia en el momento cumbre del diálogo. La palabra final la tiene la joven, cuya supuesta ingenuidad, procedente del uso paródico del dialecto y del desparpajo con que ha defendido su infidelidad, contrasta con su evidente inteligencia.<sup>83</sup> Amor inmediatamente pasa a pronunciar la

---

<sup>83</sup> Sobre un supuesto mensaje misógino de Amor en este ejemplo existen discrepancias entre los críticos. Zahareas (*Art of Juan Ruiz*) cree que Amor persigue, tal y como desvela su moraleja aplicable al amante, no tanto la promiscuidad en la mujer como las pretensio-

moraleja, para lo cual utiliza la comparación con la imagen tradicional de la cacería; a continuación muestra a la mujer comparando a ambos amantes, escena que en palabras expresa lo que sería la meditación en silencio de la dama:

Por ende te castiga, non dexes lo que pides;  
 non seas Pitas Payas: para ötro no errides. (485a,b)  
 Pedro levanta la liebre e la mueve del covil,  
 non la sigue nin la toma: faz como caçador vil;  
 otro Pedro que la sigue e la corre, más sutil  
 tómala: esto contece a caçadores dos mil. (486)  
 Diz la mujer entre dientes: "Otro Pedrö es aquéste, (487a)

### 3.3.25 *Enxiemplo de la propiedad q'el dinero ha*

Entre los consejos de Amor, destaca a continuación el de tener a la mujer siempre pendiente de los regalos. De ahí pasa a considerar el poder que el dinero da, enfatizando sobre todo cómo cambia la opinión general sobre aquél que obtiene riqueza. Observamos la ironía en sus generalizaciones, al considerar el sentir general sobre la valía de quien tiene dinero:

---

nes del hombre, al que quiere hacer parecer ridículo. Donald McGrady («The Story of the Painter and His Little Lamb», *Thesaurus*, 33, 1978, 357-406), en su estudio de las posibles fuentes del cuento, defiende más bien que el lector, aunque pueda reírse del marido, no llega a perdonar a la mujer en ningún momento. Vicente Cantarino («El antifeminismo y sus formas en la literatura medieval castellana», en J. Roca Pons, ed. *Homenaje a don Agapito Rey*, Bloomington, Indiana U.P., 1980, 93-116) también cree en tal misoginia, coincidiendo con McGrady incluso en la influencia de las fuentes árabes sobre la de Juan Ruiz. Atribuye la crisis de un original feminismo cristiano a la atención que recibirá la narración de la caída en el pecado original, que cambia el «estado natural» previo por el de una «naturaleza caída» en la que hombres y mujeres se ven inclinados hacia el mal. La mujer, al haber sido tentada y convencida antes que el hombre, demuestra ser mentalmente más débil, y por tanto estar más desvalida ante la concupiscencia. A pesar de ello, cree este autor que la corriente misógina que se pueda detectar en *LBA* procede más bien del elemento anecdótico que se encuentra en la tradición oriental griega y árabe que en la teoría cristiana. Rosalie Gimeno («Women in the *Book of Good Love*» en Beth Miller, ed. *Women in Hispanic Literature, Icons, and Fallen Idols*, California, U. of California P., 1983, 67-83) no cree que este autor tenga grandes prejuicios contra las mujeres. De ahí que enfrente el comportamiento que Amor y Venus achacan a las mujeres con el de las que el arcipreste encuentra. Estas últimas no se presentan como promiscuas sino, al igual que el hombre, marcadas por esa naturaleza humana imperfecta.

Sea ün omne necio e rudo labrador,  
 los dineros le fazen fidalgo e sabidor,  
 quanto más algo tien tanto es más de valor: (491a,b,c)  
 Si tovieres dineros avrás consolación,  
 plazer è alegría e del papa ración;  
 comprarás paraíso, ganarás salvación:  
 do son muchos dineros es mucha bendición. (492)

Desde su omnisciencia Amor está actuando como eco burlón de los pensamientos de la gente. Expresa el cambio de opinión gradual de ésta sobre quien se ve enriquecido; así utiliza el «le fazen fidalgo e sabidor», y explica después cómo se valora a la persona según lo que posee, para a continuación hacer una generalización en segunda persona en la que él mismo reconforta a los ricos recordándoles que hallarán consolación. Expresa así el punto de vista tanto del que consolaría por razón de los dineros del rico, como el de éste, en necesidad de ayuda en ciertos momentos duros de su vida. Pero ese consuelo que el narrador menciona, dando a entender en su ironía que puede ser moralmente adecuado a quien posee riquezas, deja de tener ese sentido de consuelo moral o de auxilio en los últimos momentos para transformarse en un consuelo mucho más concreto. En efecto, tiene que ver más bien con un alivio carnal, unido al concepto de placer que aparece en el siguiente verso. Sin embargo, la noción de consuelo espiritual no se pierde del todo, pues de nuevo irónicamente Amor incluye la idea de la salvación proveniente de la bendición papal a quienes tienen riqueza. De esa forma implica al estamento eclesiástico en la debilidad general que se siente ante el rico. Incluso la bendición se usa con ese doble valor: el de beneplácito eclesiástico, que aunque debería provenir del óptimo grado moral de quien lo recibe, responde sólo a la cantidad de riquezas, y por otro lado, el de los propios bienes terrenales que supuestamente la Providencia ha enviado. A continuación pasa Amor a describir lo que ha aprendido en sus viajes, para expresar el poder transformador del dinero incluso entre la curia eclesiástica:

Yo vi en corte de Roma, dö es la santidat,  
 que todos al dinero faziénlë omildat, (493a,b)  
 fazié verdat mentiras, e mentiras, verdades. (494d)  
 el dinero les dava por bien esaminados;  
 a los pobre dezién que non eran letrados. (495c,d)

Amor llega a implicar al propio pontífice, el único santo considerado como tal por derecho de sucesión, y juega con las nociones de santidad y de humildad, tradicionalmente unidas, si bien allí en Roma no se identifican para honrar a Dios sino al dinero. Comenzando así por la cabeza visible de la Iglesia, Amor continúa detallando cómo el resto de los miembros de este cuerpo sigue reverenciando al dinero, de forma que éste llega a decidir quién debe o no pertenecer a la Iglesia u ocupar los peldaños más altos de su jerarquía. Amor lo presenta como examinador que reparte los aprobados a los aspirantes a religiosos, siendo los propios miembros del estamento eclesiástico los que deniegan la entrada a los pobres. Así pues, el dinero lógicamente no llega a hablar con los pobres ni para repelerlos, y en su lugar quienes mienten son los propios eclesiásticos, cumpliendo la denuncia de Amor del verso 494d.

Antes, tras presentar el ejemplo del juicio del lobo y la raposa ante don Ximio, el arcipreste describía el rezo de las horas canónicas, uniendo las esferas legal y religiosa. De igual manera, ahora Amor pasa de contemplar el poder del dinero entre la curia eclesiástica a ver su efecto en el mundo de la justicia. Si se mostraba totalmente familiarizado con lo que ocurría en Roma, en el campo de la ley muestra irónicamente su desacuerdo mediante el asombro. La misma fascinación le causa el ascenso estamental de quienes, según su opinión, siguen siendo necios aldeanos o villanos. Si antes atacaba a los miembros de la jerarquía eclesiástica de la sede papal, a continuación se dedica a quienes recorren las pequeñas poblaciones predicando contra el poder del dinero para posteriormente dar cuenta del mismo. Sin embargo, en vez de nombrarlos como «frailes» se refiere a ellos como «monjes», lo cual puede indicar una velada crítica a las actividades de estos últimos, del mismo modo que lo hiciera Chaucer en sus descripciones (si bien a escala más modesta, pues aquí se apunta una usurpación de las tareas más comunes de los frailes por parte de los monjes,<sup>84</sup> mientras que el monje peregrino renunciaba al más mínimo atisbo de labor).

---

<sup>84</sup> Kemlin M. Laurence («The Mediaeval Controversy Concerning Burial Privileges: An Aspect of Anticlerical Satire in the *Libro de Buen Amor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, 1972, 1-6) sigue a Lecoy en su atribución del tema del poder del dinero a la poesía goliárdica. Determina que en las estrofas 506 y 507 no hay distinción entre frailes, monjes y clérigos, pues todos llegaron a correr por igual para aproximarse a la cama del moribundo y ganarse su voluntad, debido a la costumbre de que el monasterio más cercano se llevaba los beneficios si lograba que el muerto fuera enterrado allí, en contra a su vez de los derechos de la parroquia local, que solía enterrar a los que habían pertenecido a ella. La

El narrador vuelve al tema del consuelo espiritual que la Iglesia debe dar a los ricos en su lecho de muerte y la satiriza al centrarse no en el alma del agonizante sino en los intereses de los que están velando. Irónicamente Amor describe la situación en que estos sirvientes de Dios, a modo de perros de caza, adivinan que el rico está moribundo, atentos a las pistas de dinero para lanzarse sobre él. Tanto el verbo utilizado, «barruntan», como la apreciación «está ya para morir» implican una atención prolongada y gradualmente mayor de los religiosos, según se acerca la hora de la muerte del rico. Las únicas palabras que Amor nos ofrece en directo son las que expresan la desesperación de los religiosos por enviar esa alma a su creador. El que el narrador irónicamente las introduzca en latín puede deberse a su deseo de realzar el poder mágico que poseen y contrastarlo con el pobre uso que se les está dando. El narrador las compara al graznido de los cuervos cuando se disponen a despedazar su presa. De nuevo aquí Amor recapacita sobre el poder implícito de los rezos de estos clérigos, no tanto sobre el alma como sobre el propio cuerpo del agonizante, pues con el pronunciamiento de la oración en estilo directo los religiosos expresan sus deseos de muerte física para el desahuciado, más que de vida eterna para su alma. Además, la comparación con el sonido de los cuervos, en cuyo graznido no hay propósito espiritual alguno, hace de este augurio de Amor un aviso no tanto contra el despojo de los bienes terrenales adquiridos en vida como de la propia vida, mediante las eficaces oraciones:

Por todo el mundo faze cosas maravillosas; (497d)  
yo vi fer maravillas dô él mucho üsava:  
muchos merecién muerte que la vida les dava,  
otros eran sin culpa e luego los matava; (498a,b,c)  
Él faze cavalleros de necios aldeanos;  
condes e ricosomnes, dē algunos villanos. (500a,b)  
Yo vī a muchos monjes en sus pedricaciones  
denostar al dinero e a las sus tentaciones;  
en cabo, por dineros otorgan los perdones, (503a,b,c)  
Monjes, clérigos e fraires, quē aman a Dios servir,  
si barruntan quē el rico está ya para morir,  
quandō oyen sus dineros que comiençan reteñir,  
quál dellos los levará comiençan luego a reñir: (505)  
non es muertō e ya dizen *pater noster*—¡mal agüero!—

---

competencia entre párrocos y monjes se vino a agravar aún más con la aparición de los frailes, que podían ganarse el favor del moribundo saltando todo tipo de derechos previos.

como los cuervos al asno quando le tiran el cuero:  
*cras, cras* nos lo levaremos, ca nueströ es ya por fuero. (507b,c,d)

Amor continúa mostrándose consciente de su labor de narrador, tal y como comprobamos con la serie de consejos que se siguen y que confluyen en una frase que resume todas las ideas puntualizadas hasta el momento. Sin embargo, lo que creemos una conclusión es sólo un pretexto para continuar con su retahíla de descripciones sobre el poder del dinero. Vuelve a aconsejar a su discípulo cómo controlar ese efecto y utilizarlo con las mujeres, así como sobre la manera de suplirlo cuando no posea riquezas:

En suma te lo digo, tómallo tú mijor:  
 el dinero, del mundo es grand rebolvedor: (510a,b)  
 La mujer cobdiciosa dè algo, es falaguera;  
 por joyas e dineros salirá de carrera: (511b,c)  
 Las cosas que son graves fázelas de ligero.  
 Por endè a tu vieja sey francö e llenero, (513a,b)  
 sey franco de palabra, no l' digas razón loca:  
 quien non tien miel en orça, téngala ën la boca; (514b,c)  
 Si sabes estrumentes bien tañer e templar,  
 si sabes ë avienes en fermosos cantar,  
 a las vegadas, poco, en onesto logar (515a,b,c)

Vemos que Amor es consciente de su enumeración por «en suma», que junto al «tómallo tú mijor» contienen un doble sentido, pues a la primera lectura de «entiéndeme, toma mi consejo» se puede añadir la de «en suma, toma el dinero». En cuanto a los consejos, destacan aquellos que se han de sumar a los concernientes a los regalos materiales, como el de la generosidad de palabra; de nuevo topamos aquí con aquella concepción que ya Amor había expresado sobre la capacidad del lenguaje, no tanto de disfrazar como de subrayar aquellos rasgos que se quieren acentuar: al principio de su discurso trató sobre la capacidad destructora de la palabra, y ahora con la expresión «sey franco de palabra», añade la acepción positiva de «generosidad y liberalidad», antes aplicada al dinero, al lenguaje. Ser franco de palabra significa serlo de alabanzas, de piropos a las mujeres. Así pues, de nuevo Amor defiende la bondad del lenguaje frente al uso indebido que se pueda hacer de él, y que en sus ejemplos achaca a agentes como el dinero. Otro consejo es el de halagar a la mujer con canciones, lo que ya habíamos visto practicar al discípulo, si bien no se había especificado si el arcipreste solía

tañer los instrumentos o sólo componer sus cantigas para que le llegaran a la dama.

La siguiente escena que Amor le presenta a su narratario es paralela a otra que aquél ya había utilizado al comienzo de su reprensión: la de la hija que se enamora y se rebela contra sus padres. Si el arcipreste en su versión culpaba a Amor de enloquecer a la muchacha educada por su padre (394-397), ahora Amor obvia la figura paterna y carga toda la responsabilidad sobre la madre, pero desde la perspectiva de ésta, que ha olvidado que también sintió de joven esa misma locura. Así pues, lo que se recrimina a las madres no es la locura de sus hijas, sino la negación a éstas de lo que a sí mismas se permitieron en el pasado, el reconocer la fuerza de Amor. Recomienda al arcipreste que nunca deje de cortejar a la dama escogida, pues ésta acabará cediendo como la piedra ante el agua y el torpe a su lectura. De esta forma compara la lectura de memoria, la comprensión de un texto, con el llegar a comprender e identificarse con el corazón de una mujer. Las madres son, a ojos de Amor, incapaces de entenderse a sí mismas, de leer en sus hijas su propia historia y ver en el espejo de aquéllas su propio reflejo, al haber olvidado sus ansias de doncellas. Los amantes, en cambio, pueden lograr ese conocimiento de las jóvenes al que las madres han renunciado. A lo largo de la narración Amor conoce las creencias y sentires de madres e hijas, expresados con ese «non quedava de ferilla» que indica no sólo su impresión sino también el temor de la joven al ver venir a su madre contra ella. Asimismo da sus generalizaciones sobre la naturaleza contradictoria de la mujer, que se observa no sólo en este cambio de postura de la mujer madre, sino sobre todo en el afán femenino por llevar la contraria ante las prohibiciones:

Cuida su madre cara que por la sossañar,  
 por corrella e ferilla e por la denostar,  
 que por end será casta e la fará estar: (521a,b,c)  
 devié pensar su madre quandö era donzella:  
 su madre non quedava de ferilla e corrella,  
 e más la encendié; e pues, devié por ella  
 juzgar todas las otras ã a su fija bella; (522)  
 do non es tan seguida, anda más floxa e lassa. (523d)  
 Muy blanda es el agua e da en piedra muy dura:  
 muchas vegadas dando faze grand cavadura;  
 por grand usö el rudo sabe grande letura;  
 mujer mucho seguida olvida la cordura. (526)

**3.3.26 *De cómo el Amor castiga al arcipreste que aya en sí buenas costumbres, e sobre todo que se guarde de beber mucho vino, blanco e tinto***

De nuevo encontramos entre los castigos de Amor un caso paralelo a otro que el arcipreste le propusiera en su reprensión. Si antes se le denostaba por traer consigo el pecado de la gula, que llevaba, como los demás, a la muerte espiritual y física, Amor ahora va a orientar este mismo pecado hacia su variante más perjudicial para el amante: la embriaguez. Para ilustrar sobre los peligros que el vino supone, acude a los ejemplos más piadosos, vidas de hombres santos que perdieron el juicio en una tentación no adivinada y acabaron cediendo por el vino a otros pecados. El ejemplo por excelencia es el de Lot, de cuya caída Amor describe sólo las consecuencias, que afectan tanto al género humano como al propio Dios:

que el vino fizo a Lot con sus fijas bolver,  
e en vergüeña del mundo, en saña de Dios caer. (528c,d)  
Fizo cuerpo e alma perder a un ermitaño  
retentóle el diablo, con su sutil engaño  
fizol beber el vino; oye ensiemplö estraño. (529a,c,d)

La mención de Job y sus hijas constituye un adelanto del caso extremo que va a referir a continuación, y que él mismo ha anunciado como extraño, la historia de cómo el diablo logró para sí el alma de un ermitaño que, tentado con vino, acabó volviéndose lujurioso y violento. De nuevo Amor se pone en el lugar de los personajes para expresar, tanto en estilo directo como indirecto las impresiones y diálogos entre ellos. Vemos en los siguientes fragmentos las percepciones de los personajes junto a los juicios del narrador:

en santidat e ayuno e en oración vevié. (530d)  
Tomava grand pesar el diablo con esto,  
“¡Dios te salve, buen omne!” díxol con simple gesto. (531a,d)  
Maravillóse el monje, diz: “A Dios me acomiendo;  
dime qué cosa eres, ca yo non tē entiendo:  
grand tiempö ha que estó aquí a Dios sirviendo,  
nunca ví aquí omne: ¡con la cruz me defiendo!” (532)  
“aquel cuerpo de Dios que deseas gostar,  
yo t’ mostraré de manera por que l’ puedas tomar; (533c,d)  
Bevió el ermitaño mucho vino, sin tiento:

como era fuerte e puro, sacól de entendimiento;  
 desque vido el diablo que ya echara cemento,  
 armó sobr' él su casa e su aparejamiento. (537)  
 Creyó el su mal consejo: ya ñel vino üsava;  
 él estando con vino, vido cómo s' juntava  
 el gallo con las fembras, en ello s' deleitava: (539a,b,c)  
 Descendió de la ermita, forçó üna mujer:  
 ella dando sus bozes, no s' pudo defender;  
 desque pecó, temió mesturado seer:  
 matóla ñel mesquino ñe óvose a perder. (541)  
 Como dize el proverbio —palabra ñes bien cierta—  
 fue su mala fazienda en punto descubierta: (542a,c)  
 descubrió con el vino quanto mal avié fecho:  
 Perdió cuerpo ñe alma el cuitado maltrecho. (543a,c)

La historia parece situada en una época en la que el hombre no parece conocer aún sacramentos como la eucaristía o la confesión. Esa carencia de conocimiento de los sacramentos también puede delatar la falta de relación entre las instituciones eclesiásticas y esas figuras marginales dentro del paisaje religioso y social de la temprana Edad Media. El ermitaño es presentado como un ser que había vivido santamente durante muchos años sin contacto alguno con la civilización; el saludo del diablo: «Dios te salve, buen omne», expresa una realidad, la de que hasta el momento Dios ha guardado a este ermitaño, alejado de toda tentación externa a su celda; además puede ser un irónico aviso del demonio al inocente. Tal era su alejamiento de los parámetros culturales de los humanos que no sabe si el diablo es un hombre, no captando su irónica advertencia; no sabe tampoco contar las horas del día. El ermitaño puede hablar pero apenas reconoce ya a los hombres ni sabe de sus vicios. Sin embargo, la inocencia del asceta contrasta con el miedo y la ansiedad que demuestra continuamente. Al contrario que Adán, el ermitaño es totalmente consciente de que está expuesto a la tentación. Para él, la maldad de la que se ha retirado se encuentra en el mundo, fuera de su pequeño territorio y de sí mismo, si bien la audacia la irá descubriendo en la propia naturaleza del viejo. Existe en el asceta una hostilidad intrínseca hacia la humanidad, que se adivina desde su reacción primera en el saludo que propina al extraño y en la violación y asesinato de la mujer bajo el influjo del vino. Los sucesos ocasionados revelan un instinto salvaje del que Dios lo había protegido hasta el momento, al mantenerlo retirado de la sociedad. Su agresividad se respira más allá de su candor ante las argucias del diablo. Por ello el

lector tiene la impresión de que el demonio ha utilizado el vino para hacerlo enfrentarse a su propia incapacidad, que llevará hasta sus últimas consecuencias. No contento con cautivar la mente del ermitaño, hará que sus instintos se desaten mediante el vino y lo traicionen.

El diablo idea la mejor estratagema para que el ermitaño pruebe el vino, precisamente la de enseñarle al viejo la relación entre éste y la sangre de Cristo.<sup>85</sup> La forma en que lo tienta ya tiene algo de premonición del siguiente pecado del eremita, pues el diablo al principio no menciona explícitamente la eucaristía, sino que seduce al viejo al igual que motivaría a cualquier joven con la figura de una mujer, presentando el cuerpo de Dios como algo carnalmente deseable. Su manera de hablar es, pues, la de un tentador que puede prever cuál será el siguiente paso de su víctima, el de buscar mujer. Este hecho por sí mismo ya justifica la cualidad de «extraño» que Amor ha atribuido a este ejemplo, pues la tentación no hace referencia directa al pecado en cuestión, sino que se presenta bajo la forma sacra del cuerpo divino.

La incitación del diablo a otros ermitaños suele ser inmediatamente reconocible como tal, pues aparece bajo formas tópicas con que todo el mundo identifica los pecados; en este caso, el vino no se coloca como meta deseable ni como símbolo del pecado de la gula, sino como medio que transportará al viejo hacia Dios; llegar al cuerpo de Dios es la verdadera tentación a la que se ve expuesto este hombre, y ante la que perece. Pero el incauto asceta no desconfía del recién llegado, que bien podría ser un monje que viviera en comunidad. Tampoco puede considerar pecado lo que le garantiza la cercanía a su Dios. El diablo se atreve incluso a ordenar que el ermitaño vaya a pedir vino a unos taberneros que pasan cerca, y que lo santigüe, en lo que sería una burda pantomima de la eucaristía. Desde entonces, incluso antes de que nos lo cuente Amor, se adivina que el demonio controla la voluntad del asceta, volviéndose su nuevo maestro. El proceso de destrucción del ermitaño se desarrolla a medida que su aprendizaje con el demonio progresa. La forma en que el diablo lo asocia con el pecado es también peculiar: si el diablo no es reconocido es precisamente porque no trae con él más instrumento que su palabra. Con ella lo hechiza, al referirle el misterio de la eucaristía. Hace el vino más deseable al alejarlo; no lo trae consigo

---

<sup>85</sup> Sobre la imagen del diablo como tentador, que veremos repetida en el cuento del fraile de Chaucer, véanse las obras de Jeffrey B. Russell, *The Devil. Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Antiquity* (Ithaca, Nueva York, y Londres, Cornell U.P., 1977) y *Lucifer. The Devil in the Middle Ages* (Ithaca, Nueva York, y Londres, Cornell U.P., 1984).

sino que manda al propio ermitaño a buscarlo. De esa forma enseña al asceta a pedir lo que los hombres guardan, dando lugar a que altere sus hábitos. El gran logro del diablo es que el viejo entre en contacto con el mundo de los hombres. Esto constituye un importante cambio con respecto a otras tentaciones, en las que la soledad del hombre frente a su imaginación constituye el fondo de la aventura.

La escena en que el asceta consigue el vino mediante una conversación con los viandantes o la del santiguamiento de aquél no se desarrollan ante nuestra vista, aunque sabremos de sus resultados pronto. No es sólo la pureza del vino lo que embriaga al viejo, ni la falta de costumbre, sino el beber «sin tiento», según lo ve Amor. Es esta falta de moderación, esencial en su carácter, este anhelo por conseguir rápidamente lo que persiguiera con perseverancia y mansedumbre durante tantos años, lo que le hace zozobrar. Tal imperiosidad por conseguir llegar a Cristo parece proporcional al prolongado suplicio que se ha autoinfligido, y revela que su fortaleza, después de todo, no era tan grande.

Una vez el ingenuo ha probado el vino, acepta confiado la sugerencia de aprender a contar las horas del día, que de nuevo conlleva un mayor acercamiento a los hábitos humanos. Este elemento, que siempre ha implicado la división del día según las labores, deja irónicamente tiempo de ocio al ermitaño, quien lo dedica a mirar embelesadamente la cópula del gallo y la gallina. Pero Amor nos recuerda que el asceta ya solía beber el vino cuando observaba a los animales. El carácter naturalmente contemplativo del asceta queda acentuado por el efecto del líquido, que hace que todo lo que el viejo observe se transforme en objeto magnificado de su fantasía. Ésta es la gran diferencia entre la tentación de otros santos y la de éste: en otros casos las figuras cautivadoras pertenecen al plano de la ilusión, desvaneciéndose en cuanto el santo las expulsa o cuando ha intentado consumir un pecado. Pero en esta historia esas efigies (el gallo y sus gallinas) mantienen una doble naturaleza: la de seres reales que actúan por sus propios intereses, ajenos a la voluntad diabólica, y la de criaturas inefables y vanas, cuyo único fin es excitar el deseo del santo por acción de la droga. El narrador fuerza igualmente al auditorio, pues a éste le es muy difícil aceptar y recordar la doble naturaleza de esas imágenes, la simultaneidad de lo verdadero y lo ilusorio; se tiende a negar el efecto alucinógeno del alcohol, pues siguiendo la tendencia del ermitaño, se acepta que las imágenes resulten tentadoras por sí mismas.

El poder diabólico del vino consiste simplemente en abrir los ojos al asceta, en hacerle mirar la realidad: la excitación, según el narrador, proviene del vino a través de la mirada; precisamente lo que en otras alucinaciones viene originado por la magia del diablo para crear imágenes, aquí procede de una sustancia real que se ha albergado en el cerebro del ermitaño. De esa forma el narrador nos presenta todo el proceso psicológico por el que el vino añade a esos momentos reales el carácter de alucinación; el narrador nos muestra cómo percibe y siente el viejo: nos enseña cómo nace en él la lujuria, procedente de la contemplación de la realidad más cotidiana: el juntamiento de los animales. Más tarde, nos muestra cómo el miedo surge de la certeza de que ya no está solo, de que ha ido a parar al mundo. La bajada de la ermita simboliza la caída total, no ya sólo del pensamiento, que había sucumbido con el deseo de alcanzar a Cristo fácilmente, sino en la consecución misma del pecado como obra. Amor pinta la escena en que los tres pecados, la codicia, la lujuria y la soberbia se apoderan del ermitaño ebrio. La rapidez con que se cuenta la violación y el asesinato de la mujer denota ese estado de inconsciencia del viejo, en que pasa de un pecado al siguiente sin calibrar las consecuencias. Ciertamente que no se podría esperar de él que hubiera intentado cortejar a la extraña, ni siquiera que se le hubiera ocurrido raptarla: su poco trato con la gente y la urgencia de su deseo le hacen simplemente seguir a ciegas el ejemplo del gallo. Frente a la dilación con que se muestran las escenas de tentación del principio, éstas por las que discurre el desenlace están condensadas de acción y vacías de diálogo.

El narrador nos dice que la mujer atacada parece perder sus fuerzas por la boca, debilitarse con sus llamadas de auxilio, lo cual resulta extraño. En realidad, con el énfasis dado a esos gritos lo que pretende es sugerir la fuerte impresión que de la mujer recibe el ermitaño; hasta el momento, el borracho ha recibido la imagen del mundo como alucinación, como forma seductora que contemplar y asumir para sí mismo, una imagen expresamente a su servicio, creada para él. Los gritos de la mujer parecen despertarlo al hecho terrible de que esas imágenes no eran sólo espejismos. Su desgracia no estriba únicamente en que haya cedido a la tentación, sino en que el objeto de la misma fuera una mujer real, no una ilusión. De la violación al asesinato no hay más que un momento, supuestamente de silencio, en el que el miedo se apodera del borracho: miedo a los hombres y al castigo. De un solo golpe se vuelve verdugo y víctima de un mundo al que siempre había temido. Estando

sobrio el miedo lo había hecho defenderse del pecado con la cruz. Ebrio, la dirección es la opuesta: lucha contra el propio miedo, sin caer en la cuenta de que éste supone otra tentación que lo arrastrará al siguiente crimen. Para aliviarlo habrá de acallar el mal cometido, la violación, lo cual significa silenciar la voz de su víctima, intentar transformarla de nuevo en imagen muda, en alucinación, y evitar que proyecte ese pasado hacia el futuro. Los gritos de la mujer crean la ilusión de que alguien la pudiera oír; esta posibilidad queda cercenada cuando vemos al ermitaño temer no por sus gritos sino porque en el futuro pudiera denunciarlo. Sus voces son premonitorias de la delación que él imagina e intenta atajar. Tal imagen sólo tiene lugar en la mente del ermitaño, pues no se nos informa de la intención de la mujer. Es precisamente aquella pasión que lo llevó a tomar el vino sin mesura por llegar a Cristo la que lo lleva en esta ocasión a intentar acallar a la mujer para siempre. El cuerpo muerto delatará de todas formas el crimen, aunque Amor no nos cuenta cómo.

Desde aquellos momentos en que el eremita se regodeaba considerando a los animales mero objeto de su goce hasta que la comunidad se transforma en sujeto activo, el viejo ha actuado bajo los efectos de la droga. Sólo cuando es detenido y ajusticiado parece darse cuenta de sus excesos. Ciertamente, nunca estuvo en su ánimo el matar, ni formó parte de sus tentaciones; el asesinato es una reacción inmediata ante la certeza de que la mujer será escuchada y vengada por la comunidad. La tentación no ha puesto al hombre en contacto con meras ilusiones, sino con taberneros, animales domésticos, mujeres, jueces y verdugos, un cordón humano que él había rehuido y en el que queda atrapado. Lo que parece haberse producido es un choque entre los reclamos tentadores y su propia naturaleza. El viejo ha desechado su miedo a la tentación al confiar inocentemente en su nuevo maestro; ese menosprecio por el acechante mal del mundo lo lleva a dejar salir poco a poco los instintos que se había negado durante años. Se puede creer que esa naturaleza albergaba una violencia interior para con el género humano, de la que el viejo ni siquiera sería consciente; o creer que ésta provendría probablemente del aislamiento y el rigor de su vida, pendiente siempre de huir del pecado. Podemos pensar que fue el vino quien violó y asesinó, tal y como refiere Amor.

Las tentaciones típicas pueden acarrear a los santos una caída espiritual de la que se tengan que regenerar posteriormente para recuperar su estado de virtud. Sin embargo, a este ermitaño se le ha tendido una

enorme trampa: lo último que nos participa Amor es que se le apresó y ajustició, hallándosele culpable; al contrario que con el resto de los eremitas incitados al pecado, el mundo al que el diablo ha enviado a éste no está constituido por exóticas fantasías que lo acercan al borde del pecado; el diablo lo ha tentado nada menos que con la realidad, con la de los demás y con la propia, y ante ella debe responder. Por eso perderá no sólo su espíritu, sino su vida. Si normalmente el engaño se basa en la alteración de los sentidos, o en hacer percibir erróneamente lo que no existe para empujar al yerro, en este episodio el engaño no se basa en la falsa percepción, es decir, en la naturaleza falsa del objeto que se percibe; en ese aspecto se juega con la audiencia, consciente de que el engaño estriba aquí precisamente en que las imágenes contienen carne y hueso. También consiste el engaño en hacer creer a la víctima que la realidad es buena en sí misma; que todo lo natural es permisible. Este viejo salvaje descubre que no puede comportarse como una bestia si está entre hombres, al igual que no puede comportarse como hombre si está con Dios. Pierde por ello ambos mundos, cuerpo y alma, una vez el vino le ha hecho perder la razón que le permitía distinguir ambos. Volvemos a los temas clave de Juan Ruiz, razón y amor, naturaleza humana y divina, predestinación o libertad. Podríamos aventurar que se busca señalar la feroz deshumanización de una práctica por la que el hombre llega a transformarse en bestia al no recibir señal alguna del dios que lo mantiene en la más despiadada ignorancia. Sin embargo, se han ofrecido interpretaciones diametralmente opuestas, como la que ve una finalidad paródica en todo el episodio.<sup>86</sup>

Después del estremecedor ejemplo del ermitaño engañado, Amor alivia la sensibilidad de su discípulo y del auditorio dando unas advertencias que tocan más el lado anecdótico de los efectos del vino. Éstos en unas ocasiones son tan dañinos como sólo los podía haber imaginado Inocencio III, y en otras son secundarios y hasta risibles. Sin embargo, Amor admite la naturaleza moralmente neutra del vino, nocivo cuando

---

<sup>86</sup> En efecto, Michalski («La parodia hagiográfica y el dualismo Eros-Thanatos», 73) cree que toda la obra sigue la voluntad de parodiar la conversión a la fe católica de san Agustín, aquí tornada en la conversión a la fe del dios Amor por parte del arcipreste. Es Amor quien cuenta la historia del ermitaño, interesado en la conversión de su discípulo, al igual que la historia del ermitaño san Antonio por Ponticiano, amigo de san Agustín y oficial en la corte imperial, hizo que éste se decidiera. Michalski declara que lo más importante del ejemplo es la condena de la lujuria que lleva a cabo Amor: «Es una manera de decir que las acusaciones que le había proferido el Arcipreste eran injustas. También san Agustín, antes de su conversión, había atacado a la Iglesia injustamente».

se toma en exceso, tal y como experimentara el viejo ermitaño. Como Abelardo, Amor reconoce que el mal no se encuentra en el objeto sino en la forma de mirarlo y de utilizarlo. Por ello pasa de hablar del vino a hacerlo del juego y de todo lo que éste conlleva:

Es el vino muy bueno en su mesma natura,  
 muchas bondades tiene si s' toma con mesura;  
 al que de más lo beve sácalo de cordura:  
 toda maldat del mundo faze e toda locura; (548)  
 Non uses con vellacos nin seas peleador,  
 non quieras ser caçurro nin seas escarnidor,  
 nin seas de ti mismo è tus fechos loador,  
 ca el que mucho se alaba de sí es denostador; (557)

Esta última estrofa puede tomarse no sólo como las sugerencias de un consumado especialista en las debilidades humanas, sino también casi como un manifiesto moral del poeta por boca de Amor, pues la mención explícita al «cazurro» y al «escarnidor» representan tanto tipos y actitudes humanas como modalidades poéticas acordes a ellas. El consejo de no ser loador de uno mismo concuerda también con el supuesto denuesto que de sí mismo está llevando a cabo el narrador autobiográfico; con ello logra justamente el efecto opuesto, el de que el auditorio se identifique con él y lo acepte. Tras otra serie de consejos sobre cómo agradar a las dueñas, Amor se despide del alumno, convencido de que éste ya ha adquirido las armas para llevar a la práctica sus conocimientos, y que incluso podría adoctrinar a otros, como de hecho está haciendo en su libro. Sin embargo, todavía el arcipreste no reconoce en ese momento de la despedida la valía de las enseñanzas impartidas por Amor:

non pierdas tü amiga por tu lengua parlera. (572d)  
 Si tú guardar sopieres esto que te castigo  
 cras te dará la puerta quien te oy cierra el postigo; (573a,b)  
 Diríate mucho más si pudiesse aquí estar  
 mas tengo yo por el mundo otros muchos de pagar;  
 castigáte castigando, sabrás a otros castigar." (574a,b,d)  
 Yo Jöan Rüz el sobre dicho acipreste de Hita,  
 pero que mi coraçón de trobar nunca se quita,  
 nunca fallé atal dueña comö a vos Amor pinta,  
 nin creo yo que la falle en toda esta cohita. (575)

En las últimas palabras del maestro se vislumbra cierto tono de complicidad entre el narrador y la audiencia de esas palabras de Amor al arcipreste. El maestro le dice a su discípulo que aunque sabe mucho más de lo que le ha confiado, no puede demorarse, pues le esperan otros. En el fondo el narrador, sabiendo que la audiencia ficticia de su plano diegético escucha este diálogo, apunta hacia los propios miembros de ese auditorio, con lo que dota a Amor de una mayor credibilidad como personaje autónomo, no surgido de la mente del sufridor y cuya acción puede repercutir más allá de las historias que se puedan contar de él.

Esos otros que esperan a Amor pueden estar entre el público que presiente cómo éste se aproxima a su casa, o merodea entre los que asisten a la lectura del libro. Es normal que la audiencia se sintiera implicada en los correteos de Amor por el mundo, sobre todo cuando el personaje arcipreste ha sido presentado como narrador autobiográfico. Éste parece recapacitar sobre sus experiencias pasadas y avisar al narratario de que todo lo que le ha dicho Amor es pura teoría (c.575). Esta última estrofa parece querer volver a retomar el hilo donde lo dejara el narrador antes de su reprensión a Amor, por lo que se recuerda al narratario tanto su oficio de arcipreste como su debilidad por las trovas. De esa forma se le pone en contacto con sus recientes fracasos, que él mismo parece haber evocado para desdecir a Amor, así como con su vocación de trovador no sólo de damas sino de sí mismo. Ello se constata además en el hecho de que vuelve a ser conscientemente el informador de unos narratarios a los que ha regresado explícitamente para seguir contándoles su vida.

Existe el problema de dónde temporalmente se ha de colocar esa estrofa 575. El narrador en su papel de personaje airado se está dirigiendo a la audiencia ficticia que del diálogo pudiera existir, pero como narrador autobiográfico habla simultáneamente al narratario de su plano diegético. No podemos imaginar este comentario en un momento posterior al diálogo, pues la actitud del arcipreste tras el sueño es distinta, favorable a Amor. Parece más plausible que esta apreciación se haya ideado como un aparte espontáneo del narrador para con su narratario a la vez que Amor le está hablando; delataría entonces el influjo del estilo oral. Esta apelación funciona, por tanto, como un amago de bisagra entre dos tiempos y niveles diegéticos, el tiempo real del diálogo que se estaba manteniendo y el de la narración que aparecerá en la estrofa siguiente.

### 3.4 El episodio de doña Endrina en la cadena autorial: Amor, Ovidio, Pánfilo, Juan Ruiz y Melón Ortiz

#### 3.4.1 *De cómo el Amor se partió del arcipreste e de cómo doña Venus lo castigó*

Una vez finalizado el diálogo, el narrador vuelve a su relato autobiográfico. Acudimos a un pasaje en el que nos muestra su proceso de conversión tras el sueño: esta sección comienza aún en la noche, con el menosprecio a los consejos de Amor cuando aquél se ha marchado; por la mañana pasa a recapitular todos sus lances amorosos y a entender que Amor podría estar en lo cierto. El autor implícito ha preferido situar la escena de los castigos de Amor justo antes de que el arcipreste se vaya a dormir, en un plano más realista que el del sueño alegórico. El sueño del arcipreste queda, por tanto, vacío de contenido y sin más función que la de revelar un hiato temporal natural. Tradicionalmente, es durante el sueño cuando se produce la iniciación alegórica del personaje, teniendo lugar la conversión con el despertar; sin embargo, en este caso, lo que debería haber ocurrido durante el sueño se ha adelantado al estado de vigilia; la conversión, no obstante, continúa situada tras el sueño, en el despertar del arcipreste y su posterior meditación.

El sueño ha perdido parte de su carácter prodigioso para convertirse en mero argumento de cotidianidad. De hecho, el narrador ni siquiera lo menciona, pues no es consciente de que haya soñado en absoluto. El suyo es un sueño inexistente; todo lo que ha habido es realidad: la conversación con Amor ha ocurrido la noche anterior y se recuerda nítidamente; no reviste misterio alguno; el amor queda así despojado de sus atributos mágicos para volverse previsible y controlable, objeto de un tratado y contagiado del espíritu profano de Ovidio.

La conversión del arcipreste al día siguiente se presenta como un proceso pausado y reposado, en conexión con el aturdimiento propio del despertar. Se mantiene, por tanto, el carácter realista y sin embargo, el lento deshilvanamiento de pensamientos que está efectuando para sí el personaje remite al sueño. La figura de Amor, heredera como es de la tradición alegórica, y dotada de una personalidad enigmática desde el principio, contiene tal fuerza, y su presencia es tan poderosa que llegamos a creer que ha saltado de su mundo al del amante por su propio

pie. Sólo cuando el arcipreste abre los ojos con el alba, el lector se pregunta si Amor ha usado otro medio de transporte, el sueño. La audiencia implícita es capaz de apreciar la sutil coexistencia de los planos realista y alegórico, que comienza cuando se invade la posada al anochecer y termina a la salida del sol del día siguiente. Después de haber atraído el plano alegórico hacia el de la realidad, el autor implícito logra sostener a lo largo de muchas coplas la conciencia de una dualidad que parecía irreconciliable: la escena del diálogo, presentada con la verosimilitud que le da el narrador, y el efecto evocador de toda una alegoría a partir de un despertar.

Oímos ese lento desperezamiento mental del personaje, hablándose a sí mismo, convenciéndose poco a poco hasta cambiar radicalmente de postura con respecto a Amor, todo ello frente a un narratario que se siente reclamado:

Partióse Amor de mí e dexóme dormir:  
desque vinö el alba pensé de comedir  
en lo que m' castigó; e, por verdat dezir,  
fallé que en sus castigos usé siempre vevir. (576)

En 576a podemos ver lo que hasta ahora no se había expresado a lo largo del diálogo: la pose del oyente Juan Ruiz ante los consejos y defensas de Amor. Ésta debía ser la actitud del aburrido, tan común entre los escolares que escuchan a sus maestros. Al menos es eso lo que confiesa: que por fin pudo dormir una vez Amor se hubo marchado. Pero esa idea del sueño que Amor está interfiriendo se opone frontalmente a la furia con la que el arcipreste se había vuelto contra el recién llegado cuando éste se identificó; también resulta algo extraño el que del arrojo de la repreñión se pase al aburrimiento y al sueño (y más aún tras los extraordinarios ejemplos que ha dado Amor). Quizás esa alusión del arcipreste a su agotamiento sea, después de todo, simplemente otra forma de congraciarse con su auditorio, en caso de haberlo cansado.

Con la mañana comienza a ver claramente lo certero de las apreciaciones de su maestro. Se da el despertar metafórico paralelo al físico que le trae la luz del alba. La confidencialidad consigo mismo y con el narratario es total, como expresa su sincero «por verdat dezir». Sus preguntas, que comienzan como autocuestionamiento lo llevarán a otro diálogo con su *coraçón*, en este último estadio del desarrollo alegórico. El narrador nos cuenta cómo en su desconuelo, y viendo que real-

mente podía seguir las pautas dadas por Amor, retó a su corazón a cautivar a una mujer, recibiendo aliento del otro:

Maravilléme mucho, desque en ello pensé,  
 cómō en servir dueñas tod' ora non cansé:  
 mucho las guardé siempre, nunca më alabé;  
 ¿quál fue la razón negra por que non recabdé? (577)  
 Contra mi coraçón yo mismo me torné; (578a)  
 Mi coraçón me dixo: "Fazlo e recabdarás;  
 si oy non recabdares torna y luego cras; (579a,b)  
 Partíme de tristeza, de cuidado dañoso,  
 busqué ã fallé dueña, de qual só deseoso: (580c,d)  
 la más noble figura de quantas veer put,  
 biuda, rica ãs múcho e moça de juventut,  
 e bien acostumbrada: es de Calataút;  
 de mí era vezina: mi muerte e mi salut; (582)  
 Fuimē a doña Venus, que le levás mensaje,  
 ca ella ãs comienço e fin desde viaje. (583c,d)  
 Ella ãs nuestra vida ã ella es nuestra muerte: (584a)  
 "Señora doña Venus, mujer de don Amor,  
 noble dueña: òmíllome yo, vuestro servidor; (585a,b)

Vemos, pues, cómo el diálogo con Amor le ha hecho cobrar ánimos y ponerse de nuevo en movimiento: el efecto de la visita de Amor debe ser, claro está, el de que el arcipreste se enamore, lo cual queda patente en la conversación con su corazón. En ella vemos ya al corazón buscando, enamorado, dando rápidamente con la moza adecuada, que resulta ser una vecina. En la descripción de su dueña algunos rasgos recuerdan a los de Venus, como el poder de dar la vida o la muerte que comparten la joven viuda y la divinidad a la que seguidamente acude el amante.

A partir de aquí comienza el siguiente diálogo del arcipreste, el que mantiene con Venus. Pero, como habíamos anunciado antes, este diálogo es en realidad el equivalente, en la lengua y el estilo de este autor, del que mantienen Pánfilo y Venus en el *Pamphilus de amore*. Nuestro autor ha incluido en su autobiografía su versión de la comedia del siglo XII. Ésta había sido escrita probablemente como ejercicio de clase, y sería leída sólo por el grupo de compañeros o colegas de su autor, conocedores del latín y de la fuente ovidiana que se había utilizado. También Amor, al mostrarse como docente, había pedido al arcipreste que leyese a Ovidio y a Pánfilo, discípulos suyos. Las obras de éstos habrían sido, por tanto, igualmente ejercicios de estilo que Amor les habría

impuesto. Ahora, en este punto de la autobiografía, cuando Amor abandona al joven, es el momento adecuado para llevar a la práctica los contenidos de sus enseñanzas. Pero el narrador los ejecuta precisamente como antes lo han hecho Ovidio y Pánfilo: como un ejercicio de escritura, como glosa de lo dicho por un autor anterior. Ovidio había transcrito las palabras de Amor; Pánfilo había trasladado el arte de Ovidio a su caso particular, y ahora el narrador transfigura a su personaje el arcepreste en el propio Pánfilo.

Gran parte de la crítica se ha cuestionado el grado de verosimilitud que esta inclusión de la versión castellana de la comedia tendría para el lector o el auditorio medieval. Como lectores del siglo XX nos resulta prodigiosa esa transformación e inclusión del *Pamphilus de amore*, pero sobre todo el hecho de que el narrador no comunique su intención hasta el final. Destaca igualmente el tema de la pertenencia o no de este episodio al del diálogo con Amor. En efecto, se podría considerar como una aventura más del arcepreste, contada por el mismo narrador autodiegético, quien al final pasa súbitamente a ser heterodiegético y a presentar tal historia como ejemplo no vivido, sino leído y transmitido. Como tal, sería una cuarta aventura del arcepreste, de la que el narrador autodiegético se habría avergonzado, mostrándola pues como advertencia contra las trotaconventos y sus malas artes. Pero también puede constituir un episodio colocado diegéticamente a un nivel distinto del del resto de las aventuras particulares del arcepreste. Estaría incluido en el episodio del diálogo con Amor, constituyendo una secuela burlesca del autor para con los consejos de aquél. De hecho, después de ella el narrador contará una de sus tradicionales fábulas, con la que enfatizará la enseñanza de la historia de doña Endrina y su aversión a las prácticas aconsejadas por Amor. Además de concebir este episodio como otra aventura vivida por el arcepreste o como un mero ejemplo con que el narrador moralista pretende llamar la atención de su público femenino, se puede entender la historia como una respuesta práctica del narrador a la invitación de Amor a probar su sabiduría. Recordemos el último mensaje que Amor da al arcepreste, en el cual el sentido de «castigar» es tanto el de «enmendar un texto» como «corregir» y «escarmentar»:

castígate castigando, sabrás o otros castigar.” (574d)

Éste es el ruego; en él la referencia a «otros» puede aludir tanto a esos futuros narratarios a los que el arcepreste dedique su autobiografía

u otro tipo de enseñanza, como a los escritos de otros autores que serán enmendados por él, tal y como Ovidio y Pánfilo han hecho antes. Esta frase se vuelve, pues, clave para entender la glosa que de la comedia latina va a efectuar el narrador. En «castígate castigando» se concentra lo que será la actividad del narrador, la didáctica para con su público y la glosadora para con sus lecturas, ambas interdependientes; en el reflexivo se puede adivinar el vuelco autobiográfico que éste dará a las obras de otros: el arcipreste enmendará su mala suerte cuando aprenda a encauzar los ejemplos de otros hacia su propio caso, y simultáneamente logre mediante su ejemplo enseñar a los demás. De ahí que arcipreste y Melón puedan compartir cartel en esta obra, pues el narrador que presenta la obra se la está aplicando a su propia biografía y está aprendiendo de ella el arte de amar que no conocía. Así pues, este último consejo de Amor parece haber sido escuchado con atención, si bien, como recordaremos, el narrador le contesta que nunca daría con una dama como la que se le había propuesto. A la mañana siguiente el arcipreste reconocía que aunque siempre había vivido según los castigos de Amor, nunca había «recaudado». Es entonces cuando su corazón le promete que tendrá pronto una dueña, a lo que él respondía con:

Fazana ës usada, proverbio non mintroso:  
 “Más val rato acucioso que día perezoso.”  
 Partíme de tristeza, de cuidado dañoso, (580a,b,c)

Es así como se interna en la descripción de la dama y la narración de la historia, mediante la aplicación de un proverbio al que califica de «non mintroso» y que lo empuja a entrar en acción. Sin embargo, no nos participa que esa acción parte primeramente del narrador. Nos hace creer que quien se puso al trabajo fue únicamente el personaje Juan Ruiz, cuando quien dejó antes a un lado su pereza fue el propio narrador, dispuesto a glosar y hacer suya la obra de Pánfilo. Por supuesto, su interpretación de ella será personal, y por tanto afectará a su personaje, por lo que también éste se pondrá en acción, tal y como ordenara Amor. Pero queda claro que encontró a la dama en una fuente bibliográfica, no en la de la plaza del pueblo.

El narrador continuará hablando en primera persona, pero curiosamente ésta será la única aventura en la que triunfe y en la que pierda el nombre de Juan Ruiz. La autobiografía cambia de rumbo, y la serie de desastres sentimentales de este «héroe de las cantigas» se quiebra con un éxito, el primero y quizás el único de su carrera. Pero su triunfo no

radica en que sus canciones sean aceptadas por la dama, sino en que por mediación de una vieja logra incluso seducirla. No es extraño sospechar, por tanto, que éste no sea nuestro arcipreste. En efecto, poniendo su identidad de arcipreste al servicio de una causa mayor, el narrador pasa de trovador a glosista. Tenemos aquí, pues, con una diferencia de unas cuatrocientas estrofas con respecto a la versión latina, un ejercicio, un comentario aplicado del *Pamphilus de amore* que el narrador ejecuta brillantemente,<sup>87</sup> adaptando la identidad de su protagonista a la figura que sustentaba Pánfilo en su libro. Seguiremos oyendo hablar al narrador autodiegético que dominaba el prólogo. Sin embargo, al insertarse en el discurso el resultado de la labor glosadora, el personaje que recurre a Venus primero y después a las argucias de la vieja, el que se lamenta por la dueña avistada, ese «yo» del que a veces habla el narrador, no es siempre el arcipreste, sino «don Melón de la Huerta».

Podemos imaginar la sorpresa de aquéllos que identificaran la comedia latina en las palabras del narrador y de los personajes.<sup>88</sup> Podrían apreciar la carga paródica o moralizante. El autor implícito llama la

---

<sup>87</sup> Una excelente comparación de ambas obras la proporciona Gybbon-Monypenny en «Dice la por te dar ensiemplo»: Juan Ruiz's Adaptation of the "Pamphilus"» en Gybbon-Monypenny, ed. *Studies*, 123-147.

<sup>88</sup> Autores como Sander Gilman (*The Parodic Sermon in European Perspective*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1974) o Julián Bueno (*Elementos eclesiásticos*), entre otros, defienden que la audiencia última para la que se diseñó la compleja estructura de esta obra así como las parodias particulares de los motivos religiosos tuvo que estar conformada por miembros de la clerecía. Janet Chapman («"I lerned never rethoryk": A Problem of Apprenticeship», en Deyermond, ed. *Medieval Hispanic Studies*, Londres, Tamesis, 1976, 21-27) cree junto a G. Cirot («L'Épisode de doña Endrina dans le *Libro de Buen Amor*», *Bulletin Hispanique*, 45, 1943, 139-156) que el ejercicio podría constituir una de esas glosas que se solían trabajar para practicar la «amplificatio» dentro de las artes poéticas tal y como se daban en Francia. Sin embargo, puede que en España no funcionara de la misma forma, pues es extraño que el narrador, que habla tanto de su capacidad artística y su valor como compositor, nunca nombre los términos retóricos como ocurre en Chaucer y otros. Chapman aboga por la tesis de un autodidactismo que explicaría la fusión de elementos orales y retóricos y de un tono coloquial y otro formal. Ello permitiría que su público estuviera igualmente más diversificado y no mermaría en absoluto las ansias paródicas del autor, que satisfarían tanto a la sección más culta del público como a las menos instruidas. Como dice Guzmán (*Una Constante*, 97): «Tenemos, pues, dos clases de elementos morales dentro del Libro: unos son los destinados a advertir a las mujeres, otros, los que al exponer crudamente los vicios masculinos, ponen a los varones ante los ojos públicos y les exponen así a la crítica social. Este último orden de elementos aparece aún más significativo si pensamos que la mayoría de las desvergüenzas abiertamente satirizadas por el Libro afecta a clérigos; en verdad, la única excepción importante es el seglar Don Melón».

atención sobre sí mismo y se señala ante un selecto auditorio educado en las obras latinas como digno de las lecturas que ha efectuado. Sin alardes se suma a Ovidio y a Pánfilo, pues integra su arte de amar como parte misma de su biografía, como experiencia más que como *auctoritas*. Supedita la labor glosadora de su narrador a la autobiografía que éste había comenzado, pues es de un episodio de ella, de la conversación con Amor, de donde se acude a las obras escritas de Ovidio y Pánfilo. Pero esas obras antiguas, esos autores externos a la autobiografía, pasan a formar parte de ella, como si hubieran sido engullidos. El narrador funde su propio personaje con el de Pánfilo; lo incorpora a su tiempo, a Castilla, a su arcipreste. La obra del siglo XII no sólo es actualizada sino que respira y habla por la voz de este narrador; se transforma ahora en parte de su pasado recordado. El arcipreste y don Melón son, a pesar de su distinta procedencia, un solo personaje.

La fusión del elemento autobiográfico y el estrictamente literario se produce sin grandes tensiones. El narrador se ve implicado también como personaje en su relato, y en ocasiones parece olvidar la labor moralizadora para ejercer en pro de esa identificación. Por ello a veces se involucra irremisiblemente en la historia y se ve forzado a darnos el punto de vista del seductor. A ojos de otro público iletrado a quien la obra pudiera ir igualmente dirigida, el remozado «a la castellana» de la comedia latina no tiene más efecto que el que le da el prodigioso estilo de su autor. No se percibe la dimensión como tal más allá de su vertiente como narrador; tampoco se aprecian diferencias no estructurales entre el nuevo personaje, don Melón, y Juan Ruiz: aquél es un arcipreste algo más insistente y desmedido en sus ruegos, más trágico que desquiciado en sus reacciones, más dado a aspavientos.<sup>89</sup> Pero las diferencias de actitud son tan nimias que resulta verdaderamente difícil decidirse. Un ejemplo de ello lo constituye el que la dama hable más adelante de su «amor de Fyta», o el que Venus aconseje al amante que no hable demasiado de sí mismo, advertencia ésta que encaja tanto con don Melón como con el otro.

---

<sup>89</sup> Gybbon-Monypenny («Dice la te por dar ensiemplo», 131) especifica, por otro lado, que no es posible discernir el carácter a partir de los diálogos de los personajes en esta época. De ahí que la ansiedad de don Melón se deba posiblemente a necesidades estructurales más que a rasgos psicológicos particulares: «The revelation of character through individual speech-habits is surely a modern concept of the function of dialogue in a narrative. Figures in medieval fiction are normally generic and exemplary and their behaviour will tend to be presented as that of the type they represent».

Estructuralmente, los episodios de los castigos de Amor y de Venus han sido tan bien entrelazados que nadie podría sospechar que las palabras de Venus no suceden de forma natural a las de su marido. En efecto, la diosa ha escuchado la conversación entre Amor y el discípulo, por lo que resulta lógico que ahora ella castigue al mismo arcipreste. Por tanto, el autor no rompe la continuidad narrativa de su autobiografía para insertar su versión del *Pamphilus de amore*, sino que infiltra ésta con toda discreción en su autobiografía (camuflada bajo los lamentos del enamorado). El episodio queda integrado como parte de su vida, y así lo entiende cualquier lector u oyente, incluso los conscientes de que se trata de una glosa escolar de la comedia. Los propios personajes hablan a y del arcipreste, con algunas excepciones que ya analizaremos. También los copistas que distribuyeron epígrafes a lo largo de la obra hablan del episodio del arcipreste con doña Endrina, pues son incapaces de concebir que exista un nuevo cortejador.

El diálogo que el arcipreste va a mantener con Venus a continuación nos permite escuchar en directo las palabras de ambos. El narrador avisa que va a pedirle a Venus que sea su mediadora. A continuación el discurso del amante se vuelve una oración en tono apasionado y estilo informal para con la diosa, urgente como lo era la del prólogo. Esta vez va dirigida a una diosa pagana recuperada para el cristianismo mediante la astronomía, y la imagen que se utiliza no es la de la cárcel sino la de la herida de flecha. El lamento está plagado de exclamaciones e interrogaciones, ante el dolor de no poder ver a la dama ni olvidarse de ella. El arcipreste se refiere después a la necesidad de confesar sus quejas, justificando así en parte este delirio; nos muestra también la progresión que va desde los momentos en que aún no se atreve a pronunciar en alto el nombre de la dueña hasta que lo hace y desarrolla con detalle sus intentos de conquista. Tras ese paréntesis, vuelve a insistirle a la diosa, con una vehemencia en total contraste con el desdén que mostrara al ofrecimiento de Amor:

non oso mostrar la llaga, matarmè ha si la olvido,  
 è aún dezir non oso el nombre de quien me ha ferido; (588c,d)  
 ¿Quál carrera tomaré que me non vaya matar?  
 ¡Cuitado yo! ¡Qué faré, que non la puedo catar! (590a,b)  
 Mijor es mostrar el omne su dolencia e su quexura  
 al minge e al buen amigo, que l' darán por aventura (594a,b)  
 Ya sabedes nuestros males e nuestras penas parejas,

¿e non me dades respuesta? ¿non me oyen vuestras orejas? (604a,c)  
 ¿Non veen los vuestros ojos la mi triste catadura? (605a)

La actitud de la dama, llamada Endrina, para con sus otros pretendientes y con éste es bien conocida por el narrador. El episodio en que describe sus primeros escarceos con la dama se cuenta en presente, aunque se refiere a algo ya ocurrido, lo cual revela después de que hayamos oído la primera parte de su queja a Venus. La dimensión de su dolor parece inconmensurable, pero de nuevo nos topamos con cierto control dentro de su frenesí que nos hace dudar de su sinceridad. Se trata de la apreciación de que no sufriría tanto si ella no fuese su vecina, que resulta irónica después de declamar que su amor no tiene cura. En ningún momento deja de contemplarse a sí mismo desde fuera, aplicando refranes y pensamientos demasiado elaborados que revelan que el dolor no lo podrá enajenar nunca de su afán por hablar:

Con arras e con algos ruéganle casamientos,  
 menos los precia todos que a dos viles sarmientos;  
 dö es el grand linaje son los desdeñamientos, (599a,b,c)  
 averla he por trabajo e por arte sutil. (600d)  
 Todas estas noblezas me la fazen querer  
 e por aquesto a ella non më oso atrever; (601a,b)  
 Atreviéndom con locura e con amor afincado,  
 muchas vezes gelo dixé que finqué mal denostado;  
 non me precia nada: muerto me traye su amor ¡cuitado!;  
 si non fues mi vezina non sería tan penado. (602)

Venus responde que va a aleccionarlo sobre aquello que su marido dejó por decir. Es entonces, al oírla directamente, cuando recibimos otra razón del abandono de Amor e incluimos a Venus entre la audiencia implícita del diálogo entre ellos. Adquiere el carácter, no de hacedora de prodigios y tornadora de voluntades ajenas, sino de maestra aleccionadora; de ahí que use el término «repetir» con el sentido que se le daba en la escolástica de «explicar o repasar una lección». No obstante, también admite que puede repetir algunos de los consejos de Amor, cosa que de hecho hará en la estrofa 611. Si tal reiteración no es fortuitamente causada por un error del escriba, expresaría el deseo autorial de indicar que alguno de los miembros de la pareja ha escuchado o leído al otro hasta hacer suyas las palabras pronunciadas o escritas.

Vuelve a entrar en juego la lectura del discípulo Ovidio, al cual Venus alude en la estrofa siguiente, la 612, para apuntalar su consejo con la autoridad del poeta y con la figura de Amor como maestro que lee en alta voz la obra de aquél. De nuevo se produce un juego de ecos sobre uno de los mensajes clave del libro, el del amor como servicio:

porque l' fueste sañudo contigo poco estido;  
de mí será lo qu' él no t' dixo repetido. (608c,d)  
Si algo por ventura de mí te fuer mandado  
de lo que mi marido tē ovo consejado,  
serás ende más cierto, irás más segurado: (609a,b,c)  
Sírvela, non tē enojos: sirviendō el amor crece;  
el servicio ñn el bueno nunca muere nin perece; (611a,b)  
A Övidio don Amor leía ñn la escuela  
que ñn el mundo non ha mujer grande nin moçuela  
que trabajo ñ servicio non la trayã al espuela:  
que tardē o quē aína, creye que de ti se duela. (612)

La paradoja de los consejos de Venus es que giran en torno a la idea del servicio a la dama, a la que retrata como un potrillo al que hay que domar a base de constancia y valor. Venus aconseja que el amante ponga todo el tesón y arte en el proceso de seducción, y presenta a la mujer como una criatura fuerte y voluntariosa: «te querrá amar/te querrá aborrecer»; destacan los verbos de percepción y entendimiento que ya destacaban en los consejos de Amor: «si vieres que ay lugar», «non olvides», «te tenga por mintroso», «tomará tan grand enojo». Venus no sólo parece haber escuchado los castigos de Amor, sino que conoce los avatares de este desdichado amante, al que corrige veladamente alguno de sus fallos y explícitamente recuerda sus fracasos, que ofrece, además, como ejemplo a no seguir por otros.

Por supuesto la diosa conoce las sensaciones, voluntades y hasta el ritmo de los latidos del corazón de las mujeres, y los va desgranando a medida que dibuja distintas situaciones. Señala la importancia de las apariencias y de la mentira, al tiempo que irónicamente recomienda al amante que no hable demasiado para que la dueña no adivine que su postura es falsa. El autor implícito vuelve así a repetir un rasgo del personaje del arcipreste, su naturaleza parlanchina. Venus sólo alude a ella de pasada, como un rasgo secundario que la dama podría aumentar, basándose en una concepción comúnmente aceptada: quien habla demasiado tiene más probabilidades de ser cogido en una mentira:

non canses de servirla, tū obra non se dañe;  
 faziéndole servicio tu coraçón se bañe:  
 non pued ser que s' non mueva campaña que se tañe. (623b,c,d)  
 la que te era enemiga mucho te querrá amar. (624b)  
 Si vieres que ay lugar, dil' juguetes fermosos, (625a)  
 Non olvides los sospiros, en esto sey engañoso.  
 Non seas mucho parlero, non te tenga por mintroso: (627c,d)  
 por una pequeña cosa pierdē amor la mujer;  
 tomará tan grand enojo que te querrá aborrecer:  
 a ti mismo conteció e a otros podrá acaecer. (628a,c,d)  
 por mijor tiene la dueña de ser un poco forçadda  
 que dezir: "faz tu talente", como una desvergonçada; (631a,b)  
 el miedo e la vergüeña fazē a las mujeres (634a)  
 A las de vezes a muchos la mentirä aprovecha,  
 la verdad a las de vezes a muchos en dañö echa, (637a,b)  
 en quantö están ellos de tus bienes fablando,  
 luego está la dueña en su coraçón pensando  
 si lo fará ö non: en esto está dubdando;  
 desque vieres que dubda, vela tú afincando: (640)  
 asno coxo, quando dubda, corre con el aguijón; (641c)

En general, se puede decir que la actitud de Venus para con quien la ha invocado muestra alguna diferencia con respecto a la de Amor. Al haber aparecido por propia voluntad, Venus no es generosa en ejemplos y demuestra en conjunto un ritmo más rápido y un estilo más tajante en las generalizaciones sobre las mujeres. Sólo hay que comparar la escena en que Amor se refería a las madres guardianas de sus hijas, en la cual se esforzaba por enfatizar la severidad de las primeras (a las que recriminaba el olvido de su juventud), con la razón que esgrime la divinidad. Venus refiere simplemente los celos que la vejez tiene de la juventud, con lo que explica la verdadera causa de la dureza de las madres; con ello la narradora acaba desembocando en la figura de otro tipo de vieja, la medianera. Y una vez ha introducido la figura de la trotaconventos, la diosa no se demora en explicar sus capacidades, remitiéndose a lo que ya Amor había advertido. En general, pues, su discurso muestra la prisa de la diosa por pasar la antorcha cuanto antes a la vieja.

Su estilo es más compacto y homogéneo que el de Amor, alternando asombrosamente los consejos con las imágenes ilustrativas de ellos. En ocasiones establece relaciones, como la que existe entre las estrofas 614 y 619, en las que la imagen del mar, tan ligada a la naturaleza de esta diosa, une dos conceptos distintos. Éste es el tipo de discurso que co-

rresponde, no a un sentimiento al que se puede renunciar (como es el amor), sino a una deidad que rige fortunas y concede favores y gracias, más que razones. Pero Venus no le ha concedido más que palabras, y cuando lo abandona, el arcipreste prorrumpie en nuevas quejas.

de la mancebã es celosa la vejedat,  
 sábelõ e lõ entiende por la sü antiguedat; (643c,d)  
 Por end busca una vieja e buena medianera,  
 qual don Amor te dixo, tal sea la trotera. (645a,d)  
 Assaz tẽ he ya dicho, más non puedo aquí estar. (647a)  
 Amigo, en este fecho, qué quieres más que t' diga:  
 sey sutil e acucioso ã avrás tũ amiga;  
 non quiero aquí ãstar, quiéromẽ ir mi vía."  
 Doña Venus se fue, a mí dexó en fadiga. (648)

Precisamente las palabras de la diosa han agrandado la herida del amante, pues han abierto una puerta cuyo umbral no se atreve a atravesar. Paralizado por el miedo, se lamenta de que las palabras no tengan más efecto que el de reforzar los sentimientos presentes, en vez de activar mecanismos de cambio de actitud. La imagen que utiliza es la de la poesía del juglar, que intensifica el dolor del oyente en vez de apaciguarlo. Sin embargo, a pesar de que no le reconozca a la palabra oída un efecto milagroso, sí admite el poder curativo en el vocablo pronunciado. El acto por el que se efectúa el cambio es el hablar. Las palabras a dúo de Amor y Venus, incitándolo a actuar, no hacen más que coartar su propio discurso. Y es su propio lamento lo que lo consuela; de su discurso procede al cortejo. Cuando la deidad se despide, el narrador se vuelve hacia atrás e interpela a sus narratarios como «amigos», para anunciarles que se dispone a hablar con la dueña. De esa forma acerca repentinamente el momento de la narración al del nivel diegético inferior, el de la comedia, de forma que el narratario se siente enfrentado a un relato que se ha trasladado hacia su presente, y asiste a una escena teatral con acotaciones y apreciaciones en presente del narrador autobiográfico. El arcipreste no reconoce que los consejos de Venus hayan podido tener algo que ver con su reciente decisión de hablar con la dueña; antes bien, toma precisamente la imagen del mar embravecido que la diosa utilizara, trastocando su sentido. Venus había acudido a imágenes en las que describía la osadía, el tesón y el arte de los pescadores al luchar contra olas y peces; Juan Ruiz se pinta a sí mismo como

marinero que ha zarpado solo y ha perdido los remos, anulando así el potencial positivo de la imagen del mar que Venus había tejido.

Esta alusión al mar revela que existe un diálogo implícito entre las imágenes, ya que la última de ellas contradice a las otras dos. No sólo es distinto el mensaje; también la orientación y la finalidad: Venus intenta animar al abatido; en cambio, éste abunda en la imagen de su pena y desorientación justamente para salvarse a sí mismo mediante el discurso. El carácter benéfico que otorga a su lamento contradice el contenido objetivo del mensaje. Además, si bien cuenta con el narratario que escuche la queja, ésta va reorientada hacia sí mismo; sólo se pide al narratario que sea testigo de su martirio. El don del que carecían las palabras de Venus o de los juglares, el de precipitar los sucesos, sí parecen tenerlo estas decisivas palabras, casi promesas, que traen al presente la escena del encuentro con doña Endrina:

Si le conortan no l' sanan al doliente los joglares,  
 el dolor crece e non mengua oyendo dulces cantares;  
 consejóme doña Venus mas non me tiró pesares:  
 ayuda ötra no m' queda sinon lengua ë parlares. (649)  
 Amigos, vö a grand pena e so puestö en la fonda,  
 vö a falar con la dueña, ¡quiera Dios que m' bien responda!  
 Púsomë el marinero aína ën la mar fonda,  
 dexóme solo e señoero, sin remos, con la brava onda. (650)  
 ¡Coitado! ¿Si escaparé? Grand miedö he de ser muerto;  
 oteö a todas partes e non puedo fallar puerto. (651a,b)  
 Ya vo razonar con ella, quiérol dezir mi quexura  
 deziéndole de mis coitas entenderá mi rencura. (652a,b)

### 3.4.2 *Aquí dize de cómo fue hablar con doña Endrina el arcipreste*

La palabra del narrador transporta en este episodio al narratario a la escena que está teniendo lugar. De hecho, en la estrofa 653 escuchamos en directo los pensamientos del arcipreste, situado en la plaza de su villa, mostrándonos a través de su visión el avance de la dama por la plaza. Tras los discursos propedéuticos de Amor y Venus, que contienen varios presentes en subjuntivo y generalizaciones asimismo en presente, nos encontramos ante un presente real, el de los pensamientos del pretendiente. El uso de este tiempo verbal confiere un sentido de inmediatez que la agitación del personaje precisa. Pero el presente inmediato no se mantiene durante muchas estrofas; de hecho sólo se utili-

za para expresar el sobresalto del amante en el momento cumbre. Frente a la desenfrenada descripción de la cautivadora dama, la estrofa en que relata cómo la emoción lo enmudeció supone un frenazo a su impulso, frenazo que se expresa con la vuelta a la narración en pasado.

Ya desde su papel de narrador, intenta justificar la paralización de los miembros con la excusa de que en la plaza era verdaderamente difícil hablar con la dama. Insiste en el hecho de que la pareja se hallaba rodeada; no sólo lo estaba por los compañeros de la viuda, sino a más distancia por toda la comunidad. Aunque no dice que la gente estuviera pendiente de ellos, la descripción que da de sí mismo es tan detallada y vívida que parece haber sido realzada para que todos la observen. Así, por ejemplo, especifica que le cambió el rostro de color, lo cual refleja la percepción que los demás personajes debieron de recibir de él, o en todo caso, su obsesión por la presencia de los demás. Esta conciencia de lo público sale a relucir en 659b, cuando baja la voz al notar que los están mirando.

¡Ay, Dios! ¡quán fermosa viene doña Endrina por la plaça! (653a)

Pero tal lugar non era para fablar en amores

los mis pies e las mis manos non eran de sí señores:

perdí seso, perdí fuerça, mudáronse mis colores; (654a,c,d)

unas palabras tenía pensadas por le dezir;

el miedo de las compañías me faz en ál departir;

apenas me conocía nin sabía por dó ir:

con mi voluntat mis dichos non se podían seguir. (655)

Fablar con mujer en plaça es cosa muy descubierta:

adö es lugar seguro es bien fablar cosa cierta. (656a,d)

“Señora, la mi sobrina, quë en Toledo seía,

se vos encomienda mucho, mill saludes vos embía;

sï oviés lugar e tiempo, por quanto de vos oía,

deséavos mucho ver e conocervos querría. (657)

Querién allá mis parientes casarme en esta sazón

a todos di por respuesta que la non quería, non, (658a,c)

Abaxé más la palabra, díxel que en juego fablava

porque toda aquella gente de la plaça nos mirava. (659a,b)

A partir de la estrofa 657 nos ofrece el diálogo que mantuvo con la dueña y oímos las palabras dirigidas a la dama sin introducción previa. Al margen de que esta conversación reproduzca la de la comedia original, con esa irrupción el narrador expresa mejor lo forzado de la situación, la lucha del arcipreste por sobreponerse a su miedo. El autor im-

plícito enfatiza así la coincidencia entre la gestión del narrador y del personaje. En cuanto al acercamiento a la dama, éste viene propiciado por la historia que el arcipreste le cuenta a Endrina (a su vez tomada del *Pamphilus de amore*). De nuevo el amante actúa como narrador, como ha hecho ante Amor, aunque ahora refiere supuestamente una parte reciente de su vida, lo que hace que el narratario se sorprenda ante la sección desconocida de la autobiografía. El hecho de que Amor y Venus le hayan aconsejado el halago y la mentira hace creer que la historia de la sobrina toledana y del empeño familiar por casarlo con una dueña rica sean efectivamente embustes para engatusar a la dama. Con ellos, el arcipreste demuestra que ha aprovechado las enseñanzas, pues no se dirige a la viuda en su nombre, sino en el de su sobrina, creando de esa forma expectativas sobre la familia a la que pertenece, así como al modo en que el nombre de Endrina ha podido llegar hasta Toledo y ser allí tan alabado y bien tratado. Junto a la dama, la audiencia implícita puede imaginar al propio emisario en Toledo, hablando a su sobrina de las virtudes de esta viuda. Pasa a hablar de sí mismo de inmediato, pero de nuevo sin declarársele; prefiere aludir superficialmente a una serie de escenas en las que su familia intenta imponerle un casamiento. El énfasis con que el arcipreste narra a la dama su negativa a la exigencia familiar revela que pretende mostrar su inamovible decisión a Endrina (y quizás allanar el terreno para cuando ella se encuentre en una situación parecida y deba inclinarse por el amor hacia él). De cualquier manera, está retomando la idea de la discordia entre padres e hijos enamorados.

Vemos, pues, la maestría que ha adquirido el personaje, y volvemos a suponer que estas escenas han sido diseñadas cuidadosamente en algún momento del que la audiencia implícita no ha sido testigo. Contribuye a esa sensación de que se trata de mentiras el hecho de que en 656d recuerde el narrador que en privado resulta más adecuado decir la verdad que en público. Pero esta misma apreciación nos hace recapacitar sobre la naturaleza de la autobiografía que estamos escuchando, sobre la consideración que el narrador tiene del narratario. Ciertamente lo trata como a un amigo íntimo al que confía sus cuitas, pero del que asimismo se escabulle en ocasiones, no revelándosele íntegramente. Así pues, por encima de la opinión del narrador, el autor implícito llama la atención sobre el dudoso carácter autobiográfico del relato, o cuanto menos, sobre la fiabilidad de toda la información que hasta ahora nos ha dado su narrador. Igualmente podríamos incluir los episodios de la sobrina y el matrimonio no deseado en la autobiografía general, si sim-

plemente aceptamos que no está mintiendo, opción que también queda abierta. De cualquier manera, destaca el juego que el narrador ha establecido entre autobiografía real e imaginaria, entre el narratario y Endrina. Junto a él, el autor implícito apunta a su vez que puede estar haciendo mentir al narrador, igual que éste hizo mentir a su personaje.

Al igual que oímos en directo las demandas de amor del arcipreste, el narrador nos ofrece la contestación de doña Endrina, así como el proceso por el que ella consiente en hablarle en privado. Tras confesar su amor, el arcipreste insiste tanto que la dama acaba retirándose con él a un lugar más apartado, quizás crédulamente intrigada por la promesa de que él tiene algo más importante que decirle, o bien ya conmovida. El narrador, dándonos su punto de vista, describe cómo la actitud de la dama, si bien aparentemente orgullosa, era ya mansa. El «paso a paso» con que describe el alejamiento de ambos evidencia ese poder de convicción que lo llevará mucho más lejos con la dueña. Incluso da la impresión de que cada uno de esos pasos va siendo arrancado a la dama con las palabras, aunque de hecho sepamos que la decisión ha sido tomada justo antes, y que los pasos, de acuerdo con la mansedumbre, se efectúan en silencio. Una vez llegados a sitio seguro, el amante vuelve a demostrar que ha aprendido de los consejos, y aprovechando el tema de que no se puede considerar a todos los hombres iguales y de que el amor nace del uso, pide que se le dé otra oportunidad. El diálogo está plagado de verbos de entendimiento y de percepción:

Ella dixo: “Vuestros dichos non los precio dos piñones; (664d)  
 bien assí ñgañan muchos a ötras muchas Endrinas:  
 non cuidedes que só loca por oír vuestras parlinas; (665a,c)  
 el yerro quë otro fizo a mí no me faga mal;  
 non nos vean aquí todos los quë andan por la cal;  
 aquí uno vos fablé, allí vos hablaré al.” (668a,c,d)  
 Passo a paso doñ’ Endrina sö el portal es entrada  
 bien loçana e orgullosa, bien mansa ë sossegada,  
 los ojos baxó por tierra, en el poyö assentada. (669a,b,c)  
 “Escúcheme, señora, la vuestra cortesía (670a)  
 ;it e venit a la fabla otro día, por mesura!;  
 it e venit a la fabla —;essa creencia atan dura!—:  
 usandö oír mi pena entendredes mi quexura; (675a,c,d)  
 que vengades otro día a la fabla, solamente:  
 yo pensaré ën la fabla e sabré vuestro talente; (676b,c)  
 yo ëntendré de vos algo, e oiredes vos mis razones;  
 it e venit a la fabla, que mujeres e varones

por palabras se conocen, son amigos, compañeros. (677b,c,d)  
 Esto dixo doña Endrina, esta dueña de prestar:  
 “Onra ës e non desonra en cuerdamiente fablar: (679a,b)  
 de las palabras en juego dirélas si las oyer’;  
 non vos vonsintré ñgaño cada que lö entendier’: (680c,d)  
 ant testigos que nos veyan fablarvos hë algún día.” (681d)  
 “Señora, por la mesura quë agora prometedes,  
 a la mercet quë agora de palabra me fazedes  
 egualar non se podrían ningunas otras mercedes. (682a,c,d)

En este toma y daca con respecto a una futura entrevista, los personajes revelan su concepción del diálogo. Los oímos planteando la posibilidad de futuras conversaciones y explicando cómo procederán en ellas. Él parece concebir el diálogo como forma de acercamiento y conocimiento, si bien ello puede implicar que el proceso de entendimiento nunca llegue a completarse. Comenta el arcipreste que él podrá entender parte de lo que ella exponga, y ella escucharlo a él a su vez. En vez de una declaración en forma de monólogo a la que ella responda sí o no, defiende un verdadero diálogo, un intercambio que requiera a su vez de otro, de una repetición, de un constante reciclaje. Por ello pide insistentemente a la dama que vaya y vuelva a hablar con él; el «¡it e venit a la fabla!» que Juan Ruiz reitera casi a modo de plegaria a doña Endrina expresa su necesidad de repetir los encuentros. El consentimiento de la dama supone mucho más que un sí a una declaración amorosa; supone el dar lugar a una relación larga, en la que el lenguaje llevará las riendas. Es asimismo una retrasada respuesta a las plegarias a Venus, y el feliz agradecimiento del arcipreste se expresa en un estilo directo sin previa introducción.

Para doña Endrina, las conversaciones suponen casi un reto en el que cada palabra podrá ser usada como arma, encerrando trampas que hay que advertir. Desde su consideración de víctima potencial, el lenguaje remite, no al conocimiento o al amor, sino al concepto de la honra, que define moralmente a la mujer. Por ende, el lenguaje es para ella un emblema de la talla de su honra. Hablar cuerda o locamente es prueba de la inclinación de su espíritu, y de ahí el recordatorio de la dama en el verso 665c. El propio verso 664d, con la mención de los dos piñones, puede remitir al poco valor que adjudica en general a la sexualidad masculina, y no sólo a las que considera mentiras de su admirador. A este respecto, se podría argüir que la vena paródica ya está en acción, pues la que ha sido presentada como paradigma de dama noble habla

más bien como lo haría la panadera. Es ésta una primera señal de que el elemento cortés brillará por su ausencia en esta aventura. Sin embargo, también se puede interpretar la agresividad de su lenguaje como la manifestación de su incorruptibilidad. En el cortejo, el manejo del lenguaje alimenta o aparta la honra de la mujer, por lo que el diálogo se vuelve un acontecimiento público, ligado a la honra. Desde que la dama calle estará perdida; habrá consentido, otorgado, perdido esa lucha. Ello ocurre por primera vez cuando se retira con él al zaguán, se reiterará en los sucesivos diálogos que mantenga con la trotaconventos y culminará con la escena final en casa de la vieja.

A los testigos que ella requiere como condición de su futura entrevista se les supone activos, vigilantes en el pensamiento. Deben velar por que no suceda lo que imaginan. En este juego de reciprocidades, son la garantía de la honra, y a su vez deben ser contemplados por el resto de la comunidad y por la dueña para su propia tranquilidad práctica y de conciencia. Pero doña Endrina no dice que los testigos deban oírlos. Ambos conciben la conversación como algo privado, si bien rodeado de un público que la presencia. Contra esta imperiosidad de intimidad, la audiencia implícita asiste al aparte de la pareja, por lo que la cuestión de la honra se retira del personaje del público y reside ahora en nuestro juicio. Si la dama había establecido anteriormente el lenguaje como referente de su honra, resulta sorprendente el que aleje tal dato de sus custodiadores, dejando que el diálogo fluya sin ningún tipo de censura. Está verdaderamente confiada en su dominio del lenguaje propio y del ajeno; aunque clama que no sucumbirá como otras mujeres, llama a éstas paradójicamente «Endrinas». Demanda que haya público mientras dialogan, y ello nos hace tomar en consideración al nuevo personaje comunal que ya había aparecido fugazmente en otras historias, ensordecido por su distancia con respecto a quienes conversan.

querría hablar, non oso: tengo que vos pesará”  
 Ella dixo: “Pues dezildo, e veré qué tal será.” (683c,d)  
 “Señora, que m’ prometades, de lo que de amor queremos,  
 que si ovier lugar e tiempo, quandö en unö estemos,  
 segund que lo yo deseo, vos e yo nos abracemos:  
 para vos non pido mucho, ca con esto passaremos.” (684)  
 Esto dixo doña Endrina: “Es cosa mucho provada  
 que por sus besos la dueña finca muchö engañada: (685a,b)  
 non sospeche contra mí què ando con seso vano; (686c)

Cuidados muchos me quexan, a que non fallo consejo:  
 pued seer tanta la fama que saliré a concejo: (688a,c)  
 Cuidados tan departidos crécenme de cada parte:  
 con pensamientos contrarios el mi coraçón se parte,  
 el amor, dö está firme, todos los miedos departe. (691a,b,d)  
 Dios è el trabajo grande pueden los fados vencer; (692d)  
 Pues que sin Dios no m' puede prestar cosa que sea,  
 Él me guíe la mí obra, mi trabajo provea,  
 porque el mi coraçón vea lo que desea:  
 el què '¡ámen!' dixiere, lo que codicia vea. (694)  
 Busqué trotaconventos qual me mandó el Amor,  
 —¡Dios e la mi ventura, que me fue guiador!— (697a,c)

Hay que destacar el valor casi performativo que tiene la noción de promesa en 682. Por sí misma, la promesa tiene más valor para él que ningún regalo o acto, pues conlleva la intención de llevar a cabo lo pronunciado. Sería ésta otra dimensión de la relación entre el lenguaje y la honra. Tras la primera promesa, el pretendiente quiere asegurarse otra, la de recibir un abrazo la próxima vez que la vea. Ello debería en teoría contradecir la presencia de testigos, y denota que el amante no la ha estado atendiendo debidamente o que ya tiene contemplados que tales testigos sean de confianza. Esa tentativa comienza en 683c, creando de nuevo expectativas sobre lo que no se atreve a pedir, haciendo que renazca la curiosidad de la dama y de la audiencia implícita. El diálogo se plantea como secreto que no osa pronunciarse, si bien cuando por fin se desvela el deseo, el arcipreste da por hecho que éste será compartido por la dama. Incluso se arriesga a prever que ambos podrán contentarse con ese abrazo durante un tiempo, incluyendo irónicamente en su suposición el deseo de la dama. Vemos, pues, cómo el amante ya da la petición como concedida, prometida. Este pequeño paso se verá continuado por otro que sorpresivamente da la dama, al asociar casi intuitivamente el abrazo al beso, lo que el otro no había imaginado. Doña Endrina es más rápida en el pensamiento que el amante, y así le advierte que las dueñas se pierden por sus besos, con lo que parece haber admitido el abrazo previo. Por supuesto, y respondiendo a la conciencia colectiva, la siguiente asociación que hace la dama es la de pensar en su madre, quien no debe poner en cuestión su cordura.

Esta parte del diálogo sigue poblada de verbos de pensamiento y percepción con los que los personajes dan vida a sus relaciones. Vemos la serie de asociaciones que van sucediéndose en la mente de doña En-

drina, quien sólo llega a prometer que tendrán ocasión de hablarse a lo largo del verano. Con esa idea se despiden y asistimos al regocijo del arcipreste y al debate que tiene lugar en su corazón ante la posibilidad de que su amor sea descubierto y hecho público, como ya le pasó en otra de sus aventuras. El narrador se sitúa en el presente de la narración para lamentar el posible fracaso, acercándonos más a su sufrimiento, admitiendo en 691d la fragilidad de esta relación, abierta a todo tipo de ataques. Se pone en lugar de la dueña (689b) y de la gente (688d), y acaba recurriendo de nuevo a la voluntad divina y a la ventura, intentando congraciarse con Dios, encomendándosele.

Sin embargo, no oímos oración alguna, sino la puesta en práctica del consejo de Amor de buscar trotaconventos. El arcipreste no parece consciente de que exista contradicción entre las fuerzas de Amor y la voluntad divina. En 694d parece estar pronunciando un sortilegio, vaticinando que Dios le habrá de ayudar. Parece querer ganarse así de antemano la victoria en este cortejo, al anunciar un deseo: que quien acepte la voluntad de Dios, diciendo «amén», reciba lo que desea. La pronunciación de la palabra que indica la incondicionalidad del hombre ante la decisión divina será la que propicie el milagro. Esa intención humana de declarar en alto la fe parece mucho más poderosa que todos los diálogos con Amor y Venus. Sin embargo, el arcipreste hace esta afirmación de una forma tan casual, recordando incluso al estilo de los conjuros infantiles, que revela un alto grado de optimismo e inocencia. En realidad, la dicotomía entre Amor y Dios puede que no sea tal, si se considera a Amor como parte de una naturaleza dada por Dios, y no como divinidad alternativa y subversiva.

doña Venus por Pánfilo non pudo más fazer  
de quanto fizö ésta por me fazer plazer. (698c,d)  
éstas dan la maçada; sï as orejas, oyas; (699d)  
díxele: “Madre señora, tan bien seades venida; (701b)  
Oí dezir de vos siempre mucho bien ã aguisado,  
por la vuestra buena fama yô he por vos enviado: (702a,d)  
quiero yo fablar convusco bien comö en penitencia,  
toda cosa que vos diga oïlda ãn paciència;  
sinon vos, otro non sepa mi quexa ã mi dolencia.”  
Diz la vieja “Pues dezildo, ã avet en mí creencia; (703)  
Díxome quë esta dueña era bien su conocienta.  
Yo l’ dixee: “Por Dios, amiga, ¡guardadvos de sobrevienta!” (710a,b)  
es omne de buen linaje, viene d’onde vos venides; (713c)  
yo lo trayö estorvado por quanto non lö afinco,

ca ës omne muy escasso, pero que sea bien rico: (714a,b)  
 por mi consejo lo faze más que por el su querer. (716d)  
 Non vos diré más razones, quë assaz vos he fablado: (717a)  
 fablar tantö e tal cosa que non vos arrepintades;  
 en la fin está lä onra e desonra, bien creades: (721b,c)

Cuando el narrador introduce el tema de la mediadora, retoma súbitamente el tiempo pasado, indicando que su meditación ha acabado y que vuelve a entrar en acción. Hemos de suponer, pues, que las estrofas que median entre la 688 y la 696 constituyen un aparte con el narratario o simplemente un diálogo consigo mismo, un lamento en voz alta. Al comenzar a describir las virtudes de su Trotaconventos, deja claro que se está dirigiendo a un narratario que lo ha seguido en sus cuitas y que puede aprender de su experiencia. Le habla desde el presente del narrador que sabe que la tercera fue pieza clave en el éxito de esta empresa amorosa, y a continuación se interna en lo que fue aquel episodio con toda seguridad.

Nos muestra el diálogo que mantuvo con la vieja, realmente fluido. En él, el arcipreste sigue los consejos de Venus, utilizando la técnica de la alabanza ajena como método introductorio. De ahí que la «buena fama» a la que se refiere en 702d pueda ser un elogio merecido o no, si bien el narrador ha dicho antes al narratario que encontró la mejor trotaconventos, por lo que no tenderíamos a pensar que se está burlando de su cualidad moral, no cuestionada en ningún momento. En 703a pide confesión a la vieja, por lo que ésta pasa definitivamente a ocupar el puesto de los distintos dioses en esta ocupación y en las siguientes. Ante la pertinacia del arcipreste por confesarse, la otra cómicamente le urge a que hable de la dama y se olvide de sí mismo, recordando esta urgencia a la de doña Endrina en 683d.

Es difícil captar la verdadera dimensión temporal en la que el personaje se ha estado moviendo: no se sabe cuánto tiempo lleva con ese desasosiego que confiesa a la vieja. Podemos suponer una técnica narrativa de economía de escenas por las que el narrador hubiera suprimido los episodios no pertinentes entre las dos entrevistas. No se nos habla de ningún otro episodio entre las dos conversaciones, pero adivinamos al menos una escena elidida en la que el arcipreste buscaría a la vieja, logrando finalmente que ésta viniera a visitarlo a su casa, pues es allí donde conversan. En ella se informa al amante que la dama ya tiene otros pretendientes que la cortejan, pues estuvo casada antes. La vieja abre la puerta a otra escena que ella ha presenciado, la del candidato

que no le paga lo suficiente y que, por tanto, no logra demasiado de doña Endrina. Confirma así su influencia sobre la dueña. Estos datos que le resultan novedosos al arcipreste nos revelan asimismo que el grado de vecindad entre ellos no era tanto como parecía, aunque él puede argüir que, al proceder de Toledo, no sabía de sus rivales. También nos descubre la vieja que Juan Ruiz procede de linaje alto, hecho que el narrador parecía haber negado hasta el momento, al enfatizar la buena cuna de las damas en las que, para su desgracia, se fijaba.

La única explicación que tienen los nuevos datos es que alguno de los personajes se haya ausentado de la villa durante un tiempo. De otra forma, estos informes, junto al cambio de nombre que sufre el personaje nos harán replantearnos la acertada adecuación de este pasaje a la serie de aventuras del arcipreste. Durante su conversación, el arcipreste intenta aconsejar a la vieja cómo debe hablar con la dueña. Resulta irónico el «bien creades» (721c) que este amante novato dedica a la buhona, mucho más experimentada que él, y sabedora de cuánto debe preocupar a las mozas su honra.

Los halagos del desesperado ejercen su efecto sobre la vieja, que parecía resentir que no le agradecieran lo suficiente sus servicios. El lamento de la tercera delata su nostalgia por el reconocimiento de que gozó en otros tiempos. Sin embargo, el arcipreste cree que la vieja sólo le está planteando la remuneración económica, quizás debido a que antes había mencionado que el otro pretendiente no era lo bastante generoso.

Tras este diálogo, el narrador vuelve a su visión omnisciente de la siguiente escena, que es precisamente la que nos muestra a la vieja pregonando su mercancía cerca de la casa de doña Endrina hasta que aquélla la oye y la hace entrar. El narrador combinará aquí la narración desde su punto de vista (con sus apreciaciones, ora en presente ora en pasado), con el diálogo que ambas mantienen. De esa forma vemos cómo progresa la escena a medida que la vieja va avanzando sus argucias:

La buhona con harnero va tañiendo cascaveles,  
dezia, por hazelejas: “¡compradmè estos manteles!”  
Vídola doña Endrina; diz: “Entrat, non receledes.” (723a,c,d)  
Entró la vieja ën casa, díxole: “Señora fija,  
que pensé äquesta noche.” Pocö a poco la aguija: (724a,d)  
el mijor ë el más noble de linaje e de bondat

es don Melón de la Uerta, mancebillo de verdat, (727b,c)  
 con los locos fázes' loco, los cuerdos dél bien dixieron; (728c)  
 el sabio vencer al loco con consejo no es tan poco:  
 con los cuerdos estar cuerdo, con los locos ferse loco; (729a,b)  
 A vezes luenga fabla tiene chico provecho:  
 "quien mucho fabla yerra" —dízelö el derecho—; (733a,b)  
 Siempre fue mi costumbre e los mis pensamientos  
 levantar yo de mío e mover casamientos:  
 hablar comö en juego tales somovimientos; (735a,b,c)  
 Respondióle la dueña con mesura è bien:  
 "Buena mujer, dezidme cuál es esse o quién,  
 que vos tanto loades, e cuántos bienes tien; (737a,b,c)  
 Dixo Trotaconventos: "¿Quién es? Fija señora,  
 mancebillo guisado; en vuestro barrio mora:  
 Don Melón de la Uerta, queredlo en buenä ora. (738a,c,d)  
 que ya esse parlero me cuidara engañar:  
 muchas otras vegadas me vino a retentar,  
 mas de mí ni él nin vos vos podrés alabar; (740b,c,d)

La visión del narrador sigue a la vieja en su camino cuando sale de casa del arcipreste. La vemos irse cantando e inmediatamente, al tiempo que el propio narratario, la percibe doña Endrina en la misma secuencia. Tras la advertencia de que ésta era la vecina, no nos choca la rapidez con la que el narrador la hace oír los pregones de la vieja, existiendo sólo tres versos entre un diálogo y otro. A la voz pública de la vieja que grita sus mercancías, contesta la de la joven, dirigida sólo a ella, como aclara la complicidad del «non receledes». Sólo la audiencia implícita sabe que la vieja hablaba en alta voz para ser oída por Endrina precisamente, y que es ésta la que debería recelar de la naturalidad con que se exhibe la trotaconventos. Cuando escuchamos la llamada de la viuda constatamos que todo lo que la vieja ha dicho sobre su carácter influenciable es cierto, y que la tercera podrá cumplir su cometido. A partir de entonces sólo nos queda disfrutar del arte del diálogo.

El narrador no sólo escucha las voces de la calle, lo cual sería plausible desde el punto de vista del personaje, al ser vecino de la moza, sino que de forma omnisciente sigue a la vieja al interior y oye su conversación, reproduciéndola en estilo directo, con algún apunte para el narratario (724d). Si quedaba alguna duda con respecto a si la vieja habría exagerado sus dotes ante el cliente, en este primer acercamiento a Endrina, como dice el propio narrador, «poco a poco la aguija».

El procedimiento de entrada es el mismo que había usado el arcipreste: el crear en ella la intriga por ese mozo con el dato de que lo dominan por igual la locura y la cordura y de que todos hablan bien de él. Lo presenta como un vecino de buena reputación y estirpe. Este fragmento no está exento de humor, pues antes de hablar de la apariencia, la vieja define al joven como «mancebillo de verdat». Trotaconventos deja caer el nombre del pretendiente entre sus alabanzas, haciendo que a la dama no se le escape de quién se trata. Cuando Endrina pregunta su nombre, la vieja lo repite: «don Melón de la Huerta». Es la segunda vez que aparece el nuevo nombre. En vez de «Juan Ruiz», el «nombre de guerra» con que se le bautiza es «Melón de la Huerta». Para Fernando Lázaro,<sup>90</sup> el hecho de que sea Trotaconventos la primera en pronunciarlo implica que el narrador ha tenido que sortear un importante impedimento: la futura boda de Endrina y Melón, que no podría celebrarse entre ésta y un arcipreste. Si es la vieja la que lo llama así es porque de ella precisamente partirá después la idea de la boda.

Sin embargo, si se presta atención al resto del reparto, vemos aparecer una Endrina y una doña Rama, por lo que parece que los nombres ya habrían sido adjudicados premeditadamente con algún propósito. Seidenspinner-Núñez<sup>91</sup> cree más bien que la aparición de Melón es propiciada por el narrador, quien consigue así mayor libertad al no tener por qué identificarse con él, adoptando así una pose más distanciada del episodio, que casi discurre ante sus ojos con vida propia. De esa forma, el narrador puede más fácilmente ir recuperando su pretendido afán moralizador, ahora contra un personaje que se perfila como mucho más dañino que el inofensivo arcipreste al que va marginando.

A estas alturas de la aventura, ya se percibe que la joven está en manos de la vieja, y que ésta será fiel al mancebo que la adula y le paga. Así pues, en vista de que el éxito empieza a sonreír al amante, el narrador prefiere no comprometerse ni identificarse con aquél y retraerse de nuevo a su postura más moralista. Esa misma actitud ya la había intentado adoptar con el personaje del arcipreste en alguna ocasión, si bien casi siempre se le descubría. Para Brownlee<sup>92</sup> el nuevo nombre actúa casi a modo de título, de nombre de batalla, como el que reciben los

---

<sup>90</sup> «Los amores de don Melón y doña Endrina», *Arbor*, 18 (1951), 210-36.

<sup>91</sup> *Allegory of Good Love*.

<sup>92</sup> Marina Scordilis Brownlee, «Permutations of the Narrator-Protagonist: The "Serana" Episodes of the *Libro de Buen Amor* in Light of the Doña Endrina Sequence», *Romance Notes*, 21 (1981), 98-101.

héroes de romances una vez han superado la prueba esencial de su aventura y descubren su nueva identidad. Irónicamente, la nueva identidad no revela una postura más heroica del personaje.

El siguiente tópico al que se refiere es aquél de la proporcionalidad entre lo dicho y el efecto producido; tópico ya oído en la respuesta de Amor, si bien usado en el sentido negativo. Aquí la vieja defiende que no hace falta decir demasiado para hacer o describir un gran bien, y utiliza este argumento para no demorarse en alabar al pretendiente. Prefiere, como ya hiciera en su conversación con él, volver a hablar de su propia profesionalidad, que relaciona con el arte de la retórica, el sabio uso del lenguaje que mueve voluntades. Vemos, por tanto, en ella una tendencia a hablar de su maestría en el oficio, a modo de autoridad con que se dispone a cerrar un discurso.

El diálogo revela lo taimado de la actitud de la mediadora cuando responde a la pregunta de la joven con la misma pregunta, fingiendo o bien no haberla escuchado o bien la sorpresa ante el desconocimiento de la otra. Dispuesta a dar más información sobre don Melón, en realidad lo que le facilita es la ya mencionada serie de alabanzas, un fondo gris sobre el que destaca el nombre propio y el atributo de vecino. Es entonces cuando conocemos la verdadera repercusión que tuvieron los ruegos sobre la dueña. Vemos cómo de nuevo ha caído en lo que parece ser su mayor problema, el de hablar tanto que se llega a desconfiar de sus motivos. El respingo de la dama se expresa con su rechazo no ya a don Melón, sino a la propia Trotaconventos, que habrá de ganarse su confianza con argumentos más convincentes que el de la habilidad del mancebo para convencer a los locos.

Utiliza entonces su conocimiento o sus suposiciones: se pone en el lugar de los hombres de la comunidad; los describe considerando la viudez de doña Endrina como debilidad. De esta forma opone el carácter de don Melón, del que había dicho que la amaba, al del resto de los hombres, a los que tilda de interesados:

“Alafé”, diz la vieja, “desque vos veyen bíuda,  
sola, sin compañero, non sodes tan temida: (743a,b)

### 3.4.3 *Ensiemplo de la abutarda e de la golondrina*

Con este ejemplo, la trotaconventos intenta convencer a la joven del peligro que corre si no se deja aconsejar por alguien con experiencia. El personaje principal es la sensata golondrina que adivina el peligro que corre en campo abierto, mudándose justamente al tejado de la casa del cazador y advirtiéndolo a la díscola avutarda y a las demás aves que sigan su ejemplo, sin éxito. Pero con este relato no sólo está actuando la vieja, sino el propio autor, que presenta un contraejemplo evidente del primer ejemplo de la autobiografía: el que daba la dueña cuerda. Aquella amenazaba a la mediadora con un relato por el que concluía que la vieja podía llegar a ser la cabeza ajena sobre la que el pretendiente escarmentara. Ahora la situación es la contraria: quien habla es precisamente la mediadora, y es ella la que amenaza a la joven y le cuenta una historia para que aprenda a escarmentar en cabeza ajena. Esa cabeza ajena sería la de la golondrina, representando a la vieja; pero el castigo se lo llevaría la avutarda, la dama, precisamente por no haber aprendido de la otra. Puede que la intención del autor implícito al enfatizar el contraste entre estas situaciones y ejemplos paralelos y, sin embargo distintos, sea la de evidenciar la distancia entre el relato autobiográfico y éste.

Este relato que se prolonga desde la estrofa 746 hasta la 753 cuenta con un ritmo rápido en el que se mezcla el estilo directo en que se expresan las premoniciones y avisos de la golondrina a los demás pájaros y el rechazo de la avutarda, con el indirecto en que la narradora recoge las respuestas de las aves insensatas. Destaca la forma en que la narradora marca el paso del tiempo, mediante la llegada de las estaciones y las de las distintas labores agrícolas, en grandes espacios temporales que no discurren sino que aparecen o se van («la semiente nacida», «cogido es el cáñamo»), contemplados pacientemente por las aves, testigos que no suelen reaccionar al paso de las estaciones ni al peligro que supone el hombre. La narradora facilita tanto su propio punto de vista, que se aprecia sobre todo en los adjetivos, como el de los pájaros a los que describe percibiendo su mundo y no asustándose ante él. Igualmente nos muestra el antojo del cazador de adoptar la golondrina como un ave matutina que alegraría su despertar:

Érase un caçador, bien sutil passarero,  
 fue sembrar cañamones en un vicioso ero, (746a,b)  
 Fezieron grand escarnio de lo que les fablava,  
 La semiente nacida, vieron cómo regava

el caçador el cáñamo, e non las espantava. (748a,c,d)  
 Dixö el abutarda: “Loca, sandía, vana:  
 siempre estás chirlando locura de mañana; (750a,b)  
 como era gritadera, mucho gorjeador,  
 plogö al passerero, que era madrugador. (751c,d)  
 Cogidö es el cáñamo e fecha la parança:  
 dixo la golondrina: “ya sodes en pelaça”. (752a,d)

Este último aviso de la golondrina es pronunciado cuando la avutarda ha sido irremediamente cazada. En esta postura de golondrina insistente la vieja se quiere presentar con respecto a la avutarda Endrina, pretendiendo ser una amiga que le recuerda que está en peligro de ser cazada por alguno de los pretendientes, y que sólo puede resguardarse apostando por uno de ellos, el que más la quiera. Por supuesto, el elegido será este Melón, que, según la vieja, sabe mucho de leyes y podrá defender a la viuda de todos los que merodean a su alrededor. Este nuevo dato sobre la figura de don Melón aumenta la relación entre él y la figura del arcipreste, quien ya había demostrado sus dotes en procedimientos legales en el ejemplo del juicio ante don Ximio. El narrador que tira la piedra y esconde la mano no cede a la tentación de fusionar o de alternar ambos caracteres, Melón y arcipreste. Si por un lado se atreve a juzgar los acontecimientos, por otro parece gustarle la idea de mezclar el ejemplo que ofrece Pánfilo con «lo real» de su arcipreste.

A continuación, el narrador nos devuelve al diálogo, advirtiéndonos de cuándo la vieja está verdaderamente atacando a la joven, como ocurre con cuestiones como la degradación de su físico (la describe como amarilla, en relación con la mención a la casa reluciente que tenía cuando el marido vivía) o la vergüenza que le debe suponer el seguir llevando luto después de un año del fallecimiento del marido.<sup>93</sup> De éste, si bien había dicho que guardaba bien la casa y que mantenía a los pretendientes alejados, no tiene inconveniente en añadir que no era tan bueno, con tal de que la moza se atreva a romper el luto que le guarda. La dama se muestra reacia con la excusa de que su honra no resistiría el levantar el luto tan pronto y que su nuevo marido dudaría de ella. Cuando la vieja cómicamente le recuerda que el año de rigor ya es pasado, oímos a la dueña confesar que, aunque sabe que ha de ser conven-

---

<sup>93</sup> Kassier, «“Sabe mucho de pleitos e sabe de lienda”». Este autor señala el lucimiento que de sus conocimientos legales lleva a cabo el autor implícito. En este caso, las alusiones al año de viudez aparecen en las *Cantigas de Santa María* y se detallan asimismo en el código de *Las Siete Partidas* que el autor conocía aun antes de popularizarse.

cida, no está bien que la vieja la atosigue tanto desde el primer día. Así volvemos a constatar lo que ya el narrador nos había adelantado desde el principio del episodio: que la vieja ganará esta partida, pues está trayendo a la avutarda a casa del cazador. A lo largo de todas las conversaciones que esta sección contiene y que delatan las dificultades que encontrará la trotaconventos, comienza a haber momentos en los que la audiencia llega a dudar, junto al amante, de que la vieja consiga el éxito. Pero junto a ellos, existen estos cómicos diálogos en los que advertimos la gran ventaja que le lleva la taimada vieja a la que llama «señora fija»:

Començó sü escanto essa vieja coitral:  
 “Quando el que aya buen siglo seyé en este portal  
 dava somba a las casas e reluzié la cal: (756a,b,c)  
 Assí éstades, fija, biuda ë mancebilla,  
 desso creo que estades amarilla e magrilla: (757a,c)  
 Si yö ante cassase, sería ënfamada,  
 del segundo marido non sería tan onrada: (760a,c)  
 “Fija”, díxole la vieja, “el año ya es passado; (761a)  
 ¿Qué provechö a vos tien vestir esse negro paño,  
 envergonçadä andar e con mucho de sossaño? (762a,b)  
 ¿Xergas por un mal señor? ¿Burel por un mal marido?: (763a)  
 Respondió doña Endrina: “dexat, non osaría  
 fazer lo que m’ dezides nin lo quë él querría; (764a,b)  
 Yo non quis fasta agora mucho buen casamiento,  
 de quantos me rogaron, sabes tú: más de ciento; (765a,b)

En esta ocasión ambas actúan de acuerdo con el papel que creen que deben desempeñar en la primera fase de un cortejo (si bien la dama advierte que la vieja se ha precipitado), y a pesar de ello, el diálogo resulta totalmente natural y creíble, no sujeto a ningún tipo de pauta previa. No obstante, sí hemos de pensar que los comentarios y razones que ambas arguyen serían de rigor a la hora de considerar el estado de cualquier viuda. La vieja llena su discurso de expresiones peculiares y preguntas al aire que logran simular una actitud protectora de su parte. La conversación de por sí es bastante elocuente y descubre los motivos y las poses que mantendrán las dos mujeres en lo sucesivo. Sin embargo, al final se descubre que doña Endrina no ha estado simplemente haciéndose de rogar y retrasando lo que debía llevar su tiempo.

En efecto, la vieja había advertido al arcipreste de los otros candidatos, pero no de que la dueña los hubiera rechazado por propio deseo. Lo que el espectador adivina ahora es que Endrina se ha escudado en su

año de viudedad para rechazar también a don Melón, no porque le parezca que va demasiado rápido, sino porque no quiere perder su estado civil, en el que se siente mejor que en el de desposada. Si se aferra al negro de su luto no es porque le falten pretendientes, sino porque no quiere casarse. De esa forma, lo que nos podría parecer un juego en el que las dos participaban, esperando los correspondientes turnos, se vuelve una trágica defensa de la dama, que intenta con su excusa que la vieja desista. Sólo se adivina la voluntad de la joven al final, cuando la aguda vista de la vieja da al traste con todas las excusas. De esa forma, se ha de reconsiderar si la vieja ha tenido alguna vez en su mano a la moza. Todo se vuelve relativo a partir de este momento, y la audiencia tendrá que sufrir los desconciertos del pretendiente y los inmensos trabajos de la trotaconventos para enamorar a la dama. Si la mediadora se había retratado en su ejemplo como golondrina, ahora será doña Endrina la narradora del siguiente ejemplo. En él un lobo supersticioso renuncia a su pedazo de tocino porque cree que un estornudo le augura que otros manjares más atractivos se le presentarán, resultando que algunos de éstos se revelan realmente indigeribles, por lo que el lobo termina su recorrido más hambriento y achacoso de lo que lo empezó.

Esta historia descansa principalmente sobre el diálogo en estilo directo, y a ese respecto es casi un reflejo de la situación que sufre su narradora, pues se trata de una historia en la que la verdad se disfraza de intenciones falsas, de diálogos con doble sentido. Con ella, Endrina no sólo demuestra que se conforma y hasta prefiere su viudedad al casamiento con un desconocido; también está implícitamente manifestando a su narrataria Trotaconventos que sus ofrecimientos no son desinteresados. La narradora muestra a los distintos animales percibiendo, engañando, o siendo engañados, y lo hace principalmente dejándonos oír las palabras amables que aquéllos se dedican, y con las que ocultan el miedo o la intención de matar (tal y como ocurriera en el ejemplo del león y el caballo gordo). En este caso, tras el episodio en que el lobo es golpeado por un grupo de carneros a los que la narradora califica como «valientes» (aunque luego salen huyendo), el personaje, que parecía haber escarmentado, cree que su augurio se ha cumplido cuando da con un rebaño de cabras. Al igual que le pasará más adelante con una cerda que tiene consigo su camada, los más viejos del rebaño defienden a los jóvenes, y lo hacen precisamente mediante las alabanzas, invitando al lobo a una importante misa que piensan celebrar (mientras que la cerda le pedirá hábilmente que le bautice a sus hijos antes de que mueran).

Así, el posible disfraz de benefactor que adquiere el lobo al acercarse a los demás es aprovechado y exagerado por aquéllos, que lo tratan como a un miembro de la jerarquía eclesiástica que merece honores. De esa forma, son las palabras las que dictan la manera de entender al lobo; en efecto, nosotros no somos conscientes de que el lobo puede aproximarse con una fingida pose de religioso, y quizás ni él mismo lo supiera. Son los miembros más inteligentes de estas especies, los «adelantados» de entre las cabras y luego la madre cerda, los que con su recibimiento le dan a entender que no recelan de él, pues estiman su estatus religioso. Pero mientras que la narradora ha revelado que las cabras y la cerda lo habían visto llegar con horror, éste cree que los animales realmente confían en él, y hasta que le ofrecen gustosamente sus crías en sacrificio. En la misa que van a celebrar las cabras, y a la que invitan a este piadoso lobo, se le requiere su aullido y el incauto accede a emitirlo, animado por los elogios. De esta forma logran las cabras que el aullido, en vez de señalar el peligro para ellas, lo señale para la propia bestia, y que su canto se transforme casi en un réquiem por sí mismo, pues los pastores lo descubrirán. La satisfacción con que aullaba pronto se compensará con el acoso y la paliza soberana.

Vemos, pues, en este caso y en el siguiente de la cerda, cómo los personajes aprovechan los sacramentos eclesiásticos para castigar a quienes los ofician impunemente (recordemos que el propio lobo reconoce que el diablo lo ha tentado en todo momento y que sus intenciones no son del todo loables). Como en el caso anterior, el lobo se vuelve a recriminar su actitud, y hasta se permite una cómica alusión a la celebración de la misa en el infierno, acertada si pensamos que las cabras estarían más relacionadas con misas negras, lo que enfatiza la ingenuidad del lobo. Pero tendrá que sufrir una tercera tunda para dejar de creer definitivamente en el efecto de su estornudo. Ésta provendrá de la madre cerda, que accede a escuchar mansamente su saludo y que finge tomar al lobo por un abad, antes de sacarlo despedido hacia el molino de una embestida. Si antes el lobo cayó en la trampa de officiar la misa, ahora lo hará en la de bautizar a los pequeños. Esta ceremonia conllevaría para sus adentros asimismo la extremaunción, a la que la propia cerda alude cuando supuestamente resignada anuncia la muerte de sus pequeños. La narradora apunta sarcásticamente que «mal le plaz» al lobo el haber ido a parar al molino; y de hecho, esta tercera vez, en la que el animal ha escarmentado de su superstición y codicia, parecen no quedarle fuerzas ni para declarar que ha aprendido la lección:

Assentóse el lobo, estudió atendiendo:  
 los carneros valientes vinieron bien corriendo,  
 él cayó quebrantado, ellos fueron fuyendo. (766a,b,d)  
 Quando vieron al lobo, fueron mal espantados, (769a)  
 pues que Dios vos aduxo, queredla öy cantar: (770d)  
 vos cantat en boz alta, responderán los cantores; (771c)  
 Creyóselos el necio, començó de aüllar,  
 los cabrones e cabras en alta boz balar: (772a,b)  
 dixo: 'Dióme el diablo cantar missa en forno.' (773d)  
 falló y una puerca con mucho buen cochino:  
 '¡Ea!', diz, 'ya de ésta tan buen día me vino,  
 que agora se cumple el mi buen adevino.' (774b,c,d)  
 'Comadre, Dios vos dé paz, que por vos vine yo aquí: (775b)  
 'Señor abat, compadre, con essas santas manos  
 bautizat mis fijuelos, porque mueran cristianos; (776c,d)  
 en canal del molino entró, que mal le plaz: (778d)  
 Bueno le fuerä al lobo pagarse cono torrezno: (779c)

Tras una laguna textual que Joan Corominas estima en unas treinta y dos coplas, nos encontramos frente a la escena del siguiente diálogo, aquél en el que la vieja ha informado a don Melón de una posible próxima boda de doña Endrina, aconsejándole que olvide a la dueña; éste se lamenta en un estilo aún más quejumbroso que el del arcipreste. Gilman,<sup>94</sup> siguiendo a quienes abogan por la parodia del amor cortés, cree que el autor ha querido exagerar este elemento del lamento, que resultaría ridículo a un auditorio masculino, para contrastarlo con la alegre osadía con que luego el amante se lanza contra Endrina, demostrando así la hipocresía de este amor. El planto cubre desde la estrofa 783 hasta la 791, y en él el desconsolado ataca al mensaje, a la emisaria en cuestión y en general a todas las trotaconventos, y a su propio corazón, sus ojos, y su lengua, terminando con una nueva generalización en la que critica a las mujeres. Al culpar a aquellos miembros de su cuerpo mediante los que se enamoró, los va citando y sentenciando uno a uno, pues les atribuye voluntad propia y hasta alevosía, por lo que merecen la muerte que consiguientemente sufrirá todo su organismo. Destaca su acometida al corazón, si bien pronto se olvidará de sí mismo para culpar al género femenino. Este lamento se comporta, pues, como un conglomerado de pequeñas acusaciones, que se van desgajando ante la visión

---

<sup>94</sup> Stephen Gilman, «Doña Endrina in Mourning» en Dámaso Alonso, ed. *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos, 1983, 247-55.

del narratario hasta que el amante concluye que ya no le queda sino morir, pues su dama se casará con otro:

Diz: “Loco, ¿qué ävedes que tanto vos quexades? (792a)  
 Dios è el uso grande fazen fados bolver.” (793d)  
 Yo l’ dixè: “¿Quál trabajo, qual arte, qual sentido, (794a)  
 Fasta que su marido pueblè el cementerio  
 non casará conmigo, que serié adulterio; (795a,b)  
 doña Endrina ès nuestra e fará mi mandado,  
 si mucho lä amades más vos tienë amado.” (798a,d)

Ya no debe pensar en ella, pues sería adulterio. Ante esta salida tan respetuosa para con el código moral, no sabemos qué nos sorprende más: que su pasión no pueda saltar sobre las instituciones sociales o que en medio del discurso más inflamado que haya pronunciado se detenga a concretar el tipo de delito en que incurriría. Es este corte brusco, la mención de un adulterio imposible en lugar de la de un amor imposible, el que echa por tierra la intensidad del discurso, que recobra el tono doméstico que la trotaconventos acostumbra a dar a los diálogos. Sin embargo, la figura de don Melón adquiere cierta dimensión de inocencia cuando se le distingue escandalizado ante la idea del adulterio, por lo que la audiencia se siente incluso aliviada con los ánimos que la vieja intenta darle. Algunos críticos ven en esta reacción del pretendiente un retrato fiel de la moral de la época, que el autor no se atrevería a atacar abiertamente; otros creen que el autor ha creado un personaje que pretende cumplir el código cortés con creces pero que se espanta ante la contemplación de la más elemental de las reglas del código de Andreas Capellanus. De esta forma expondría al amante a un ridículo aun mayor, pues sus escrúpulos traicionan su retórica, y con ella la de esos amantes de la poesía cortés.

La mediadora concluye que la batalla no está perdida, pues todo pende de un hilo. Logra así el punto máximo de tensión, para describir a continuación una de las escenas más ricas en significados de todo el libro. Se ha logrado que el auditorio se identifique durante este diálogo con el personaje sufridor, y que siga con la misma atención que don Melón la información que ahora la vieja va a desgranar. Se trata del relato desde el punto de vista de la vieja, de aquellos encuentros con doña Endrina en los que la tercera ha adivinado que la viuda está enamorada:

Todo nuestro trabajo e nuestra esperança  
 está en aventura e está en balança; (805a,b)  
 Yö a las de vegadas, mucho cansada, callo,  
 ella me diz que fable, que non quiera dexallo;  
 ¿fago que non me acuerdo?: ella va començallo,  
 óyeme dulcemente. Muchas señales fallo. (808)  
 el corazón le salta, assí, a menudillo,  
 apriétame mis dedos con los suyos, quedillo. (810c,d)  
 aviva más el ojo e está toda bulliendo:  
 parece que convusco non se estarié dormiendo. (811c,d)  
 ella non me lo niega, ante diz que vos ama. (812b)

Como dijera la sabia Trotaconventos, con el uso y la voluntad divina se pueden volver los hados; y es el uso el que, como comprobamos ahora, ha encendido a la muchacha y la ha predispuesto hacia don Melón. La vieja relata sus tanteos con la dama en unas escenas en las que los indicios reales son tan poderosos como las sugerencias. En estas escenas entre las dos mujeres, se dan todos los grados entre el silencio y el hablar, entre el decir y el significar. La audiencia puede imaginar perfectamente cómo se siente doña Endrina cuando la vieja calla, y cómo ésta espera pacientemente a que la otra se desespere. La tercera termina refiriendo al amante la escena del simulacro de olvido y diciendo que cuando vuelve a hablar de él, la dama la oye dulcemente. Por supuesto, es ésta la percepción de la trotaconventos, pero ¿a qué denomina y qué supone aquí el que la vieja mencione la dulce escucha de Endrina? «dulcemente» supondría apacible, cariñosamente, regocijándose en el mero acto de oír, sin necesidad de contestar, sin querer hacer otra cosa que escuchar, la mera *suspension of disbelief* aplicada a una conversación de amor.

Y justamente es eso lo que don Melón está experimentando también en esos momentos en que escucha a la vieja, un placer supremo que procede de aquél que doña Endrina ha disfrutado mediante el relato de la mediadora. La vieja logra así que del relato de un acontecimiento narrativo surja otro gemelo, el «dulce oír» de don Melón. Es éste el que la audiencia percibe, pues las señas de Endrina —la continuación de una frase interrumpida, la voluntad de escuchar— son las más claras pruebas que de amor se hayan dado; pero resultan ser asimismo las que identifican a la audiencia como amante del relato que lee o escucha. Y son esas señas comunes a los personajes y a la audiencia las que invaden esta doble escena de amor, transformándola en triple. Por eso la vieja actúa

como el libro que une a los amantes y a éstos con los lectores, y se presenta como el propio buen amor, título que el narrador le reconoce, dando a su libro el mismo nombre.<sup>95</sup>

Tras haber conseguido que el amante recobre la fe en su buen hacer, la vieja proyecta el siguiente encuentro que habrá de unir a Melón y a Endrina. Expresa su temor de que sus manejos sean descubiertos, por lo que habrá de llevar a la joven a su propia casa. Nos avisa así de que la casa de la moza no es tan segura como parecía hasta el momento, anunciando la presencia de doña Rama, la madre de Endrina, que asomará por el umbral de su puerta en cuanto llegue Trotaconventos. Ésta se pone allá en un tristrás, pues no hay otra escena que medie entre la de su conversación con don Melón y su llegada a la casa de Endrina:

quiérome ir a la dueña rogarle, por mesura,  
que venga a mi posada a vos fablar segura. (822c,d)  
ruégovos que seades omne, do fuer logar:  
el su coraçón della non sabe mal amar:  
darvos ha en chica ora lo que queredes far.” (823b,c,d)  
Fuése a casa de la dueña, dixo: “¿quién mora aquí?”  
Respondióle la madre: “¿quién es que llamã ý?”  
“Señora Rama, yo (¡que por mi mal vos vi,  
que las mis hadas negras non se parten de mí!)” (824)  
Díxole doña Rama: “¿cómo vienes, amiga?”  
“¿Cómo vengo, señora? Non sé cómo lo diga: (825a,b)  
Desquë oyó aquesto la renzelloza vieja  
dexóla con la fija e fuése a la calleja. (827a,b)

La escena del encontronazo con la madre de Endrina, a la que no esperaba, posee una fuerza cómica innegable que se basa de nuevo en el uso del lenguaje con intenciones distintas a las expresadas: así, la vieja avisa de su llegada preguntando en alto, no si se le permite la entrada,

---

<sup>95</sup> Seidenspinner-Núñez (*Allegory of Good Love*, 89-90) destaca a su vez la faceta del libro como mediador: «The poet presents his text to the reader as artfully as Trotaconventos presents her text to the various *dueñas*. Like the wily go-between, he delights in setting up a verbal smoke screen to challenge the entendimiento of his listeners. The qualities he attributes to his book (st.65-70) apply equally to Trotaconventos; both are “sotil, encobierto, doñeguil.” Moreover, both are intentionally equivocal and must ultimately be decoded by their reader-listener. Trotaconventos states: “llamatme ‘buen amor’ e faré yo lealtat”, i.e., “call me ‘good love’—and by now ‘buen amor’ has numerous meanings—and I shall conform”; likewise, the Archpriest says of his text: “bien e mal qual puntares, tal diré çiertamente” (70b)».

sino quién está dentro, para constatar simplemente que habrá alguien, confiada en que saldrá a recibirla la enamorada. Su pregunta delata, pues, su familiaridad con la vivienda, a la que ya ha ido varias veces y en la que se pasea con toda comodidad. Pero a su pregunta no recibe una alegre bienvenida de la joven, sino la voz de doña Rama, que, al no esperarla, no reconoce su grito y deja claro que es el ama de la casa la que la puebla, con una pregunta que hace sentir a la recién llegada como extraña: «¿quién llama?». Así, a la primera pregunta se responde con otra paralela, casi idéntica que enfrenta a las dos madres de la moza. El diálogo entre ellas está construido a base de estructuras paralelas, como ésta de las preguntas desde fuera y dentro, que se repite poco después. Estas preguntas son delimitadores del espacio, si bien el territorio que se disputan estas mujeres no es el físico de la mansión sino el corazón de la hija, que ya antes Trotaconventos había comparado con una casa que se ha de guardar (756). Aquí, al igual que la morada, la voluntad de Endrina está de par en par abierta a la de la vieja, sin que su madre lo sospeche.

En este diálogo, la presencia física de las mujeres está simbolizada por el adelantamiento de sus voces, pues ellas no se están viendo antes del encuentro del verso 824c. El diálogo implica un progreso espacial, y no sólo temporal, de los cuerpos de las mujeres, que da una cualidad teatral al parlamento: son las palabras las que ponen en acción a los personajes. La escena se llena de sentido teatral de comedia, debido al aparte que protagoniza la vieja para hablar consigo misma y maldecir su mala suerte, si bien la forma en que expresa su fastidio es mediante la apelación en segunda persona a doña Rama en voz baja. Este lamento que la vieja masculla contrasta cómicamente con la inocente pregunta de la madre, que trata a la mensajera de «amiga» al interesarse por la razón de su venida. Revela así que sabe de las prácticas de la vieja, pero que no desconfía de ella, lo que abre nuevas posibilidades a la trotaconventos, quien conoce el carácter fisgoneador de doña Rama y podrá usar un buen cebo para alejarla.

La tercera emplea entonces la vieja estrategia de repetirse en voz alta la pregunta que se le hace para ganar algún tiempo y discurrir mientras una buena explicación. Sin embargo, previamente a la excusa con que Trotaconventos responde a la curiosidad de doña Rama, deja escapar un «no sé cómo lo diga» que nos confirma que ha sido sorprendida *in fraganti* por la madre; tal comentario, sin embargo, no sólo va dirigido al narratario que escucha deleitado el diálogo, sino igual-

mente al personaje de doña Rama, que ya de entrada imagina que algo extraño debe de estar ocurriendo para que la buhonera se muestre tan desconcertada. Pero la mensajera aprovecha su propia tensión y sorpresa para seguir hablando y engañar a la otra.

Precisamente la historia que arguye, como comenta Corominas, apunta a otro asunto de amores ilícitos que la vieja pergeña rápidamente, logrando que doña Rama salga intrigada a la calle a ver quién es el caballero que persigue a la vieja a cuenta de un anillo. Ignoramos si el auditorio identificaría la fuente de esa historia con que la vieja gana tiempo, o si el autor pretende que Trotaconventos la ha inventado en su apuro; Luis Estepa<sup>96</sup> cree que los tres versos con que la vieja maldice a sus hadas— que constituyen el primer ejemplo de villancico insertado en una estrofa propia del mester de clerecía— proceden en realidad de una paráfrasis de otra comedia elegíaca en la cual precisamente el anillo es el motivo por el que se descubre un adulterio. El auditorio que reconociera estos datos se colocaría, junto a la vieja, por encima de doña Rama, que ignora el estribillo y el argumento. En su lugar, sólo escucha las protestas de que un hombre sigue a Trotaconventos (de cuyo pasado como prostituta debe de ser consciente doña Rama), por lo que sus expectativas pueden ser varias. Trotaconventos se ha aprovechado así de su reputación para quedarse a solas con doña Endrina, de cuya presencia nos enteramos sólo cuando la madre ha salido. El narrador, que hasta el momento ha dejado que la mediadora sea la que juzgue a doña Rama, al introducir el diálogo entre Trotaconventos y Endrina, llama a la madre «renzellosa», compartiendo la opinión de la buhonera. Ésta, una vez ha alejado el peligro, se dirige a Endrina para maldecir a doña Rama, ignorando a propósito la desesperación de la hija por saber de su pretendiente; cuando ésta acaba preguntándole abiertamente, la vieja, aparentemente desinteresada, repite la pregunta:

Preguntóle la dueña: “¿Pues, qué nuevas de aquél?”  
 Diz la vieja: “¿Qué nuevas? ¿Qué sé yo qué es dél? (829a,b)  
 apretando sus dedos, en su cabo fablando.  
 ¡Rabiosa vos veades! ¡Doledvos! ¿Fasta cuándo...? (833c,d)  
 maguer que vos callades también, como él, ardedes; (837b)  
 ¿quál es vuestro talente? dezidme la verdat; (838b)  
 “Fija, perdet el miedo que s’ toma sin razón:

---

<sup>96</sup> «Voz Femenina: Los comienzos de la lírica popular hispánica y su relación con otros géneros literarios», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), 9-27.

en casarvos en uno, aquí non ay trición;  
 de casarse convusco a ley e a bendeción. (840a,b,d)  
 dizē a mí llorando palabras mazelleras:  
 ‘Doña Endrina me mata, e non sus compañeras: (841b,d)  
 Desdeque veo sus lágrimas e quán bien lo departe,  
 con pïedat e coita yo llo ro porque l’ harte;  
 però en mi talente alégromē en parte  
 ca veo que vos ama e vos quiere sin arte. (842)  
 “Lo que tú me demandas yō aquello cobdicio  
 si mi madre quesiesse otorgar el oficio;  
 tal lugar non avremos para plazer e vicio; (844a,b,d)  
 que yo mucho faría por mi amor de Fita, (845a)  
 vergüeña que fagades yo la hē de celar;  
 mis fechos e la fama: esto me faz dubdar; (848c,d)  
 Non sonará la fama: yo la guardaré bien;  
 el murmullo e roído que lo diga no ay quién;  
 sin vergüeña es el fecho, tantas carreras tien:  
 maravíllom, señora, esto por qué s’ detiēn.” (851)

Ante la forma en que la vieja acucia a Endrina para que confiese si ama o no al mancebo, recordamos la escena anterior en casa de don Melón, en la que Trotaconventos no sólo le hablaba de los indicios de enamoramiento, sino que además le aseguraba que la dama ya había declarado su amor por él. Como vemos, la trotaconventos ha estado adelantando acontecimientos y mintiendo sobre el progreso de sus negociaciones, que vienen a dar fruto cuando Endrina admite amarlo, en la estrofa 839. Esta confesión sólo aflora una vez la mediadora ha empleado mucha palabrería para moverla a compasión por el amante. A éste lo pinta desesperado, reproduciendo en directo (841c) sus palabras (de hecho, la llamada a la piedad del verso 833d que refieren las palabras de la trotaconventos puede asimismo ser eco de las del pretendiente, pues contienen la vehemencia con que él las suele emplear; aunque la tercera no estaría citándolo, sí puede que estuviera parodiándolo para sí, ya que no frente a Endrina, que desconoce el grado de auto-compasión del amante).

En el verso 837b la táctica de la mediadora pasa a consistir en la acusación tácita a la joven. Interpreta su silencio como un encubrimiento del amor que ha estado negando. A partir de aquí la vieja vuelve a dar al narratario pistas de cómo han sido las conversaciones entre ellas que se han elidido: sesiones de inacabables loas de la trotaconventos a

don Melón, ante las que doña Endrina apenas podría añadir nada, ni siquiera para asentir.

Su siguiente paso será el de mencionar, casi de pasada, las buenas intenciones del cortejador, del que dice desea una unión legítima. Una vez Endrina comienza a «decir su corazón», el diálogo se vuelve aún más intenso, sin interrupción alguna del narrador hasta el verso 845b, en que interviene para dar paso a Trotaconventos. Hasta entonces, las dos mujeres han hablado sin necesidad de aclaraciones. La joven menciona la influencia de su madre, verdadera celadora de su honra, que le impedirá cualquier encuentro con el mancebo. Entonces menciona por primera vez a su «amor de Fita», que sobrepone su identidad a la de don Melón. Si bien ya ambos habían quedado fundidos a lo largo del episodio, ahora se constata su unión. Como colofón de este paripé, la mediadora describe a la dueña la impresión que le han causado los lamentos del amante, los cuales son ofrecidos asimismo en estilo directo. Así, lo que fuera la confesión del arcipreste está incluida a su vez en otra confesión, la de Trotaconventos a Endrina, en la que la vieja admite alegrarse en secreto de la sincera pena del amante.

El auditorio sabe que esta confesión de la vieja es falsa, y debe calibrar hasta qué punto la treta afecta la credibilidad de la otra confesión, la del amante. Mientras, Endrina ha entrado en una dinámica de creencia ciega. Pero Trotaconventos no sólo refiere a la dama las palabras directas del cortejador sino que incluye todo el contexto en que se produjo la conversación que está citando, hasta su propia reacción, el llanto. Doña Endrina percibe así el grado de soledad del pretendiente, que aumenta cuando la vieja admite que si lloró fue sólo por contentarlo. Precisamente en el detalle «en parte» radica la mayor prueba de sarcasmo de la vieja para con la ingenuidad de su víctima.

Paradójicamente, a medida que la audiencia comprueba la gran farsa, constata cómo gracias a la retórica se vuelve factible lo que antes sólo fuera un deseo o un embuste de Trotaconventos. Cuando la mediadora conjetura que Endrina se encuentra a su completa disposición, se da un nuevo despliegue de sus artes teatrales. En él comenzará por presentarse como la mayor defensora de la honra de Endrina, para, mediante esta estratagema, introducir el tema del encuentro secreto entre los jóvenes. Su discurso basa su descaro en la incondicionalidad de la joven. Sin embargo, la doble lectura de sus palabras está clara. Así por ejemplo, en el verso 848c, «vergüena que fagades yo la hē de celar» puede significar tanto «vigilaré que no hagades nada vergonzoso» como

«vigilaré mientras hagas algo vergonzoso» o «guardaré en secreto el hecho vergonzoso». De igual manera, en 851a, «Non sonará la fama: yo la guardaré bien» puede referirse a «velaré por tu virginidad» y a «cuidaré de que tu honra no sea cuestionada guardando el secreto». Dando el encuentro amoroso por acaecido, la vieja se dedica a pensar en voz alta en sus consecuencias. Cínicamente medita que sólo su propia mala reputación podría causar algún inconveniente a la joven, pero que ella garantizará la fama de Endrina poniendo como prenda su propia palabra. Se muestra entusiasmada ante lo fácil que resulta ocultar la verdad, y su «tantas carreras tién» es aplicable tanto al engaño que está ejerciendo sobre Endrina como a las razones que esgrimirá si alguien la acusa en el futuro. Irónicamente, confiesa a su víctima que está asombrada de lo fácil que resulta engañar. Así pues, la audiencia ha presenciado la ilación de un discurso que, partiendo de las ideas del casamiento y del dolor de la confesión, desemboca en la propuesta de un encuentro amoroso y clandestino. La defensa del carácter secreto de la situación se vuelve casi una parodia del secreto de confesión.

En su última intervención, doña Endrina sintetiza lo que ha sido su actitud a lo largo de todo el episodio: una lucha entre su instinto de defensa de la honra, educado por la convención social y simbolizado por la presión materna (y que sostiene con la propia razón), y el instinto amoroso que la vieja ha propiciado y alimentado. La última queja delata el agotamiento de su voluntad ante la energía con que el arcipreste y Trotaconventos han superado todas sus demoras y razones. La dueña acusa el cansancio y anuncia su rendición definitiva ante el amor. Su lamento ahora es el del enamorado que sufre por el mero hecho de estarlo, el del ser que, consciente de su renuncia a la cordura, todavía tiene la suficiente como para dolerse de la alegría de estar preso.

Quien habla por ella es aún su razón, como vemos en expresiones como «grand» y «ya» en el verso 855b, una razón que admite su retirada de la contienda, vencida. Su lamento supone por ello el canto de victoria del amor. La vieja intenta, reclamando su omnisciencia, vencerla de que ya no existe en su corazón tal antagonismo, pues en él el único aliado es la figura del amante. Y tras recordar la palidez de ambos, reflejo y efecto de la distancia que los separa, propone para procurarle a Endrina algún solaz que visite su casa. El engatusamiento de la vieja llega a su grado máximo cuando le ofrece irónicamente los frutos secos que allí guarda y que sanarán a la dama, en una clara alusión sexual.

El tono de Trotaconventos es el del hechizo de las brujas sobre los niños para que entren en su guarida. Le ofrece las golosinas y los juegos y a continuación la embelesa con la propia perspectiva de cómo ambas abandonarán la casa materna, discreta y lentamente, sin que nadie repare en la dirección que van tomando. En la escenificación que de la huida planea Trotaconventos destaca su previsión de la actitud de Endrina a lo largo de la misma. La vieja explicita que la dama habrá de ser cautelosa y pasar desapercibida, pero al mismo tiempo observamos que aun aquí, cuando le da las indicaciones, se preocupa por apaciguar cualquier duda que pudiera surgirle a la dama, por lo que le menciona algo que ya se supone conocido, que el barrio estará poblado de vecinos. Así acalla una posible última reticencia de la inocente y resuelve su confianza con la imagen de las dos camino de la morada de la vieja, jugando mientras se alejan por las calles:

su porfía e su grand quexo ya me traye muy cansada;  
alégrom con mi tristeza, lassa mas enamorada: (855b,c)  
vos de noche ã de día le vedes, bien vos lo digo,  
en el vuestro coraçón el omne vuestro amigo; (858a,b)  
vuestras fazes, vuestros ojos andan en color de tierra;  
quien no quier creer mis dichos más lo falle e más lo yerra; (859b,d)  
jugaredes, folgaredes e darvos he ¡ay qué nuezes! (861d)  
¡qué castañas, qué piñones e qué muchas avellanas!; (862c)  
en pellote vos iredes como por vuestra morada,  
todó es aquí ün barrio e vezindat bien poblada:  
poco a poco nos iremos, jugando ã sin reguarda; (863b,c,d)  
Otorgóle doña Endrina dẽ ir con ella folgar  
e tomar de la su fruta ã a la pella jugar. (867a,b)

Esta parte del diálogo es reveladora sobre todo de la inocencia de Endrina, quien ha admitido que le gustaría verse con su mancebo pero no espera que su deseo se vea realizado. En cuanto al narrador, le interesa sobre todo mostrar la destreza de la vieja, su maestría con la palabra, su capacidad persuasoria. Por ello no se demora en presentar en estilo directo el asentimiento de doña Endrina, y escuetamente apunta que accedió a ir a merendar y a jugar con la vieja, mostrando objetivamente la creencia de la dama sin otro comentario. Nos narra la aceptación de Endrina de forma rápida, destacando con ello la sagacidad de Trotaconventos y la fulminante respuesta que su invitación halló.

#### 3.4.4 *De cómo doña Endrina fue a casa de la vieja, e el arcipreste acabó lo que quiso*

Este nuevo episodio nos es presentado por el narrador personaje autobiográfico, que rápidamente nos guiará hasta el interior de la casa de Trotaconventos y nos dejará con la conversación entre las dos. Antes, desde su posición de narrador omnisciente, deja al narratorio con la confianza de que, si bien la puerta estaba cerrada, la vieja, compinchada, lo había visto llegar. En el discurso que en estilo directo nos presenta el narrador, Trotaconventos condensa lo que han sido sus tácticas retóricas y procedimientos de encubrimiento anteriores. Así por ejemplo, la vieja, que ya ha proyectado que don Melón aparezca cuando Endrina esté en la casa, comienza a hablar en alto consigo misma para que Endrina pueda estar informada de que se aproxima el amante. Pero al mismo tiempo Trotaconventos se adueña de tal forma de la palabra que la joven se encuentra totalmente imposibilitada para hablar o negarse a cualquier iniciativa de los otros. Sólo se le permite oír aturdida cómo se dispara ante sus ojos y oídos una ráfaga de exclamaciones y de acciones que parecen espontáneas (aunque no lo sean). En efecto, el discurso de la vieja es tan impetuoso y tenso como el acontecimiento para el que se ha preparado. Trotaconventos va transmitiendo en alta voz, casi declamando, el proceso mediante el que gradualmente percibe que don Melón se ha presentado en su casa al ver cruzar a Endrina, y que intenta forzar la puerta, no atendiendo a razón alguna. La supuesta simultaneidad de sus palabras con los hechos que narra inunda de acción la escena. Aunque puede que el amante no estuviera sino esperando pacientemente fuera. La representación de la vieja es realmente dinámica, invitando continuamente a doña Endrina a ser testigo de lo que está ocurriendo: Trotaconventos ha adivinado que hay una figura que las espía a través de las rendijas de la puerta, figura que se va volviendo más nítida hasta resultar en la del propio Melón. Se trata, pues, de una comedia de miradas, en la que destacan verbos como «catat», «vedes», «barrúntanos» u «otea», y en la que la reciprocidad de miradas entre los tres personajes sólo está superada por la inmediatez con que éstas son registradas y denunciadas por la vieja. Porque es ella la única que habla, y sus palabras las que, como en el encuentro con doña Rama, recrean la escena y aceleran su desarrollo, cargando el ambiente de una energía contenida que se habrá de desbordar en el diálogo entre el amante y la dueña, del que carecemos. Su discurso consta de pre-

guntas que ella misma se responde, de exclamaciones y aproximaciones a Endrina que se transforman en repentinos vuelcos hacia el personaje que forcejea a la entrada, al que también simula estar dirigiéndose. Todo su discurso está ideado para ser atendido, no por quien embiste contra la madera, sino por la dama, que, impotente, ha acabado por enmudecer. A Endrina está dedicada toda esta pantomima en la que Trotaconventos se regocija, atreviéndose incluso a mencionar al abad que le regaló las puertas de su morada por un servicio prestado.

La vieja recibe su mejor recompensa con este último enredo en el que despliega todas sus dotes teatrales y en cierto modo se desquita de los trabajos que los remilgos de Endrina le han costado. En realidad le habría bastado con abrir las puertas al visitante y retirarse sigilosamente, abandonando a la dueña a su suerte, como hará después de esta farsa. Sin embargo, la comedianta se toma el trabajo de encararse de forma cómica por última vez con sus dos criaturas y de interpretar histriónicamente una secuencia de razones con la que se resarce de todos los sinsabores pasados. Ahora está en su propio territorio y dirige a su modo los hilos de la historia, demorándose en parodiar los titubeos propios de los amantes, sus vacilaciones y forcejeos contra la irrupción del amor. Así, podríamos decir que la vieja protagoniza el papel de la virgen asediada y se debate fingidamente por distinguir quién ronda su casa, y entre hablarle o no al joven, entre abrirle o defender su valiosa puerta (destacando al mismo tiempo con ironía la procedencia de ésta, que rompe esa imagen virginal).

Acusa al amante de estar guiado por el diablo, personaje con el que tantas veces la han asociado a ella y a Amor. Se burla así de los convencionalismos de doña Endrina y de los de toda una comunidad, de una moral que considera ridícula. Probablemente Endrina no alcanza a entender la carga paródica de la representación de la vieja; puede que ni siquiera llegue en ningún momento a sospechar que se trata de un montaje. La audiencia, sin embargo, sí advierte el doble juego de la vieja: al tiempo que con su monólogo grandilocuente finge sorpresa y desconcierto ante la súbita llegada del amante, también está resumiendo, mediante la imagen simbólica del allanamiento de la morada, el debate interior que, a su entender, discurre por las mentes de quienes son cortejadas y seducidas:

fallé la puerta cerrada mas la vieja bien me vido:  
 “¡Yuy!”; dize, “¿qué es aquello que fazè aquel roído? (872c,d)

¿Es omne ö es el viento? Creo que es omne, non miento:  
 ¡vedes, vedes, cómo otea el pecado carboniento!  
 ¿Es aquél? ¿non es aquél? ¡él me semeja, yo l' siento! (873a,b,c)  
 ¡catat, catat cómo assecha!: barrúntanos como perro; (874b)  
 ciertõ aquí quiere entrar; mas, ¿por qué yo non le fablo?:  
 —Don Melón, tiradvos dende!, ¿tróxovos y él diablo?:  
 ¡non quebrantedes mis puertas!, que del abat de Sant Pavlo (875a,b,c)

La escena en que don Melón consuma la seducción, de la que carecemos en los tres manuscritos, probablemente contendría otro diálogo entre los dos jóvenes, aunque no es descartable que la vieja volviera a interceder por él. No obstante, a la vista de la irrupción de Melón, el diálogo se vislumbra más bien entre el galán y una acorralada Endrina que probablemente cedería a sus peticiones impresionada o hasta coaccionada más por la irrefrenable pasión con la que don Melón ha cruzado el umbral que por su propio enamoramiento. Sin embargo, una vez doña Endrina ha visto arrebatada o perdida su honra, a quien parece reclamarla es a la que se titulara garante de ella, Trotaconventos. En los alegatos que suceden a la acción, es la voz de la mediadora de nuevo la que oímos; no sabemos si el mancebo, ha dejado la casa; pero de nuevo vemos que es la vieja la que se defiende mediante símiles y generalizaciones, y la que propone soluciones. Conmina a la joven a que guarde silencio y a que se apoye en el amante (aludiendo posiblemente a los conocimientos de derecho que aquél posee), y acude al símil de las aves que son cazadas y escarnidas públicamente en la plaza por no haber sabido guardar silencio. Así dota de una irónica continuidad al ejemplo de la avutarda y la golondrina.

defiéndavos e ayúdevos a tuerto e a derecho;  
 ¡callat!, guardat la fama non salga de so techo: (880b,d)  
 si non parlás la picaça más que ùna codorniz,  
 non la colgarién en plaça nin reirién de lo que diz: (881a,b)  
 ya los peces de las aguas quando veyen el anzuelo  
 ya òl pescador los tiene e los trae por el suelo; (884a,b)

Ante los lamentos y amargos reproches de Endrina, que disculpa su torpeza arremetiendo contra la habilidad y rapidez de la vieja, ésta apuesta por la solución de la boda. El propio narrador media ahora entre los ataques de la desengañada y la respuesta, según él, sabia, de Trotaconventos. Una vez ésta haya propuesto el matrimonio, el narrador retomará la palabra para concluir que se celebró la boda con alegría

de todos. Corominas advierte, no obstante, que la mención de la boda no conlleva necesariamente que se desposaran legítimamente y mediante el sacramento. Aboga más bien por que el mancebo se aviniera a convivir con la dueña en vez de abandonarla, como ella temía que hiciera. Es el propio narrador el que considera la solución óptima, tratando irónicamente la situación como un pleito entre Endrina y Melón en el que la vieja actúa de juez, pronunciando la sentencia más sabia.

Al referir estas reservas de Endrina con respecto a las intenciones del seductor, el narrador aún habla en primera persona, identificándose con el galán. Sin embargo, en la conclusión de la historia recupera su puesto como el moralista narrador omnisciente autobiográfico que habla de Melón en tercera persona y que se atreve a añadir un sarcástico «con razón» a la mención de la alegría de las amistades. Es esta pose última la que mejor combina con el comentario que va a dedicar a continuación a sus narratarios. En él, el narrador se disculpa por «lo feo de la historia», que achaca a sus fuentes, Pánfilo y Nasón:

Está en los antiguos seso e sapiencia;  
 es en el mucho tiempo el saber e ciencia:  
 la mi vieja maestra ovo ya conciencia  
 e dio en este pleito una buena sentencia: (886)  
 Pues que por mí dezides que el daño es venido,  
 por mí quiero que sea el vuestro bien avido:  
 vos seet mujer suya e él vuestro marido; (890a,b,c)  
 Doña Endrina e don Melón en uno casados son:  
 alégranse las compañas en las bodas, con razón.  
 Si villanía he dicho aya y de vos perdón,  
 que lo feo de la estoria dize Pánfilo e Nasón. (891)

Y es aquí, en el desenlace de la historia, cuando descubre el juego a sus narratarios; sólo ahora desvela que su relato ya había sido escrito por otros. Intenta recobrar la dignidad del narrador moralizador y arguye que ha querido dar un buen ejemplo a las dueñas sobre las argucias de Amor; sin embargo, tras haber ocultado a su auditorio la procedencia de la historia, resulta paradójica su burla de los amores de Melón y la seducida Endrina; pues al igual que doña Endrina había elegido creer las palabras de Trotaconventos, el narratario había creído que esta historia había acaecido realmente, que se encontraba en el mismo nivel que la de la dama cuerda. Si Endrina ha sido seducida por Melón, el narratario lo ha sido por la habilidad y la astucia del narrador. Hasta

qué punto la credibilidad del narrador queda mermada por esta confesión de última hora no se puede decidir.

Se confirma ahora la sospecha que ya el autor implícito había planteado (con el fragmento sobre el incógnito pasado toledano del arcipreste) de que el narrador pudiera estar mintiendo. Sin embargo, para este narrador lo único digno de reprensión es «lo feo de la historia»; para él no supone problema el no haber avisado a su narratario con antelación de que este ejemplo no había sido una de sus aventuras. De hecho, parece que con quien ha querido hablar mediante el ejemplo ha sido más con Amor que con sus narratarios, a los que ha utilizado para llevar a cabo el último consejo del maestro: «castígate castigando e podrás o otros castigar». Efectivamente, el narrador ha efectuado ese castigo del texto de Pánfilo y de Nasón y lo ha transformado en el episodio de doña Endrina. Sin embargo, su intención no sólo parece haber sido demostrar que él también es un alumno aventajado que puede dar nueva vida al texto escrito y elevarlo a la categoría de autobiográfico, sino utilizarlo como dardo contra el propio Amor y sus premisas. En la historia el narrador ha adaptado falazmente una comedia a su línea autobiográfica con el fin de parodiar los principios de amor y cortesía que aparecen en las fuentes. La forma en que parodia estos motivos es exagerándolos y volviéndolos aún más cómicos, así como mencionando (y enfatizando con el ejemplo del burro cazarro) que el final de esta pareja no fue tan idílico como el de Pánfilo y Galatea.

El narrador preserva el estilo dialogado y se sirve de él para efectuar desde dentro una parodia de la propia comedia. Nos referimos a que en esta comedia elegíaca, la vieja que mueve todos los hilos es capaz de llevar a cabo una parodia en la escena final, que no proviene del original latino. En este último, la vieja Anus finge haberse puesto a hablar con una vecina a la puerta, dando lugar a que Pánfilo acose y convenza a Galatea a solas. Pero en el *LBA Trotaconventos* posee una conciencia casi autorial de su quehacer, se presenta como forjadora de historias y, por tanto, es capaz de atrapar toda la situación y objetivarla para remedarla luego en la escena de la seducción, de la que es el personaje principal. En ella se burla de la cándida dama y del joven con «ojo de becerro», pues a ambos los considera personajes suyos. Poseemos así una parodia insertada en otra. Recordemos asimismo aquella mención, cuando se topa con doña Rama, del personaje masculino de otra comedia elegíaca. Mediante tal artificio la vieja se suma a otra historia y par-

ticipa falazmente de ella por un momento, volviéndose personaje de un relato ya escrito.

Así pues, desde que el arcipreste se enzarza en su diálogo con Amor se desencadena una sucesión de conversaciones, provenientes todas del diálogo entre la obra de Pánfilo y el narrador: entre el amante y Venus, entre éste, la dama y la vieja, entre la vieja y Rama (en el que Trotaconventos revive otra comedia previa), y entre Trotaconventos en el papel de doncella acosada y don Melón (ante la víctima Endrina, que asiste a la representación ignorante de la parodia que se le hace). A la hora de dialogar con Pánfilo y Nasón, el narrador ha elegido contestarles parodiando las peripecias de aquéllos: en efecto, en vez de una aventura que expone el arte de amar, tenemos más bien una aventura sobre el arte del engaño. Amor y engaño quedan de nuevo hermanados, y esta equivalencia parece haber sido la meta del narrador moralista. De ahí, según algunos críticos, que los nombres de los personajes remitan a una lectura alegórica y didáctica de la historia y de ahí también la fábula con que contará luego el arcipreste, con la que atenúa, el ya de por sí discutible final feliz de la historia.

#### 3.4.5 *Del castigo qu'el arcipreste da a las dueñas, e ensiemplo del asno sin coraçón e sin orejas*

Este ejemplo es el último asociado a la historia de doña Endrina y don Melón, si bien se encuentra fuera de la órbita de la narración y se ofrece al mismo tiempo como símil y moraleja de la historia anterior. En efecto, el narrador ha ofrecido la historia de Endrina como ejemplo que adoctrine sobre el loco amor y los efectos dañinos que ejerce sobre las mujeres desprevénidas. Sin embargo, la historia de Melón y Endrina es un episodio que actúa como bisagra dentro de la estructura de la narración autobiográfica, y que muestra la dualidad del carácter del narrador y su ambigüedad a la hora de afrontar al narratario. Si no atendemos al escudo que supone el que la historia constituya una adaptación del *Pamphilus de amore*, la tomaremos como una secuencia más dentro de la serie de amoríos temporales del arcipreste Juan Ruiz, lo que nos dejaría con un clérigo casado o al menos amancebado.

Aunque se puede considerar esta historia como prolongación y herencia de aventuras previas del arcipreste, es innegable que también podría ocasionar un estancamiento en la situación del personaje y de la

autobiografía didáctica. Por eso el narrador autobiográfico, que por el momento se había guardado de emitir duros juicios contra los personajes, y que hasta se había llegado a identificar con ellos, ahora, a medida que se acerca el final, se desmarca completamente de esa actitud. Es aquí donde encajaría la conciencia del narrador de que él no es ese don Melón con el que a veces se ha confundido, aclarando a las dueñas «te la conté por darte ejemplo no porque a mí vino».

Al calificar el episodio como «bisagra» nos referimos a su calidad de texto preexistente, de relato ya escrito y quizás bien conocido por parte de los narratarios de la obra ante los que se efectuaría una reescritura y relectura que éstos entenderían como tal. Es esta dimensión la que el narrador quiere recordar a continuación, cómo la historia de Endrina y Melón es sólo eso, un ejemplo. La traducción sería la aportación del alumno aventajado a la serie de textos autorizados que se leen en las escuelas. Como tal, tendría una interpretación didáctica, más moralizadora, que se reitera con el ejemplo del asno sin corazón ni orejas. Como el narrador moralizador que siempre ha sido, necesita otro ejemplo para dramatizar, aun más si cabe, las consecuencias de creer en los falsos halagos.

El ejemplo es ofrecido por el narrador autobiográfico, quien recupera su tono admonitorio para con las damas que puedan estar entre su auditorio, a las que explícitamente dedica el relato. Es ésta la historia de una comitiva real que celebra el restablecimiento de su rey con una fiesta en la que el burro destaca por sus cazzurrerías, molestando al león. Teniendo que huir de la corte y siendo perseguido, es por fin alcanzado por la zorra, quien con alabanzas lo convence de que el león desea tenerlo cerca de nuevo y gozar de su canto. El consentido la cree y vuelve, sólo para ser abierto en canal. Aunque el león prohíbe que se coma del burro, al volver encuentra a éste desorejado y descorazonado, recibiendo una ingeniosa respuesta del lobo que ha arrebatado estas partes:

Dueñas, abrit orejas, oít buena lición,  
entendet bien las fablas: guardadvos del varón; (892a,b)  
Estaba y òl burro, fezieron dél joglar; (894a)  
Con las sus çaurrías el león fue sañudo:  
quisò abrillo todo; alçaçar non lo pudo;  
sü atabor tañiendo fuése, y más non estudo.  
Sentiós' por escarnído òl león del orejudo; (895)  
el león dixo luego que mercet le faría; (896a)  
Creyó falsos falagos: él escapó peor;

Non sabié la manera, el burro, del señor:  
 escota joglar necio el son del atabor; (899a,c,d)  
 Mandó el león al lobo, con sus uñas parejas  
 que lo guardasse todo, mejor que las ovejas. (901a,b)  
 Quandö el león vino, por comer saborado, (902a)  
 dixo al león el lobo qu' el asno tal naciera  
 que, sí él coraçón ã orejas tovierá,  
 entendiera sus mañas e sus nuevas oyera,  
 mas que non lo tenía e por ende veniera. (903)

El narrador combina el estilo directo de los halagos de la zorra con el estilo indirecto del resto de las criaturas, y con sus propias apreciaciones sobre estos personajes, de los que conoce pensamientos y futuros, juzgándolos continuamente. Vemos, por ejemplo, cómo sentencia de antemano al burro en la estrofa 899, o cómo sutilmente, entre las órdenes del león que introduce, destaca la de que el lobo debe cuidar del burro mejor que de las ovejas, dándonos a entender con ello lo que le espera al burro, así como que el león tiene igualmente algo de borrico, pues como aquél, tampoco ha aprendido de los errores. El narrador muestra al león ofendido ante la insensatez del burro y esperando comérselo tras haberlo capturado, si bien no nos muestra las intenciones del lobo hasta que éste le espeta su respuesta al monarca. Parece que el lobo se hubiera comido esas piezas del burro únicamente para poder dar su contestación, ya pensada de antemano, al león; la originalidad consiste en su ocurrencia de adelantar acontecimientos, de forma que únicamente la respuesta causa y justifica el robo de las orejas y el corazón.

Los hechos van atados a las palabras, pues sin las segundas no son posibles los primeros. Pero a su vez, estas palabras de defensa constituyen una mentira tan evidente como incontestable, al basarse asimismo en una verdad: la de que el burro ya carecía de orejas y corazón antes de morir. Falazmente el lobo establece la identidad entre corazón y orejas con el entendimiento, con la facultad de percibir e interpretar los mensajes. Y el propio narrador juega en esta trama con las posibilidades que tal relación procura: se hermanan continuamente en la historia la mentira y la sordera. Así, el burro hace tanto ruido con su tambor que casi deja a los comensales de la fiesta sordos. Sin embargo, es él el que debe su desorejamiento final a su sordera, una sordera figurada que consiste en no saber escuchar lo que quieren los demás. Se añade a la falta de inteligencia del burro para saber interpretar a la zorra, su au-

téntica carencia de oído musical para cantar, lectura ésta que si bien el lobo no refiere, sí está presente en la mente de la audiencia desde la mención de la fiesta. El burro no tiene oído musical; no sabe medir lo que dice, y por ello importuna al león con sus excesos.

En cambio, la zorra mide perfectamente sus halagos. Interpreta la verdad, el deseo del león de tener al burro cerca, como un virtuoso su partitura preferida. Su oído, su olfato en este caso, la hace actuar desde el punto de vista del otro, adivinando lo que aquél querría oír, midiendo su voluntad y consiguiendo que el mensaje le suene a música. En cuanto al lobo, ha oído y entendido las palabras del león pero no lo obedece, (como si fuera sordo, irónicamente). Precisamente su desobediencia responde al hecho de que es capaz de interpretar *a priori* la respuesta que tendrá el león.

El lobo es capaz de levantar una nueva interpretación de los sucesos, de plantearla y sostenerla como verdad frente al león, que, inteligente, deberá atenerse a su falta de previsión y transigir ante él. En cierta forma, el narrador, consciente de la equivalencia de la interpretación musical y la lingüística que se reitera a lo largo de la historia, destaca la figura del lobo sobre la del león o del burro. Es él quien tiene la última palabra, y con ella no sólo se defiende a sí mismo sino que da una interpretación propia de la torpeza del borrico. Ésta coincide parcialmente con la interpretación del narrador, para quien no parece existir más verdad que la que impone la supervivencia.

En la moraleja que el narrador ofrece a sus narratarías, les recuerda que no deben proceder como el burro, creyendo las falsas alabanzas. Para éste la única verdad entre tanta sordera y mentira parece ser la del animal abierto en canal. Les aconseja encarecidamente que agucen el oído y aprendan a leer entre las líneas que envían los hombres. Sin embargo, la verdadera fuerza del relato no radica en el ejemplo que supone la muerte del burro insensible y torpe, sino en la insolencia del lobo al presentar el cadáver mutilado al león. Es la sentencia del lobo y lo que supone para la relectura de la historia lo que constituye su verdadera ejemplaridad: siempre existe una nueva interpretación de los sucesos, una que hace que los hechos cambian y quedan desfigurados. El lobo, al contrario que la zorra y que el burro, no da a su destinatario lo que éste quiere oír, sino que fuerza una nueva lectura de la historia ante la que a aquél «le crecen las orejas».

Pero, claro, este narrador heterodiegético se guardará de hablar del lobo, pues puede relacionársele con el tejón (animal al que ha quedado

asociado don Melón como comedor de endrinas) y éste con el «yo» narrador que cuenta esta fábula. En caso de que se le pueda acusar de ser como el lobo, de haberse beneficiado de los despojos de la víctima e inventado alguna argucia para esconder el hecho, es decir, de haber aprovechado para sí la vanidad de la dama, esclarece al final que la historia de Endrina no la ha vivido, sino que la ofrece como mero ejemplo. De esa forma se cura en salud. Restringe el alcance de la moraleja de la fábula exclusivamente a Endrina y a las dueñas que puedan verse en su situación. Al eludir su responsabilidad como destinatario del mensaje de la fábula, también atenúa la responsabilidad que como copersonaje podría tener en la historia de Endrina. Por tanto, mediante la fábula, al no comprometerse en su moraleja, ha dado un último paso hacia afuera, hacia el nivel diegético del narrador. Zahareas ya señalaba cómo en el libro cada llamada de atención al público conlleva una postura particular para con su narratario. En este caso, es evidente que el narrador tiene otro interés aparte del de velar por la honra de su público femenino:

The apostrophes in the *Libro* point to a shifting substratum of possibility that characterizes the protagonist's real truancy and the ironic, diverting and artistic quality of his literary life history. Juan Ruiz's use of *apostrophatio* strives for a wider horizon of possibility and indicates an ironic playfulness in his relation to the audience and the world, an ironic posture hitherto credited only to Chaucer. The contained manner of rhetorical address gives way to a freer and more varied address; the manner toward the reader is open, breezy and, as Castro and Green have demonstrated, elusive and diversified. The literary *persona* we glimpse behind the *Libro*'s apostrophes is no longer the impersonal "everyman" but begins to swell with a kind of personality. Each apostrophe itself is often unique and all-engrossing so that consistency of ideological design, essential in exemplary stories, retreats.<sup>97</sup>

Recordemos ahora que el narrador termina este ejemplo pidiendo a las dueñas que sepan entender el ejemplo de doña Endrina, y que eviten así el acabar siendo objeto de burla de su comunidad. Se muestra consciente de haber podido incomodar con su insistencia a las dueñas, no queriendo acabar como el burro por no estar en sintonía con sus narratarias:

---

<sup>97</sup> *Art of Juan Ruiz*, 132-133.

Assí, señoras dueñas, entendet el romance,  
 guardadvos de amor loco non vos prenda ni alcance:  
 abrit vuestras orejas, el corazón se lance  
 en amor de Dios limpio, loco amor non le trance; (904)  
 entiende bien la estoria de la fija del endrino:  
 díxela por dar ensiemplo, mas non porque a mí ävino;  
 guárdate de falsa vieja e riso de mal vezino: (909a,b,c)

Ha intentado volver a su pose del principio, tomando su autobiografía como soporte didáctico y este episodio como una historia no vivida por él. La cadena didáctica comenzaría, pues, con la serie de peripecias entre las que sobresaldría la conversación con Amor; de ésta surgiría a su vez la excusa para internar a su auditorio femenino en otro relato con el que lo alertaría del peligro que suponen esas buhoneras que venden el amor como bueno.

El narrador parece haber quedado satisfecho de su intervención, pues no sólo ha corregido a las autoridades sino que ha entretenido y castigado a las damas demostrando que Amor nunca dice la verdad. Sin embargo, recordemos que si bien ha equiparado a aquél con la mentira, don Melón de la Huerta consiguió a su dama siguiendo los preceptos de Amor y Venus. Además, después de este episodio encontraremos al propio arcipreste utilizando ya de forma continuada a Urraca, su preciada trotaconventos. Vemos, pues, cómo el autor implícito vuelve a desdecir con el progreso de la obra al narrador, desvelando que éste en realidad sí que sería un melón para cualquier endrina y que ha escuchado bien los consejos de Amor, aunque diga lo contrario a las mujeres. El autor implícito permite que sea el narrador el que parodie esas artes de amar y a esos personajes atormentados por un amor codificado, y los tilde de falsos desde su función didáctica. A continuación el autor invalidará al propio juez, demostrando cómo aquél vive de la mentira que denuncia. De esa forma resurge el tema de la dudosa ejemplaridad de la autobiografía. Se podría decir que hasta el concepto de «ejemplaridad» queda trastocado cuando se constata que los ejemplos son de aplicabilidad circunstancial y no universal.

### 3.5 Últimas piezas: el problemático final del *Libro de buen amor*

#### 3.5.1 *De cómo dice el arcipreste que se ha de entender este su libro*

Porque Santa María, segund que dichõ he,  
 es comienço e fin del bien, tal es mi fe,  
 fizle quatro cantares. E con tanto faré  
 puntõ a mi librete, mas non lo cerraré. (1626)  
 Buena propiedat ha, doquiera que se lea,  
 que si lo oyere alguno que tenga mujer fea,  
 o si mujer lo oyere que sü omne vil sea,  
 fazer a Dios servicio en punto lo desea: (1627)  
 desea oír missas e fazer oblaciones,  
 desea dar a pobres bodigos e raciones,  
 fazer mucha limosna e dezir oraciones:  
 Dos con esto se sirve, bien lo vedes, varones. (1628)  
 Qualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere,  
 puede i más añadir e emendar si quisiere:  
 ande de mano en mano a quienquier que l' pediere  
 como pella a las dueñas: tómelo quien podiere. (1629)  
 Pues es de *Buen Amor*, emprestadlo de grado:  
 non l' neguedes su nombre ni l' dedes reherutado,  
 no l' dedes por dineros, vendido ni alquilado,  
 ca no ha grado nin gracia buen amor el comprado. (1630)  
 Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa  
 non creo quë es chica, antë es bien grand prosa:  
 que sobre cada fabla se entiendë otra cosa  
 sin lo que së alega en la razón fermosa. (1631)  
 De la santidad mucha es bien grand licionario,  
 mas de juego e de burla es chico breviario.  
 Por ende fago punto e cierro mï almario:  
 séavos chica fabla solaz e letüario. (1632)  
 Señores, hevos servido con poca sabidoría:  
 por vos dar solaz a todos fablévos en juglería;  
 yo ün galardón vos pido: que por Dios, en romería,  
 digades un paternóster por mí ë avemaría. (1633)  
 Era de mill e trezientos ë ochenta e ün años  
 fue compuestõ el romance, por muchos males e daños  
 que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños,  
 e por mostrar a los simples fablas e versos estraños. (1634)

Tras los viajes por la sierra, y de multitud de episodios, como la batalla entre Carnal y Cuaresma, el enamoramiento de doña Garoza la monja, o la muerte de ésta y de Trotaconventos, llegamos al final del relato de las aventuras del arcipreste y entramos en una sección dominada por la diversidad temática y lírica. Perdida su querida vieja y sabedor de que las dotes de don Furón (su siguiente mensajero), más bien actuarán en contra que a favor de los cantares que el arcipreste ha compuesto para nuevas damas, a éste no le queda más que terminar su obra. Anuncia, pues, que va a poner punto final al libro, tal y como aparece en las estrofas previas. Tras la serie de aventuras y desventuras por las que ha pasado el personaje, resurge ahora su cariz autorial para apelar directamente al público. Si en el episodio inmediatamente anterior lo veíamos en su faceta de compositor de cantares de amor, en esa pose del trovador desafortunado y de amante fracasado que ya había explotado en otros puntos del relato, ahora aparece sobre todo como recopilador de los valores de su obra, retomándolos desde el prólogo. En efecto, si antes de la inclusión del prólogo en prosa (tal como aparece en el manuscrito de Salamanca), la obra comenzaba con la invocación a la divinidad y con los dos gozos marianos, ahora el autor recuerda que María, según su fe, es el principio y el fin. De acuerdo con ello, el libro debe concluir, como la propia vida del cristiano, con la mediación de ella. Anuncia que ha compuesto cuatro cantares para la Virgen, si bien sólo dos series de gozos suceden al anuncio.<sup>98</sup>

Pero antes de pasar a los gozos, destaca esas propiedades de su libro. Resurge entonces su calidad juglaresca en tanto en cuanto alabaré las cualidades de su obra a la hora de despedirse, relacionándola directamente con un narratario que también él mismo diseña y presenta. Si al principio de la obra disertaba sobre el buen y el loco amor y sobre el uso que el volumen podría tener según el tipo de lector que a él llegara, ahora vuelve a aclarar que sus palabras habrán tenido un efecto salvífico precisamente para un tipo de lector particular. Pero como advertía Zahareas,<sup>99</sup> nunca abandona la dualidad que lo ha caracterizado: iróni-

<sup>98</sup> En «Lo juglaresco en el *Libro de buen amor*» (en Criado de Val, ed. *La Juglaría*, 293-316) Reynal propone que los otros dos han de ser los que principian el libro.

<sup>99</sup> En «Ruiz's Envoi, 209, n. 10), Zahareas describe la estrategia autorial: «By mingling the commentator with the narrator, Juan Ruiz creates the illusion that a real conflict between *buen* and *loco amor* is non-existent and that one leads to the other; yet he shapes the illusion in a way that the reader ultimately sees through it and is therefore surprised into a more vivid awareness of that very conflict».

camente ese lector no es el que sabe interpretar certeramente el libro según una iluminación interior previa, sino precisamente aquél al que no le queda más remedio que acudir a lo espiritual pues el mundo de la carnalidad le está negado. Será un libro que lleve a devoción sólo a los maridos de mujer fea y a las mujeres de marido impotente;<sup>100</sup> sólo a éstos, a los que la divinidad y la naturaleza no les han sido propicios, les está destinado tornarse con ahínco hacia Dios. Ignoramos, pues, si el mérito ha de concedérsele al libro o a la predisposición forzosa de estos receptores (paralela a la de los viejos autores por la misoginia a los que condenará Alice de Bath en *TCT*). La ironía llega a su culminación cuando el autor apunta que a Dios le agradan sobremanera los sacrificios que estos beatos y beatas puedan hacer, cuando en realidad poco mérito tienen en quien no halla ocasión de pecar. Sin embargo, la despedida pronto abrirá su campo de acción hacia un narratario más amplio e indeterminado.

En cuanto a la consideración que da a su obra, recuerda antes que nada esa «buena propiedad» del librete, que lleva a la devoción. Sin embargo, su mayor valor es el de contener en su reducido espacio un gran mensaje, que el autor no especifica. Reaparece el tópico del meollo y la corteza, junto al lema del *dulce et utile*. Así pues, es la finalidad didáctica la que prevalece, esa glosa escondida que la belleza del ejemplo contiene y con la que actúa de forma simbiótica. Sin embargo, aunque el autor recomienda una labor exegética, y es ésta la que parece predominar, en ningún momento deja de cuestionar mediante una sutil ironía esa finalidad trascendental.

Así, por ejemplo, su uso de la conjunción “mas” resulta contradictorio dentro del mensaje de la función didáctica de la obra, como irónica resultaba antes la mención a los mal casados devotos. En ese verso (1632b) Juan Ruiz parece estar dando prioridad al solaz sobre la doctrina, o por lo menos poniéndolos a la misma altura. Sin embargo, nos encontramos con la paradoja de que a ese “mas” le sigue “chico breviario”, por lo que parece que se contradice doblemente, o bien admite que poco de lo malo equivale a mucha santidad y le es equiparable. Se juega aquí con “gran licionario”/“chico breviario” y posiblemente con el tamaño mismo de tales volúmenes en la época. El breviario indicaría un uso más circunstancial y aplicable a situaciones concretas; estaría

---

<sup>100</sup> Es ésta la acepción que Joan Corominas da al adjetivo «vil» en su edición de la obra.

relacionado con dichos breves, refranes y proverbios escritos para certificar y asentar lo ya sabido, la experiencia vivida y repetida universalmente. En cambio, el gran leccionario de santidad refiere otra realidad, posiblemente la de los libros hagiográficos dedicados a presentar modelos y pautas de vida ejemplares, alejadas de lo común, o bien los grandes manuales que podían encontrarse en las bibliotecas. En ese sentido, el libro se convertiría en gran obra didáctica, no tan lleno de “breves” como de una gran “sentencia general” en absoluto circunstancial sino aplicable como totalidad al comportamiento humano. El breviario habría de ser chico y llevarse a todos lados como guía práctica de conducta y fuente de distracción, formando parte del equipaje, entre otros, del juglar. Pero para el lector está claro que en cuanto a juego y burla, el libro no ha sido “chico” breviario, pues ha proporcionado tanta burla y juego como santidad, por lo que ese “mas” parece redundar en la contradicción que resulta de oponer el breviario al “grand leccionario”. Así, con esos versos 1632a y b, el arcipreste pone en entredicho a la vez que confirma lo que acaba de enunciar como el principal valor del volumen, el que en él siempre se haya de entender otra cosa.

En la despedida destaca, como hemos dicho, el sesgo juglaresco que adquiere la figura autorial, enfatizado por la encomendación que se da a quien sepa trovar de que mejore el libro. En este momento, si bien el autor lanza su obra alegremente a otras manos, en lo que compara con un juego de pelota para las dueñas, también recuerda que para enmendar su libro hay que saber trovar. Más abajo, en la estrofa 1634 añade que con su romance ha pretendido no sólo advertir sobre los engaños, sino también «mostrar a los simples fablas e versos estraños». Así pues, al margen del uso que se dé a las historias sobre engaños que el arcipreste ha narrado, y de que éstas puedan iluminar a los simples de pensamiento, Juan Ruiz dedica su libro a otros simples, a ese tipo de receptor que no conoce sus fábulas ni cantigas, que no sabe de versificación y que agradecerá la variedad poética y temática que el libro ofrece. Así, no sólo por una utilidad práctica, es decir, como arte de amar, sino como manual de poética, el libro posee un inmenso valor. El poeta se volvería un maestro consciente de su gran diferencia con respecto a esos hipotéticos simples, si bien por otro lado sabe que su auditorio será capaz de hacerse con el libro. Esa es la razón de que no lo cierre, casi a modo de reto.

Juan Ruiz se yergue como poeta consciente de su valía,<sup>101</sup> que eleva la calidad artística de su producción hacia una meta moral. En efecto, al hablar del libro, y decir que es de *Buen Amor*, transporta esa cualidad a quienes escuchen o posean el volumen y lo hayan de transmitir de la misma forma. El libro, por el mismo nombre que lo causa y lo anima, es sinónimo y portador de esa cualidad del buen amor, y por la misma ha de circular entre las gentes de buen grado, sin la mediación del dinero que degradaría esa cualidad. Es ese el testamento abierto, la voluntad del autor que pide a cambio de su narración no monedas, sino que se rece por él si se va en romería. En su guisa de trovero y con la modestia propia del que se despide, recuerda que ha puesto su poca sabiduría al servicio del arte del juglar para dar placer al auditorio. De esta forma, la despedida no es más que una encarecida petición de que se trate su obra con el debido respeto, que se dé a conocer, y con ella que se eleve al cielo el nombre del juglar que la ha cantado.

Si tradicionalmente se han opuesto los dos mesteres poéticos, el de juglaría y el de clerecía, que cohabitaron en la península ibérica desde la plena edad media, el *LBA* es el mejor exponente del grado de interrelación de ambas. La figura autorial se presenta como un arcipreste que demuestra su dominio del saber universitario así como de las paráfrasis de las piezas clásicas y la cuaderna vía, y al mismo tiempo reconoce y demuestra su contacto con el mundo de la juglaría. La pose que adopta para con sus narrarios a la hora de dirigirse directamente a ellos es de humildad, si bien en ningún momento cede a abandonar el doble juego a que los ha tenido sujetos a lo largo de la obra. Además, alaba la ductilidad interpretativa del material que ha presentado y su propia versatilidad poética, por lo que la maestría de la que hacía gala el mester de clerecía queda bien ejemplificada en este final en el que, sin embargo, el autor pregona haber hablado en juglaría. Es pues esta conjunción de los motivos y las dotes de ambas escuelas, esta peculiar síntesis estilística, la que caracteriza a Juan Ruiz. En su despedida se libera del principio autobiográfico que ha venido manteniendo hasta el momento, haciendo

---

<sup>101</sup> Este aspecto ha sido tratado sobre todo por Antonio Torres-Alcalá («*Ars Gratia Artis*»: La conciencia artística del juglar», en Criado de Val, ed. *La Juglaría*, 111-14), quien defiende que tal conciencia queda bien atestiguada en fases previas al Renacimiento.

relucir en su lugar una pose ajuglarada, tal y como comenta Cesáreo Bandera Gómez:<sup>102</sup>

Cuando Juan Ruiz “se desprende” de su libro, realiza una especie de exorcismo literario, arroja, por así decir, fuera de sí al Juan Ruiz literaturizado, impenitente imitador de modelos ficticios. El Libro de Buen Amor no es sólo “a mocking parody of the courtly ‘autobiography,’” como dice Gybbon-Monypenny, sino, asimismo, una parodia de ese yo cuya intención es modelar su personalidad según las reglas del *ars amandi*.

La consideración sobre a cuál de los mesteres pudo haber pertenecido Juan Ruiz ha condicionado no sólo la imagen del autor sino también la de su público. Así, al margen de la cuestión de la influencia árabe y judía, autores como Gonzalo Menéndez Pidal<sup>103</sup> han considerado que el autor clérigo habría podido estudiar en el ambiente que propició el concilio de Valladolid de 1322, pues su arte tiene mucho de estudiantil, lo cual para él significa «goliardesco». Tal influencia es aceptable si atendemos a las diversas parodias de los tópicos y modelos sacros que el arcipreste efectúa a lo largo del libro, y que acabará de certificar con los cantares de estudiantes y sobre los clérigos talaveranos que aparecerán a continuación. Sin embargo, los goliardos escriben para lectores cultivados, capaces de apreciar y degustar la burla de los modelos compartidos y en un latín que el vulgo no conocería. El arcipreste, en cambio, escribe en román paladino, defendiendo la lengua vernácula y enalteciendo igualmente la imagen misma del juglar, como recuerda Kinkade,<sup>104</sup> pues cada vez que presenta un ejemplo, añade que se debe sacar enseñanza de él, insertando al juglar en una tradición homilética europea que trata el amor carnal alejada de la tradición goliárdica. Julián Bueno<sup>105</sup> defiende, no obstante, que los lectores reales serían preferiblemente miembros del clero, pues muchas de las escaramuzas de la narración ocurren a eclesiásticos y la obra en su totalidad está salpicada de elementos religiosos.

Es innegable que el autor deja constancia de su saber, lo que ha hecho que Lecoy,<sup>106</sup> siguiendo la huella de Amador de los Ríos<sup>107</sup> o de

---

<sup>102</sup> «La ficción de Juan Ruiz», *Publications of the Modern Language Association of America*, 88 (1973), 501.

<sup>103</sup> «El Arcipreste de Hita».

<sup>104</sup> «*Ioculatores Dei*».

<sup>105</sup> *Elementos eclesiásticos*.

<sup>106</sup> *Recherches*.

Menéndez Pelayo,<sup>108</sup> defiende que escribiría para un público culto burgués que leería en privado, oponiéndose así a la tesis pidaliana del poeta juglaresco que recitaría públicamente su obra.<sup>109</sup> Gybbon,<sup>110</sup> por su parte, admite que existen esas fórmulas ajugaradas, si bien ya estereotipadas y carentes de referencialidad en cuanto al contexto en que la obra sería reproducida. Así, el arcipreste estaría componiendo para un auditorio ciertamente culto y posiblemente clerical. Sea como fuere, lo que resulta innegable es que la juglaría, como propone Jacques Joset,<sup>111</sup> constituiría el óptimo sistema de articulación de diversos modelos culturales. Por ello, según Spitzer,<sup>112</sup> Juan Ruiz, fuera o no ése su nombre y su oficio el de arcipreste, adoptaría las dotes mímicas del juglar que le permitirían la autoadaptación a las más variadas figuras autoriales. Sánchez Albornoz<sup>113</sup> razona que lo que ese matiz juglaresco proporcionaba al auditorio o al lector, fuera cual fuera su naturaleza real, sería precisamente esa cercanía, ese verismo a que el juglar tenía acostumbrado a su público desde que empezara a representar los cantares de gesta. Ya en el siglo XIV, por encima de la presencia física del juglar se había erigido su estilo, asociado a esa potente voz que cubría las más variadas personalidades. Por eso, tras despedirse del lector con las mañas juglarescas, el autor no pierde tiempo en volver a la carga con doce piezas sueltas en las que va a demostrar su maestría compositiva (pues en ocasiones repetirá con distintas rimas los mismos temas). Tendremos, pues, los prometidos gozos y cánticas de loores a la Virgen, a los que acompañan, como un extra esperado, los cantares de escolares, de ciegos, contra la Fortuna y la cántica de los clérigos de Talavera. Se trata,

<sup>107</sup> *Historia crítica de la literatura española*, IV, Madrid, Gredos, 1863.

<sup>108</sup> *Antología de poetas líricos castellanos*, I, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, 257-315.

<sup>109</sup> Esta postura es la que apoya también M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel (*Juan Ruiz. Selección*, 12) cuando dice: «Entre el mester de clerecía (no antagónico de los juglares, pero deseosos de retener cuando menos el decoro de una forma erudita) y los cancioneros cortesanos del siglo XV, el Libro de Juan Ruiz es el único compuesto enteramente para el pueblo; ni siquiera en su expresión lírica aísla el poeta su intimidad, antes se amalgama más que nunca con el yo colectivo de su público, y se presta gustoso a acoger su enmienda y su colaboración».

<sup>110</sup> «The Two Versions of the *Libro de Buen Amor*: The Extent and Nature of the Author's Revision», *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (1962), 205-21.

<sup>111</sup> «La juglaría: mediadora ambigua de culturas en el *Libro de buen amor*», en Criado de Val, ed. *La Juglaría*, 317-22.

<sup>112</sup> «En torno al arcipreste».

<sup>113</sup> «Frente al supuesto mudejarismo».

pues, de un arte juglaresco que se vuelve inabarcable en cuanto al alcance de sus transformaciones; que tan pronto narra una aventura habida con una monja como declama las penalidades de los ciegos que piden donativos. Incluso se podría aventurar, dadas las lagunas no coincidentes en los manuscritos, que en este libro abierto ya han entrado otras manos y que alguna de estas piezas finales no han sido creadas por el arcipreste. Después de todo, el libro en sí mismo, si bien presenta una coherencia final que le da el tono autobiográfico o el tema del buen amor, está concebido como una estructura de añadidos desde el principio.<sup>114</sup>

Para Juan Ruiz, la unión de juglaría y clerecía resultaría, pues, la mejor fórmula para acceder al complejo mundo que quería presentar y alcanzar, además, una variedad de receptores a cuyo entendimiento la obra se podría amoldar. Es decir, si el autor insiste tanto en que se glose el libro, a la vez que inhibe mediante la ironía y la ambigüedad cualquier intento de sistematización y transcendentalización de su mensaje, ello puede deberse a que realmente ese narratorio amplio y diverso al que se dirige, formado por mujeres cuerdas y escolares golosos, por pecadores y sabios, por torpes e iluminados, no ha de ser ficticio sino que coincidirá, al menos en parte, con la audiencia real. Entonces no estaría utilizando su pose de juglar en vano ni sacrificando una de las lecturas del libro en favor de otra; simplemente estaría aunando bajo ese buen amor todas las respuestas posibles que la lectura del libro alberga. Que haya fragmentos de la obra que no se entendieran en su totalidad por quienes no estuvieran iniciados en el latín o en los elementos de la liturgia medieval no excluye el gran atractivo que estas mismas partes y otras tendrían para el vulgo. De igual forma, un viaje como el de la sierra o un episodio como el de doña Endrina, en los que el elemento religioso queda a expensas de la exégesis de sus motivos, podría parecer poco adecuado a ciertos oídos recatados, a los que, sin embargo, aguijonearía la curiosidad.

---

<sup>114</sup> Entre otros muchos autores que coinciden en ello, cito a G. B. Gybbon-Monypenny en su edición del *Libro de Buen Amor* (Madrid, Castalia, 1988, 29): «La estructura básica del Libro es un marco narrativo que admite la interpolación de piezas sueltas de diversos tipos, de digresiones y de comentarios por el autor. Es una estructura flexible, que admite modificaciones o sustituciones según se le antoje al autor efectuar cambios. Me parece disparatada, pues, la idea de que el Libro hubiese saltado, por decirlo así, ya completo y perfecto del cerebro de su autor, como la diosa Minerva del cerebro de Júpiter. El Libro evolucionó».

No podemos, pues, eludir la presencia de lo juglaresco como elemento esencial del arte y de la personalidad de este arcipreste narrador y protagonista, que si bien ha hecho suyos tópicos y formas clericales, nunca acaba de abandonar la versatilidad del juglar, tal y como recuerda Menéndez Pidal:<sup>115</sup>

Hay juglaría en los temas poéticos; en las serranillas, predilectas, sin duda, de los juglares que pasaban y repasaban los puertos entre la meseta de Segovia y Avila y la de Madrid y Toledo; hay juglaría en las oraciones, loores, gozos de santa María; en los ejemplos, cuentos, fábulas con que ciegos, juglaresas y troteras se hacían abrir las puertas más recatadas y esquivas; la hay en las trovas cazaras, en las cantigas de escarnio, que eran el pan de cada día para el genio desvergonzado y maldiciente del juglar; en las pinturas de toda la vida burguesa, propias para un público no cortesano; en la parodia de gestas caballerescas, cuando luchan doña Cuaresma y don Carnal; la hay sobre todo en la continua mezcla de lo cómico y lo serio, de la bufonada y la delicadeza, de la caricatura y de la idealización.

### 3.5.2 *Gozos de Santa María (I)*

De acuerdo con su innegable formación clerical, el arcipreste ha ofrecido ejemplos de su virtuosismo, tanto en el uso continuado de la cuaderna vía a lo largo de la obra, como en la inclusión de otras cantigas de distinta medida. Ahora, tras su despedida como juglar, añade de nuevo dos series de gozos de santa María en los cuales destacan los versos de arte menor que el poeta ha utilizado en otras ocasiones. Con los gozos retorna al culto a María, uno de los motivos preferidos de la lírica latina que enraizó igualmente entre la poesía vernácula.<sup>116</sup> En la obra la figura de la Virgen aparecía ya desde el comienzo del libro y al final del tránsito por la sierra, en su encuentro con la Virgen del Vado,

---

<sup>115</sup> *Poesía juglaresca*, 204.

<sup>116</sup> Recordemos que aparte de su incidencia en la lírica latina, propiciada desde el Concilio de Éfeso del 431 y por la influencia patristica, en el Segundo Concilio de Letrán (1215) se añadió el Ave María a las oraciones que todo hombre laico debía conocer, el Padre Nuestro y el Credo. Asimismo, los siete gozos y dolores de la Virgen, glosados por San Vicente Ferrer en uno de sus sermones, se habían convertido en tema popular que sintetizaba las diversas disputas doctrinales sobre las que se había ido asentando la naturaleza última de María. Así, cuestiones como la del parto sin dolor o la de la asunción no estaban totalmente consensuadas por las autoridades teológicas, y la Iglesia obró con cautela en cuanto a volver dogma estos principios, no establecidos por la Escritura.

y siempre relacionada con Cristo y el tema de la redención mediante su sufrimiento. Se trata siempre de situaciones especiales que han logrado que algunos críticos vean la voluntad moralizadora del autor.<sup>117</sup>

La relación que el narrador establece con María es la del pecador que espera liberarse de su culpa mediante el servicio a la Señora, que consistirá en el canto de sus gozos. En el fondo está, pues, el motivo de María como mediadora del reo penitente ante Cristo, tema extendido por el occidente cristiano sobre todo a partir del sermón sobre la Natividad de la Virgen de san Bernardo. Ésta se veía como la más adecuada criatura de cuantas habitaban los tronos celestiales para interceder por los humanos, en su calidad de madre no sólo de Cristo (a quien sería la más allegada), sino del resto de los mortales. En un contexto como el del siglo XIII, que vio el fortalecimiento de las prácticas confesionales y del derecho, se hizo necesaria la figura de un intermediario divino cuyo rasgo más notable fuera la compasión y la defensa del pecador arrepentido. De hecho, como refiere Rosemary Woolf, «From this way of thought it followed that, whilst the formal confession of guilt, as in the *Confiteor*, was made primarily to God, prayers of penitence and remorse were more appropriately addressed to the Virgin».<sup>118</sup>

Para agradecerle y conseguir de ella la merced y la mediación en el Juicio Final, le compone estos gozos que le presenta directamente. En efecto, el arcipreste no va a mostrar a otro narratario que a la propia Virgen cuáles fueron esos gozos. Lo hace de forma rápida, apenas apuntando lo que la receptora conoce bien y poniendo el énfasis sobre los puntos más intensos de su vida, siempre vinculados a la de su hijo. Irá enumerando cada una de esas alegrías, lo que ya de entrada nos lleva a situarnos en el punto de vista de la Virgen. A ello contribuye también el que a lo largo de los gozos el cantor recuerde constantemente las relaciones de parentesco entre la Virgen, Dios y Cristo mediante los posesivos; así, presenta a Cristo como el «tu hijo», a Dios como «tu Padre», y amplía este círculo familiar cuando nombre a su vez a «la

---

<sup>117</sup> Destaca la opinión de Beltrán en *Razones de buen amor*, 376: «Así lo encontramos también en las cuatro series de gozos; en éstos sobre todo, pues constituyen precisamente la expresión de la convergencia de la eternidad en el tiempo: la entrada de Cristo en María para después, partiendo de la carne de este cuerpo de mujer, reintegrarse a la Trinidad. Los gozos marcan cuatro veces el itinerario de este convergir de cielo y tierra y lo marcan en posiciones que no podían ser más estratégicas: principio y fin del libro, alfa y omega, ambos uno en Dios, ambos uno en María».

<sup>118</sup> *English Religious Lyric in the Middle Ages*, Londres, Oxford U.P., 1968, 118-19.

ermana de Marta». Así, el acercamiento al enfoque de la Virgen es mucho mayor.

Llama la atención la naturalidad con que se dirige a ella para mostrar como algo familiar lo que son grandes momentos de la liturgia y la doctrina cristianas. Así, se complace en repetir algunas de las paradojas<sup>119</sup> a que da lugar el tema de la encarnación de la Virgen, surgidas del dogma de su virginidad, al que se añade además el elemento del parto sin dolor:

Madre de Dios, gloriosa,  
Virgen Santa María,  
fija e leal esposa  
del tu hijo Mexía; (1635a-d)  
El primero  
fue, certero,  
ángel que a ti mensajero  
del espíritu Santo: (1636e-h)  
Concebistë a tu Padre  
Fue tu gozo segundo  
quando lo pariste, Madre:  
sin dolor salió al mundo. (1637a-d)

Hay un regusto por el oxímoron, por enfatizar la misteriosa virginidad y enfrentar los hechos físicos de la concepción y el parto a los designios divinos. Presenta al ángel anunciando, si bien este episodio está tan esquematizado que la humilde respuesta virginal queda supuesta y superada en el gozo. Después cambia, desde esos momentos de la anunciación, la concepción y el parto, a referir la virginidad de María durante toda su vida, presentándola como virgen del «santo mundo», es decir, del Paraíso;<sup>120</sup> así su virginidad se convierte en un estado atemporal, suyo por excelencia, relacionado con su nacimiento sin pecado como ser privilegiado y único.

Cuando nombra el tercer gozo, la llegada de los Reyes Magos, muestra a éstos siendo guiados por la estrella, centrándose en el poder

---

<sup>119</sup> Éstas se pueden retrotraer a los sermones de san Agustín, o al himno «*Quem terra, pontus, aethera*» de Venancio Fortunato, y se instauran en la liturgia con la antífona del siglo XI *Alma redemptoris mater*.

<sup>120</sup> Si bien para Margarita Morreale («Más apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*, sugeridas por la edición de Joan Corominas», *Hispanic Review*, 37, 1969, 271-313) es la presencia de la Virgen lo que hace al mundo santo, por lo que éste es igualmente el terrenal.

de ésta más que en el estudio de los propios Magos. En esta primera serie no se relaciona a la Virgen con los astros, lo que sí hará en el próximo. El relator prefiere unir las ideas de la estrella que los Magos miran, su luz, al noble tesoro que traen, que también resalta por el brillo del oro que contiene. En la siguiente estrofa esa luz será adjudicada al propio Cristo. Si en el primer gozo la Virgen recibe el anuncio del ángel de que va a concebir al Hijo de Dios, en el cuarto el recado es paralelo, pues se anuncia su resurrección. Se especifica que ella lo había visto morir, lo que intensifica aún más el carácter misterioso del evento y la fe inquebrantable que alienta a la Madre y que sólo viene a confirmar la que ya expresara en la Anunciación:

El tercero: la estrella  
 quió los Reyes, pór ò  
 venieron, a la luz della,  
 con su noble tesoro;  
 e laudaron (1638a-e)  
 Fue tü alegría quarta  
 quando oviste mandado  
 de la ërmana de Marta  
 que era resucitado  
 tu Fijo duz,  
 del mundo luz,  
 que viste morir en cruz (1639a-g)

Los tres últimos gozos se dan de forma aun más resumida, con apenas información de la protagonista, diciéndose concisamente «plazer tomeste», «gozeste» o «el seteno fue mas bueno». En ellos lo que domina es la acción sobre todo: el Hijo que asciende a los cielos, el que envíe al Espíritu Santo como se había enviado en el primer gozo, o el que venga a buscarla a ella.

Los intermediarios son los que propician todo el movimiento de esta serie de gozos. Así, aparece el ángel mensajero que lleva al Espíritu hacia la Virgen, la estrella que guía a los Reyes hacia su Hijo, la hermana de Marta que anuncia que Cristo ha resucitado, el Espíritu Santo enviado en Pentecostés, y el propio Cristo que sirve de intermediario entre María y el cielo al que pronto va a ascender. Se establece así una serie de planos espaciales, entre lo celestial y lo terrenal (el ángel, la estrella, los cielos, opuestos a la doncella, los Reyes, la hermana de Marta), entre lo humano y lo divino (el parto, el tesoro, la muerte en la

cruz, frente a la virginidad y la falta de dolor del parto, la resurrección y la ascensión de la Virgen), así como temporales (antes y después del nacimiento, la muerte y la resurrección) que se cruzan incansablemente. A ellos corresponden a su vez esas relaciones de parentesco en las que la Virgen se convierte en vértice del triángulo divino, que se presenta como Padre, Marido e Hijo. Además, la Virgen ha sido testigo y sujeto de excepción del principio y el fin de la vida de su Hijo en el mundo. Por ello, sea en el papel de testigo o como abogada, cobra mucho sentido que siga actuando como punto de encuentro entre lo divino y lo humano. Su papel de intercesora es, pues, su condición natural desde que naciera, y al final de los gozos resulta lógico que el penitente busque el auxilio de esta Madre en el Juicio Final. En él de nuevo domina el dinamismo que ha poblado toda la vida de María: no vemos a los pecadores compareciendo ante Cristo, sino a éste yendo a buscarlos a ellos —como antes hiciera con la Virgen— a la Tierra. En cuanto a su labor de abogada, viene anunciada en los gozos por la serie de mensajes, hablados o no, que aparecen. Desde el ángel, hasta los laudes de los reyes, la luz de la estrella y de Cristo, todos los personajes se comunican en estos gozos. La Virgen es la única a la que no vemos contestar ninguno de los mensajes sino con su actitud de alegría implícita; el gozo es en sí mismo señal de una voluntad divina favorable; es por lo que el arcipreste le pide que también con él se muestre alegre, pues ello garantiza el perdón divino y la ascensión del pecador:

Pídot mercet, glorïosa  
siempre, toda vegada  
que me seas piadosa,  
alegrè e pagada. (1641a-d)

### 3.5.3 *Gozos de Santa María (II)*

En la serie de gozos que acabamos de ver Juan Ruiz se presenta como un pecador azorado por sus faltas para con la divinidad y deseoso de pagar sus deudas mediante las alabanzas a la Virgen. Su cantar nace de su temor a perder la protección de la Madre de todo el género humano.<sup>121</sup> Así, como abogada y aval, la relación con la Virgen es tanto eco-

---

<sup>121</sup> Sin embargo, Gail Phillips (*The Imagery of the Libro de Buen Amor*, Madison, Wisconsin, The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1983, 165) distingue claramente

nómica como de vasallaje, pues el arcipreste se presenta como un humilde deudor que no codicia otra cosa que el servicio a esta Señora. De ahí que muestre los gozos con cierto distanciamiento respetuoso, enfatizando el elemento de la voluntad divina, el misterio de la encarnación y la gracia de la fe, que pide a la Virgen para seguir sirviéndola. En cambio, en la serie de gozos que viene a continuación, no encontramos esa urgencia por la salvación eterna ni la inminencia del Juicio Final. El narrador parece mucho más relajado, y la ocasión más celebratoria y comunal. Convida a todos los presentes a participar de su algarabía y a alegrarse con los gozos de la Virgen. Es a ellos a quienes hace copartícipes y narrarios de su historia, dirigiéndose a María sólo al final de su relación.

Consecuencia de ese carácter festivo es el matiz mucho más popular que da a los episodios, humanizando a la Virgen al especificar en su narración la edad que tenía cuando pasó por esas alegrías, o yendo a uno de los tópicos más comunes de la lírica mariana, la belleza de la doncella:

El año dozeno,  
 a ęsta donzella  
 ąngel de Dios bueno  
 saludó a Ella:  
*bendicho es tu seno,*  
*reluziente estrella,*  
 Virgen bella. (1643)  
 Parió su Fijuelo  
 —¡qué gozo tan maño!—,  
 a ęste moęuelo,  
 el trezenö año. (1644a-d)  
 Años treínta e tres  
 Con Cristo estido;  
 do ressucitado es  
 el quarto es cumplido.  
 Quinto do Jesús es

---

los retratos de las figuras malévolas de las benévolas entre las que se encuentran Cristo y la Virgen como señores que no dominan a quienes no quieren ser sus vasallos: «They do not impose their authority, but instead are served freely by those whose choice it is to enter their service (God 1627; Virgin Mary 1045cd, 1058d, 1636abcd). Such loyalty is truly and justly rewarded since, in return, these vassals are secured and protected against harm (God 1587abc, G1587abc, Virgin Mary 1669). Men are not made prisoners, but are instead freed from bondage».

al cielo subido,  
 e lo vido. (1645)  
 La vida cumplida  
 del fijo Mexía,  
 nueve años de vida  
 bivió más María. (1647a-d)  
 Gozos fueron siete,  
 è años cinqüenta è  
 quatro, ciertamente, (1648a,b,c)

Parte también de ese acercamiento a los sucesos sagrados es el que incluya alguno de los mensajes, como el del ángel, en estilo directo, cosa que no hacía en la serie anterior. Por último, el narrador no puede dejar de dar a sus expresiones un tono afectivo y casero que incide en el punto de vista de la madre, presentada como una simple mujer: «èste moçuelo», «gozo tan maño». Si en la serie anterior estaba interesado por dejar clara la multiplicidad de funciones en el plano familiar y social de la Virgen (madre, hija, esposa, señora, abogada), ahora la presenta como presencia constante en la vida de su hijo y en cuanto le aconteció. Más parece una compañera, una discípula, que la señora y madre de la serie anterior. Se dice que dio a luz con trece años, y hasta en las palabras del ángel se olvida el rigor doctrinal en favor de la belleza de la joven, de forma que la estrella reluciente no es la que guía a los Reyes sino la que ha atraído al emocionado ángel. Más tarde se recuerda que estuvo junto a su hijo durante treinta y tres años, y después que estaba en compañía de los discípulos cuando apareció el Espíritu Santo.

Así, su presencia se hace común durante la vida de Jesús, incluso en el período de predicación, esos tres últimos años de su vida, y después de la crucifixión aparece como una seguidora más. De esta forma, si bien los gozos son importantes, también lo es el paso del tiempo natural para esta mujer, de la que se nos recuerda que aún vivió otros nueve años tras la muerte de su hijo. Aunque son los gozos los que marcan su edad, ésta sigue transcurriendo durante los intervalos, siendo el rasgo más humano de cuantos hay, la edad, el que la caracteriza. Frente a los siete gozos dominan los cincuenta y cuatro años, y este encuentro numérico entre lo divino y lo humano es tan poderoso como la paradoja de la madre-hija.

La despedida, tras una breve petición de protección a la Virgen, es de nuevo un llamamiento a todos los cristianos para regocijarse por la presencia salvífica de aquélla y celebrar la fecha de su coronación.

### 3.5.4 *De cómo los escolares demandan por Dios*

En este cantar de seis estrofas que sigue la forma del zéjel, el poeta no aparece como narrador autodiegético, sino que se limita a apelar a la misericordia de los viandantes y pedirles una limosna a cambio de una oración. Se trata ésta de una de las canciones de sabor popular que forman el repertorio juglarístico de la obra y hacen pensar en ésta como una recopilación de cantigas de diverso tipo que giran alrededor de algunos episodios centrales. Aquí, la voz autorial se transforma en la del escolar pobre que intenta congraciarse con los que denomina «señores», anunciándoles cuál será su suerte tras haber abandonado el mundo y deseándoles lo mejor como forma de recibir auxilio. Presenta la limosna como bien material y como ración que se verá multiplicada en su aspecto espiritual de buena obra a ojos de la divinidad. El pobre, en este caso un estudiante, se autoanuncia como necesario en esa sociedad cristiana, pues gracias a su oración logrará que se aminoren las penas del pecador que ha sido generoso con él. Así pues, un bien temporal equivale a otro espiritual gracias a la mediación del pobre, que apunta las ganancias que a la larga supone el donativo.

Tras la mención a los gozos de la Virgen y de haberle pedido a Aquélla que fuera intermediaria en el Juicio de Cristo, se recuerda a los oyentes que existen otras formas de ganarse el perdón final: haciendo que los pobres intercedan con sus oraciones. Se perfila, pues, una sociedad en la que todos, desde la Virgen como reina hasta el más pobre de los estudiantes que vagabundea por las calles de la villa, mantienen una serie de lazos de cohesión espiritual.<sup>122</sup> Éstos justifican y estabilizan la condición estamental como inalterable y justa, y acentúan una solidaridad económica basada en la caridad individual de unos miembros de la sociedad para con otros:

Señores, al escolar  
dat, que vos vien demandar. (1650)  
Dat limosna ë ración:

---

<sup>122</sup> Georges Duby (*San Bernardo y el arte cisterciense. El nacimiento del Gótico*, Madrid, Taurus, 1989, 35) destaca esa necesidad social de la pobreza como verdadera norma, nacida de la naturaleza pecaminosa del hombre, siendo la riqueza la excepción: «En una estructura económica en la que la mayor parte de los bienes no podían adquirirse si no era por herencia o por dote, la opulencia era percibida como un favor de Dios, otorgado por la sabiduría divina en relación necesaria con la preeminencia en la escala de las calidades y los oficios».

faré por vos oración,  
 que Dios vos dé salvación;  
 queret por Dios a mí dar. (1651)  
 Por una ración que m' dedes,  
 vos ciento de Dios tomedes,  
 ã en Paraíso entredes:  
 ;assí lo quiera ÉL mandar! (1654)  
 Catat què el bien fazer  
 nunca sè ha de perder;  
 podervos ha èstorces  
 del Infierno, mal lugar. (1655)

Parece haber sido el propio Dios es el que ha dispuesto la pobreza de los limosneros como forma de posibilitar a los ricos señores el paso al Paraíso; es éste el sentido del «queret por Dios a mí dar», el de presentar al pobre como oportunidad divina que no se debe desdeñar. La figura del pobre no es más que el signo de la voluntad de salvación, la encarnación de los designios divinos. Del mismo modo que la figura del pobre constituye por sí misma esos lazos entre el hombre rico y la divinidad, también la buena obra realizada habla por sí misma. Desde el momento en que se hace, cuenta en los libros de cuentas, en la memoria divina, que nunca olvida, como bien recuerda el estudiante cuando dice que estas obras nunca se han de perder. Así, se obvia el valor material de la limosna a favor de su acepción espiritual.

### 3.5.5 *Otro cantar de escolares*

En este segundo cantar de escolares son dos las voces que se alzan para rogar un donativo, cosa que harán acudiendo de nuevo al motivo religioso, en este caso el recuerdo de la pasión de Cristo. En el anterior el contexto ideológico elegido era el del préstamo con interés, si bien espiritual, pues el buen cristiano debía dar una limosna para recobrarla acrecentada y poder pagar así su entrada en el cielo. Sin embargo, en este segundo cantar, aunque se sigue pidiendo «por Dios», el sentido que se da a la expresión es completamente distinto. Se alude a la commiseración que debe sentir todo cristiano por sus semejantes, ya que Cristo murió a manos de los judíos sacrificándose por la comunidad cristiana universal. Por ello, arguyen los estudiantes, los cristianos deben, rememorando la gesta salvífica y como gesto de respeto por ella,

mantenerse unidos y protegerse mutuamente. De esta foma, la oposición que se establece no es entre limosna material y espiritual, sino entre cristianos y judíos. Es el pretexto racial el que se utiliza aquí, lo cual supone una paradoja si tenemos en cuenta cómo el buen cristiano del primer cantar no es más que un buen prestamista.<sup>123</sup>

Señores, vos dat a nos,  
 esculares pobre dos. (1656)  
 El Señor de paraíso  
 a cristianos tanto quiso  
 que por nos la muerte priso:  
 matáronlo los judiós; (1657)  
 murió ñl nuestro Señor  
 por ser nuestro salvador;  
 dadnos por el sü amor:  
 ¡sí Él salve a todos nos!; (1658)  
 acordadvos de su estoria:  
 dat por Dios, en su memoria; (1659a,b)

Vemos cómo los estudiantes enfatizan el amor de Cristo por su pueblo (que no es el de Israel), tanto pobres como ricos. Recordando mediante los posesivos ese vínculo, solicitan que la limosna sea signo de ese mismo amor del redentor, de forma que mediante ella se cumpla la salvación final que su muerte anunciaba, y que acoge a todos los cristianos sin distinciones: «¡sí Él salve a todos nos!». Así pues, en este segundo cantar, el sentido de comunidad religiosa y el motivo de la emoción son mucho más fuertes que en la anterior, donde un único estudiante recordaba a los ricos señores su deuda individual para con un juez, que aunque generoso, podía ser severo. Aquí el juez se ha transformado en mártir y salvador. La mirada hacia el pasado a que exhortan los dos estudiantes resulta, quizás, tan emotiva como el prospecto del futuro juicio del primer cantar.

---

<sup>123</sup> Es ésa la opinión de J. L.Goglin en *Les misérables dans l'Occident médiéval* (París, Seuil, 1976, 74), quien estudia la incidencia que el surgimiento de una economía mercantil y la difusión del crédito tuvieron sobre la sociedad y los conceptos de «riqueza» y «pobreza».

### 3.5.6 *Cantar de ciegos*

Como último ejemplo de alabanza de la caridad y la cohesión social que el ejercicio de la beneficencia<sup>124</sup> producía, destacan los dos cantares de ciegos<sup>125</sup> que vienen a continuación. En ambos los ciegos cantan en grupo, hablando en plural y exhibiendo abiertamente la miseria en que se encuentran, que es el principal reclamo con que justifican su mendicidad. A continuación pasan a dirigirse a todos los santos para que intercedan por los generosos. Uno de los motivos que distingue estos cantares de los de los escolares es que los ciegos demanden de sus conciudadanos que se den prisa en alimentarlos, como si fuera ése el deber de todo hombre bueno:

Varones buenos e onrados,  
 querednos yã ayudar,  
 a estos ciegos lazrados  
 la vuestra limosna dar:  
 somos pobres e menguados,  
 avémoslo a demandar. (1710)

Muestran esa misma urgencia cuando, al pedir la intercesión de la Virgen y los santos, requieren que éstos den bendigan sólo al primero que les dé la limosna. Los ciegos se muestran más legitimados a hablar de las necesidades físicas; así, piden que se les solucione la comida diaria, pero también que la Virgen envíe alegría al cuerpo de los generosos, no sólo salvación espiritual. Son más descarados, más despachados para con lo material, pidiendo incluso a Santo Antón que mantenga sanos los rebaños de los piadosos:

---

<sup>124</sup> Antoni Riera i Melis («Pobreza y alimentación en el Mediterráneo Noroccidental en la Baja Edad Media», en M<sup>a</sup> Barceló Crespí, coord. *La Mediterrania, àrea de convergència de sistemes alimentaris (segles V-XVIII)*, Palma, Govern Balear, 1996, 40) describe el surgimiento de iniciativas ciudadanas laicas que sustituyeron a la tradicional caridad eclesiástica en la distribución de limosnas: «Los indigentes, con las limosnas, pueden sobrevivir y, en consecuencia, han de respetar y amar a sus benefactores. Los ricos, practicando la caridad, tranquilizan su conciencia y se aseguran la salvación eterna sin un esfuerzo intenso ni una renuncia importante a los placeres de la vida. La caridad constituye, pues, un instrumento de redención para los pecadores solventes».

<sup>125</sup> Los dos cantares de ciego no aparecen en el manuscrito de Salamanca, aunque en el de Gayoso siguen a los de escolares. Hemos seguido el criterio de Lida de Malkiel («Notas para la interpretación»), quien apuntaba que éstos pueden ser los cantares mencionados en la estrofa 1514, si bien no existe seguridad alguna al respecto.

Señora Santa María,  
 tú le da la bendición  
 al què oy en este día  
 nos dier primero ración:  
 dal' al cuerpõ alegría  
 è al alma salvación. (1712)  
 El què oy nos estrenare  
 con meaja ò con pan,  
 déle, en quanto començare,  
 buena estrena Sant Julián: (1714a-d)

En la última parte del cantar se dirigen, no ya a los santos y a la Virgen como intermediarios y garantes de prosperidad, sino al propio Dios y al arcángel san Miguel; al primero para que guarde a los generosos de la tentación, y al segundo para que, a la hora de pesar los pecados y las buenas obras de los cristianos, recuerde esta oración. Pero incluso aquí, en la escena de la balanza, los ciegos apelan a lo corporal:

tú seas sü abogado  
 dē aquella e dē aquel  
 que del su pan nos ha dado:  
 ofrecémostelo por él; (1717c-f)  
 quando las almas passares  
 éstos ten con la tu diestra,  
 que dan cenas e yantares  
 a nos e a quien nos adiestra: (1718a-d)  
 señor, mercet te clamamos  
 conas nuestras manos amas:  
 las limosnas, que te damos,  
 que las tomes en tus palmas:  
 a quien nos dio qué comamos  
 da paraíso a sus almas. (1719)

Lo material y tangible, propio de un cantar de ciegos, aparecen aquí con gran fuerza, desde la mención de la diestra del ángel sopesando las almas de los generosos que han ofrecido con sus manos la limosna hasta el clamor de que los propios ciegos elevan sus manos y ofrendan esos bienes materiales al ángel (o a Dios) para que él acoja en las suyas estas almas. El salto espacial y temporal de estas últimas estrofas es poderosísimo, pues el elemento de las manos va a unir el momento actual de la oración al del Juicio Final. Los ciegos tutelan en cierta forma el alma de sus benefactores, que ofrecen para la balanza del Juicio

Final en forma de comida, en un trasvase de manos que va desde las del generoso a las de los ciegos y de éstas a las palmas del ángel que con su diestra las pesará como quien pesa alimentos.

### 3.5.7 *Otro cantar de ciegos*

Si en el segundo cantar de escolares se apelaba al sentimiento gregario del pueblo cristiano frente al judío, en este cantar de ciegos de nuevo el sentimiento comunal vuelve a tener relevancia sobre la acción individual. Asimismo, el elemento emotivo cobra fuerza, como pasara en el segundo cantar de escolares. Se puede decir que el recopilador de estos poemas los ha dispuesto sabiamente para que el segundo de ellos supere en sentimentalismo al primero, que no obstante es más fuerte conceptualmente. En este caso, la idea con la que juegan los ciegos es la de la perpetuidad de la seguridad del grupo familiar amplio, opuesta a los infortunios del también amplio grupo de los mendigos. Comienza el cantar con el mismo tópico de la necesidad material que tienen los ciegos del resto de los cristianos para poder subsistir:

si de vos non lõ avemos,  
 otrö algo non tenemos  
 con que nos desayunar:  
 non lo podemos ganar  
 con estos cuerpos lazrados,  
 ciegos, pobres e cuitados. (1721)  
 Dadnos vuestra caridat  
 e guarde la claridat  
 de los vuestros ojos Dios. (1722a,b,c)

La relación establecida entre la caridad como don humano y la claridad de la vista como don divino va a ser el motivo que se repita a lo largo del cantar. Al principio ese don afecta al generoso, pero será la vista de éste lo que materialice la salud de sus vástagos y parientes. Pues los ciegos ruegan que Dios le sea siempre propicio al generoso para que éste pueda seguir viendo y, por tanto, compartiendo con los ciegos su riqueza. La cadena entre salud y generosidad se va a prolongar a través de las generaciones, de forma que los lazos entre pobres y ricos se perpetúan con el beneplácito divino en un orden armónico en el que todos los miembros son necesarios. Los hijos, las hijas, incluso los suegros y

suegras vienen a formar parte del gran núcleo familiar protegido que heredará la vista y la generosidad de los buenos padres. De hecho, esa relación causal entre padres e hijos ya se anuncia desde el principio, cuando se dice que el piadoso actúa así por amor a su prole:

Por quien lo fazedes vos  
 gozo e plazer veades:  
 de fijos que mucho amades (1722d,e)  
 nunca veades pesar,  
 déxevoslos Dios criar:  
 ¡sean ricos, sean sanos,  
 o sean arcidianos!;  
 non les dé Dios ceguedat, (1723a-e)  
 déles mucho pan e vino  
 que den al pobre mesquino,  
 déles algos e dineros  
 que den a pobres romeros,  
 déles paños e vestidos  
 que den a ciegos tollidos; (1724a,b)  
 las vuestras fijas amadas  
 véadeslas bien casadas (1725)

Aquí, por tanto, el motivo que se utiliza para convencer al viandante es el del contraste entre su holgada situación y la del grupo que mendiga, privado de la vista y de cualquier actividad productiva que no sea la de cantar. Los ciegos hacen un retrato social que presenta por un lado al grupo de los privilegiados, entre los que se encuentran todos aquellos que se desean como yernos (caballeros, pecheros, mercaderes y burgaleses) y por otro el mundo de la mendicidad, de los tullidos, romeros, pobres, de los bodigos y las monedas. Mediante esa distinción y el recurso de la visión como don para privilegiados, su plegaria alcanza a un grupo mucho mayor de oyentes. Pues en efecto, los ciegos no están mendigando a los poderosos, aunque lo parezca por el contraste con su propia situación; se están refiriendo a todos aquellos que pueden trabajar y ver el fruto de su labor, pero que desearían para sus hijos mejores soluciones.

Sería lógico preguntarse hasta qué punto estos ciegos no están aprovechando el miedo a un posible cambio social repentino en una sociedad en expansión como lo era la castellana del siglo XIV. Recuérdese que en esta época se extiende la crisis alimentaria que culmina a mediados del siglo. Por eso los ciegos se cuidan bien de dar siempre el punto

de vista del padre, quien habrá de ver prosperar a su descendencia, y que habrá de perder el miedo al verlos dar limosna.

Para terminar, los ciegos dirigen el resto de su plegaria a la divinidad, de forma que los destinatarios de la canción son conjuntamente los donantes y Dios, ya que los mendigos están proponiendo un triple pacto que es anunciado y firmado en el momento en que cae una moneda en su mano:

El ángel esta öfrenda  
 en las sus manos la prenda.  
 Señor, oy' a pecadores  
 por los nuestros bienfechores. (1727a-d)  
 que nos, pobres, te rogamos  
 por quien nos dio qué comamos, (1728a,b)

### 3.5.8 *Del Ave María de Santa María*

Encontramos de nuevo la forma del zéjel con un estribillo que refleja el sabor popular de la canción, no reñido con el hecho de que cada una de las estrofas comience con los versos del Ave María latino. Si bien del tema se han conservado hasta unos treinta mil ejemplos latinos, Margarita Morreale<sup>126</sup> no ha localizado la fuente que pudo servir de inspiración a Juan Ruiz. Pues aunque en principio el poeta glosa el saludo mariano de la Anunciación, episodio ya tratado en los gozos de la Virgen, pronto cambia de táctica:

Como en muchas de las composiciones vernáculas de este tipo, Juan Ruiz cita el *Ave* en latín, coincidiendo con los textos que llegan sólo hasta *ventris tui* (no sabemos si conocería más del texto, ya constituido en oración), y con los que optan por una subdivisión que no es ni la mínima absoluta ni la de las cinco “sentencias” propuestas por S. Bernardo. Cada segmento le sirve de pretexto para la elaboración propia, más bien que de objeto de glosa como lo hacían los exponedores, y, con mayor libertad (sobre todo por desvincular las palabras del caso en que se hallan en el texto), los himnos latinos.

---

<sup>126</sup> «La glosa del Ave María en el Libro de Juan Ruiz: (1661-67)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 57 (1981), 14-15.

Utiliza la salutación del arcángel en estilo directo y la continúa con su propia oración, en un estilo mucho más humilde y con un tono angustiado, si bien no exento de esperanza. La alabanza desemboca de forma natural en súplica. Así, el Ave María se utiliza como oración óptima con la que apelar a la Virgen en la forma debida, según las Escrituras, mostrando una reverencia a la que seguirá la deprecación apasionada. Por ello en esta oración la narración apenas si aparece.

Lo que sí se propone es un doble diálogo, el que el pecador establece con la Virgen para pedir por su futura salvación, y el surgido entre el *Ave* latino y la loa castellana. Los versos latinos al principio de cada estrofa activan el recuerdo del pasado de la Virgen desde el ángulo angelical y de la liturgia eclesiástica, mientras que la lengua vernácula supone un reconocimiento mucho más apasionado de María desde el punto de vista del orante. Todos los motivos propios de la lírica mariana reaparecen agolpados y en desorden frente a la sencillez y mesura con que se distribuye el mensaje angelical. Así, por ejemplo, los epítetos abundan y presentan a la Virgen no sólo como bendita entre las mujeres, sino además como estrella, medicina, rosa y flor santa, en un recorrido por los motivos de la lírica mariana latina. Pero sobre todo aparece de nuevo en su relación con el resto del género humano como poderosa redentora y abogada, así como señora de los santos, que la sirven. Se le interpela como «de cristianos amparança» dándose, pues, el punto de vista de los fieles, que parecen compartir con el cantor su adoración por ella:

guárdame toda ora  
de muerte vergoñosa,  
porque loe a ti, fermosa, (1662g,h,i)  
te pido, virtüosa,  
que me guardes, limpia rosa, de follía,  
tú me guarda, piadosa, (1663g,h,i)  
e me guía, (1664j)  
Virgen, ¡la mi fiança!,  
de gente maliciosa,  
crüel, mala, soberviosa,  
me desvía, (1665g-j)  
que por nuestro esquivo mal  
el diablo suzio tal,  
con sü obra engañosa,  
ena cárcel peligrosa  
ya ponía, (1666f-j)

tú me guarda dë error,  
 que mi vida  
 siempre siga ën bondat, (1667d,e,f)

La plegaria consiste en pedir que la Virgen lo salve de la tentación, que aquí se traduce en «muerte vergoñosa» y en «follía». Si se defiende esa muerte vergonzosa como alusión al aprisionamiento que aparecía en el prólogo, su referencia a la gente maliciosa tendría a su vez esa matiz. Sin embargo, lo que está pidiendo no es tanto que la Virgen interceda por él en el Juicio Final ni que lo saque de la prisión en que se encuentra como que le evite caer en esa mazmorra del pecado, dado lo embaucador del diablo y sus secuaces, que ya antes han encarcelado a muchos. Así pues, sabiendo que Cristo no habrá de volver a salvar a los prisioneros del Infierno, pide a la Madre que no lo deje caer allí. Su posición, es por tanto, la del buen cristiano siempre consciente del peligro en que se encuentra, librado de la vanidad.

### 3.5.9 *Cántica de loores de Santa María*

En las cuatro cánticas de loores de santa María<sup>127</sup> seguimos constataando la devoción popular de que la Virgen fue objeto en la Baja Edad Media como mediadora. En ellas el poeta se dirige de nuevo a la Virgen, a la que presenta en su actividad presente, sin apenas alusiones al pasado y a los gozos y dolores sobrellevados. Es la figura de la Virgen milagrosa, no entronizada y en majestad sino en el ajetreo diario del auxilio continuo a los pecadores, nacido de su doble condición humana y celestial.

En cuanto a la actitud del poeta, se trata de una evolución natural de la que se daba en la glosa del Ave María anterior. Allí, la figura era la

---

<sup>127</sup> La cuarta cántica de esta serie, constituida por la estrofa 1684 ha causado cierta controversia textual: mientras que Jacques Joset (*Libro de Buen Amor*, J. Joset ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 300) la identificaba con el estribillo de una cantiga perdida cuya estructura pudo ser como la de la segunda, Joan Corominas defendía en su edición que en el manuscrito S debió de extraviarse una hoja después del estribillo inicial, que sería esta estrofa. Henk de Vries («Sobre Dos cantigas marianas de Juan Ruiz», *La Corónica*, 14, 1985-6, 268-79) a su vez, repara en que en ninguna de las composiciones con estribillo de Juan Ruiz se da la terminación abba, por lo que la estrofa no sería un estribillo sino la primera serie de cinco coplas capfinidas. Vries propone un orden distinto al que tenemos, y que, según él, daría mucha más coherencia al texto: 1684abdc, 1673abcd y 1674abcdefg.

del cristiano medroso por su débil naturaleza, proclive a pecar. En las dos cantigas se confirma esa fragilidad. En la primera, Juan Ruiz ofrece a María una semblanza de su misericordia para con muchos, desde el punto de vista de la Virgen. Así, con su loa justifica el que ella le sea benigna. Aclara después que su situación es penosa, al encontrarse en la ciudad que no especifica y en una situación que le asusta y de la que desea escapar:

aguardando los coitados  
 non lo dexas olvidado:  
 non catando su pecado (1668c,d,e)  
 yo só puesto en tal espanto!, (1670b)  
 tú me guarda de lisión,  
 de muerte e dē ocasión, (1670f,g)  
 yo só muchö agraviado  
 en esta cibdat seyendo:  
 tü acorro e guarda fuerte  
 a mí libre, defendiendo. (1671)

Ya en la segunda cántica (1673-77) confiesa que se halla en prisión. Sin embargo, esta referencia al miedo, la ciudad o la prisión se mezcla con su fórmula de humildad para con la Virgen, que se prolonga hasta convertirse en motivo de su confesión, de forma que esa prisión puede ser figuradamente su naturaleza pecadora, no una cárcel real. En ese sentido, la referencia última a que ya la mediadora ha ayudado a otros antes en sus súplicas contra la tentación, puede inducirnos a decidir que su pena es más espiritual que física:

del mundo salut e vida,  
 de muerte destrüimiento, (1674a,b)  
 de aqueste dolor que siento  
 en presión, sin merecer, (1674e,f)  
 con el tu defendimiento,  
 non catando mi maldat  
 nin el mi merecemento,  
 mas la tu propia bondat:  
 que confüssö en verdat  
 que só pecador errado; (1675f)  
 por la tu virginidat  
 que non ha comparación,  
 nin ovistë egualdat  
 en obra ë entención, (1676)

de tan fuerte tentación  
 en que só, coitado, triste, (1677c,d)

Las menciones a la Virgen tienen asimismo que ver con su plenitud de gracia divina, que la hace, tal y como ha aclarado con los gozos, estar por encima de la muerte, que no sufrió. Del mismo modo, es la que posibilita que sus protegidos se libren del pecado y la muerte espiritual. Para poder salir de la prisión y caer en esa muerte, el cantor ha de confesar su falta, que en comparación con la gracia de la mediadora, queda en nada. Con ese argumento vuelve a unir la plegaria a la loa, pues el exceso de pureza y bondad de la Virgen compensa con creces la carencia de fe del orante. María se vuelve, por la alusión a su contestación al ángel, sinónimo de fe. De nuevo es la intención con que habla, su fe en las respuestas y obras, la que sirve de salvación y guía a los seres humanos.

En esta segunda cántica, Juan Ruiz juega con los tiempos pasado y presente, recordando a la mediadora su carácter virginal por el que no tuvo ni tiene igual, así como el hecho de que ya antes ha atendido este tipo de ruegos:

de cumplir mi petición  
 como a otros ya cumpliste: (1677a,b)  
 pues as poder ã oviste, (1677e)  
 al que quieres e quisiste. (1677h)

Si en la segunda cántica repite esos últimos verbos para enfatizar el poder mariano a través de los tiempos, en la tercera (1678-83), el poeta va a referir, usando los epítetos bíblicos por los que repite los sustantivos, la belleza de María («flor de las flores» y «mejor de las mejores»). Allí era el poder restaurador de vida, de salud y gracia que la Virgen podía dar al enfermo y prisionero lo que se buscaba; aquí, la Virgen se presenta como guía del marinero perdido, como la estrella del mar, haciendo honor a su nombre.<sup>128</sup> En cuanto a la imploración, se refiere

---

<sup>128</sup> Jaroslav Pelikan (*María a través de los siglos*, Madrid, PPC, 1997, 100) nos da el origen de tal figura: «Su origen parece ser la etimología del nombre de María que estableció Jerónimo, como “gota de agua del mar (stilla maris)” y que le gustaba más que ninguna otra etimología. Isidoro de Sevilla retomó esta etimología, pero “stilla (gota)” pasó a ser “stella (estrella)”».

de nuevo al miedo del orante ante su situación, no especificada, si bien refiere las «coitas» y el miedo a la muerte sin merecer tal castigo:<sup>129</sup>

yo passo atribulado  
 penä atanta,  
 con dolor tormentado,  
 e më espanta  
 coitä atanta  
 que veo, ¡mal pecado! (1680b-h)  
 Sufro grand mal  
 sin merecer, a tuerto,  
 esquivo tal,  
 por que pienso ser muerto:  
 mas ¡tú me val,  
 que non veo ál  
 que me saqué a puerto! (1683)

### 3.5.10 *Cantiga contra fortuna*

Tras la plegaria y la loa, aparece la otra gran regidora de los destinos humanos en la Edad Media, la Fortuna, que aquí contrasta con la Virgen en el tratamiento que recibe. El tono personal de este poema vuelve a ser muy intenso y dolorido, si bien ahora se abandona el matiz suplicatorio. A ésta le recrimina que hasta el momento no le haya sido favorable. Usando el tópico de lo increíble, que ya aparecía en la loa a Santa María, se queja de la fortuna:

Non sé escrevir  
 nin puedo dezir  
 la coita ëstraña  
 que më fazes sofrir:  
 con deseo bevir  
 en tormenta tamaña. (1686)

---

<sup>129</sup> Rafael M<sup>a</sup> de Hornedo («Pasión en torno a la crítica del arcipreste», *Razón y Fe*, 163, 1961, 611) se suma a los autores que creen que esta prisión es real, frente a quienes la creen alegórica, y dice: «Creo que la distinción verdadera es la siguiente: Juan Ruiz distingue entre culpa legal y culpa teológica. No reconoce la existencia de culpa legal; por eso no merece la pena, su prisión es injusta (Syn merescer, a tuerto). Reconoce, en cambio, la culpa teológica: sus pecados —el original y los personales— por los que no merece (non so meresciente) ser oído de la Virgen; [...]».

La paradoja de que desee vivir en tal tormenta nos lleva a considerar la tercera cántica de loores a Santa María, donde aparecía la tormenta en el mar. De alguna forma, el temporal que la Virgen puede ayudar a capear podría ser el mismo que aparece aquí. Pero mientras que el suplicante de la loa parecía realmente angustiado, éste reconoce que vive con verdadero deseo su situación, lo que sólo nos puede llevar a que ésta sea de naturaleza espiritual. De nuevo estaríamos ante la ambivalencia del hablante, amante de la vida aunque ésta suponga un suplicio. Quizá se pueda establecer una distinción entre ese «deseo» y el «gozo» de la estrofa 1688, que remite al estado beatífico de la Virgen, opuesta a Fortuna. Sería lógico que el poeta culpara a la fortuna de obligarlo a soportar su propia sed de vida mundana.

### 3.5.11 *Cántica de los clérigos de Talavera*

Tras las variantes líricas de las cantigas y peticiones de ciegos, escolares y del suplicante y loador de Santa María, en las cuales el elemento mimético es más fuerte que el diegético y la voz narrativa se transmuta en personaje dramático, en este poema volvemos a la narración propiamente dicha. En tercera persona, el narrador presenta la llegada a Talavera en las calendas de abril de unas cartas arzobispales que no agrada-rían a casi nadie. Crea así cierto suspense sobre estas misteriosas misivas llegadas de lejos, del arzobispo don Gil,<sup>130</sup> que tal revuelo habrían de armar y que el narrador sitúa en una Talavera familiar para el receptor y su contexto vital. En la segunda estrofa se aumenta el suspense cuando se especifica que éstas no habían llegado de incógnito, sino que las portaba un afanado arcipreste que lo hacía a disgusto suyo, pues sería uno de los que tendría que acatar el mandato arzobispal.

---

<sup>130</sup> Realmente existió una constitución sinodal dictada por el arzobispo don Gil de Albornoz del 16 de abril de 1342, publicada por José Sánchez Herrero en *Concilios provinciales y sínodos toledanos de los siglos XIV y XV* (Santa Cruz de Tenerife, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1976, 208-9) y por Kelly en *Canon Law*. Sin embargo, para Kelly (87), el poema no corresponde a esta constitución del arzobispo, dictada sobre todo contra las concubinas: «The only clerics marked out by Albornoz for punishment are those who provide ecclesiastical burial to clerical concubines, and excommunication is threatened only against laymen who participate in the prohibited obsequies, and also against anyone who tries to prevent the bizarre procedure of denuding concubines who enter a church during services (at this point, Albornoz is speaking about the concubines of the laity as well as those of the clergy)».

El narrador, sin embargo, no informa aún del contenido, y sin implicarse lo más mínimo en las cuitas del arcipreste, nos lo presenta emplazando seguidamente a su cabildo, que se reúne rápidamente creyendo que le traían mejores noticias. Sin embargo, lo que recibe del viejo arcipreste es un sentido lamento, por ver cómo han cambiado los tiempos, y la disculpa de que debe atenerse a la fatal constitución del papa. Ésta la escuchan los clérigos en directo de labios del superior, según está escrita en la misiva. Pero, quizás porque el arcipreste ha roto a llorar, el lector no escucha en directo sus palabras, sino que éstas aparecen en un estilo que recuerda al indirecto libre:

Allá ñen Talavera, ñen las calendas de abril,  
llegadas son las cartas de arçobispo don Gil, (1690a,b)  
Aquestë acipreste que traía el mandado  
creo que más lo fizo amidos que de grado;  
mandó juntar cabildo, aprissa fue juntado,  
cuidando que traía otro mejor mandado. (1691)  
¡añ, viejo mesquino!, ¡en qué ñvejecí!,  
¡en veer lo que veo e veer lo que vi!” (1692c,d)  
Llorando de sus ojos, començó esta razón: (1693a)  
Cartas eran venidas, dizién desta manera:  
que casado nin clérigo de toda Talavera  
que non toviés manceba casada nin soltera:  
qualquier que la toviés descomulgadö era. (1694)

El aspecto trágico se augura por el desconsuelo del arcipreste y su sincera amargura ante el informe que le ha tocado dar. Mientras los demás, expectantes, lo escuchan, él no puede reprimir su pena. La referencia a sus años, que debería remitir a toda la sabiduría que ha acumulado en su vida, se vuelve un lamento por haber vivido demasiado y haber llegado a ver este penoso momento. Asimismo su reticencia a comunicar a sus compañeros la desastrosa orden no hace más que intensificar el sentido trágico. De esa forma, el lector, de no saber el asunto que tanto urgía al mensajero, entra con el narrador en la habitación y escucha la terrible noticia. Al hacerlo, entrará asimismo en uno de los asuntos más íntimos y públicos, más serios y cómicos de la condición de la clerecía medieval: el concubinato.

Es esta primera escena, la de la llegada a Talavera del arcipreste y la reunión del cabildo la que nos dirige hacia la serie de intervenciones de los miembros del mismo, que tiene lugar en la capilla otro día. La narración se detiene para presentar tales opiniones en estilo directo. En

ellas podemos oír, no ya la pena resignada del temeroso arcipreste, sino la determinada oposición y hasta la indignación de los miembros del cabildo ante la orden. Es esa ira desatada, la familiaridad con que entre ellos se refieren a sus amantes, lo que hace que estas quejas clericales resulten cómicas. Pues esperando que se prolongue el sentido trágico del principio, no encontramos vergüenza ni confesión por parte de los clérigos, sino el desparpajo más absoluto. Si la excomuniación resultaba una pena aterradora para cualquier cristiano, aquí sirve para darnos una dimensión exacta del apego de los religiosos por sus mancebas. Así, a medida que los oímos hablar, constatamos el revolucionario carácter de las cartas, pues ciertamente los clérigos parecen estar perdiendo uno de sus prácticas más enraizadas, que para ellos es casi un derecho.<sup>131</sup> Y acabamos con la certeza de que nunca cederán a las siniestras misivas. El deán, por ejemplo, idea el ponerse bajo la jurisdicción del rey castellano, mientras que la solución del tesorero es menos diplomática: huir con su amada y habérselas con el arzobispo si alguna vez lo encuentra cara a cara. Mientras, el chantre Sancho Muñoz, más avisado, proclama cuál será su coartada si se le acusa de haber manchado su celibato, comparando su quehacer de buen cristiano con la descarada malandanza de otro clérigo, el canónigo don Gonzalo (con el que no debe de estar en muy buenas relaciones).<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Jesús Menéndez Peláez (*El Libro de Buen Amor, ficción literaria o reflejo de una realidad*, Gijón, Aeda, 1979, 21) señala la dificultad que encontró el IV Concilio de Letrán en asentar su legislación en España, dada la plena tolerancia religiosa que había existido en la península hasta tiempos de Fernando III, por la cual la influencia judía en cuanto a la bondad de las relaciones carnales dentro del matrimonio se había dejado sentir. Asimismo especifica que en Castilla no se distinguió claramente hasta el siglo XIII el régimen matrimonial del que había en países musulmanes, por lo que hubo un matrimonio «a juras» o canónico, supuestamente basado en el consentimiento mutuo, y otro basado en la fidelidad de la vida en común, o «barraganía», que sería el matrimonio civil por el que la mujer no recibía ningún beneficio: «Esta praxis será aceptada no sólo privada y popularmente sino incluso jurídicamente. La razón de este consentimiento tácito, junto a posibles fundamentos teológicos, habría que buscarla en motivaciones económicas, ya que al no pertenecer la barragana al régimen económico familiar ni tampoco los hijos habidos con ella, las riquezas de la Iglesia no se veían diseminadas».

<sup>132</sup> Zahareas (*Art of Juan Ruiz*, 28) ha calificado de «ironía dramática» este recurso por el que el personaje que quiere justificarse acaba autocondenándose, existiendo una gradación en la culpabilidad de los hablantes de la que también se hace eco Reinaldo Ayerbe Chau («La importancia de la ironía en el *Libro de Buen Amor*», *Thesaurus*, 23, 1968, 239): «El primer cura, un arcipreste, al expresar su angustia con excesivos lamentos a causa de las órdenes del arzobispo contra los clérigos concubenarios, está irónicamente presentándose como tal. El segundo, un deán, propone recurrir a la autoridad del Rey quien sabe

Desde la autoproclamación del amancebamiento de los religiosos se nos dibuja todo un cuadro de la vida íntima de esta comunidad clerical, inmersa en su totalidad en la práctica del concubinato en sus diversas formas. El narrador no necesita juzgar las deliberaciones, pues mediante las distintas respuestas de los religiosos podemos entrever una realidad social incontestable. Su respuesta a la pasión de los religiosos está en lo inapelable de estas voces, representantes de la autoridad eclesiástica ante la comunidad. El narrador, como extradiegético que es, prefiere no inmiscuirse, al menos explícitamente, en aquello que presenta. Sin embargo, sí lo hará mediante la ironía que surge precisamente de su silencio, un silencio que remite a ese secreto a voces que el concubinato clerical había constituido durante toda la historia de la Iglesia.

Para el lector la situación sería, pues, familiar, ya que en muchas ocasiones los concilios castellanos y los grandes concilios europeos intentaron impedir los matrimonios o el concubinato de los miembros de la Iglesia. Ello haría aun más cómico e interesante el poder escuchar las excusas y protestas de estos clérigos entre ellos. Para un auditorio no culto el sentido humorístico derivaría de ese carácter chismoso y revelador del poema, fueran o no conocidos o reales los protagonistas, pues de cualquier forma sí lo serían como tipos comunes de las aldeas y ciudades. Sin embargo, para un auditorio que supiera latín, el poema contendría además el valor de la parodia continua de elementos eclesiásticos reconocibles, así como de tópicos literarios familiares. Así por ejemplo, si ya en la lucha entre don Carnal y doña Cuaresma la parodia épica comenzaba con el envío de las cartas, aquí también existe un mensajero que trae el épico desafío ante el que los nobles, aquí clérigos, han de celebrar asamblea, como explica Alan Deyermond:<sup>133</sup>

This use of epic motifs in the context of clerical concubinage parodies the epic and implies a caustic comment on the priests of Talavera. The wording also seems to derive from the epic tradition: the antithesis of *plazer* and *pe-*

---

muy bien que son carnales y confiesa que prefiere perder su prebenda antes que perder a su amante. El tercero, un tesorero, propone dejar a Talavera e irse a otra parte donde sean más tolerantes, pues a él el celibato le causa dolores físicos; llega hasta amenazar matar al arzobispo. Finalmente, el cuarto cura es el chantre, a quien el autor llama por su nombre y éste, de manera sorpresiva, y en el colmo de la ironía, niega que haya pecado en mantener huérfanas y viudas».

<sup>133</sup> «Some Aspects of Parody in the *Libro de Buen Amor*» en Gybbon-Monypenny, ed. *Studies*, 74.

*sar*, designed to emphasize antagonistic groupings of characters, is an effective and much-used device in the *Cantar de mio Cid*, and here it is found in 1690b. 1691b, *más con midos que de grado*, closely resembles the *Cantar de mio Cid* 84, and there is some reason to believe that this is a traditional formula in Spanish epic.

Otros motivos derivan directamente de la fuente goliarda<sup>134</sup> que sirvió de inspiración a Juan Ruiz y que en sí misma podría ser identificada por el lector u oyente instruido, quien, incluso reconocería quizás su propia conducta en la de alguno de los clérigos de Talavera.<sup>135</sup> De la misma forma, resulta irónico el uso que hace Juan Ruiz del tema de la fidelidad amorosa, cuando el tesorero compara su amor por Teresa con el de Blancaflor por Flores o el de Tristán por Isolda, para decir poco después que si la abandona nunca dejará de sentir los dolores de la pasión, que él presenta como ardores en una clara alusión al consejo paulino (I Cor, 7, 9) de que el matrimonio es aceptable como forma de no caer en la concupiscencia. Así, la fidelidad de los amantes de romance queda rebajada a un asunto meramente práctico desde un punto de vista religioso:

ca nunca tan leal fue Blancaflor a Flores  
ni es agora Tristán con todos sus amores,  
que faze muchas vezes rematar los ardores:  
e si la m' parto ¡nunca me dexarán dolores! (1703)

Si el deán daba el punto de vista de un rey que entendería el lado más humano de los religiosos, afirmando que él los protegería, el chantre Sancho Muñoz va mucho más allá, pues asegura que Dios ha perdonado que los clérigos tengan barraganas, por lo que intentar corregir lo

<sup>134</sup> Tal es el caso de «*quoniam suave*», que aparece en la tríada de poemas conocidos como la *Consultatio Sacerdotum* (en Thomas Wright, *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes*, Londres, Camden Society, 1, 1841, 174-79) en que se basa el poema con la acepción de «sexo femenino» que tiene también en el prólogo de la comadre de Bath. El verso del que lo tomaban los goliardos era el del salmo CXXXIV *Psallite nomini eius, quoniam suave*.

<sup>135</sup> Recuerda Reynal (*El Buen Amor*, 100) que el ambiente moral eclesiástico en la península empeoró a finales del siglo XIII: «Hasta aquí parece que la inmoralidad eclesiástica no estaba todavía muy extendida, pero ya en 1289, a juzgar por las disposiciones del Concilio de Santiago, era corriente entre el clero compostelano llevar la vida de los simples seglares, vistiendo trajes vistosos, comiendo en tabernas, jugando a los dados en público, llevando armas, haciendo vida nocturna y sosteniendo fuertes riñas con los soldados y paisanos».

ya aceptado por la divinidad supone una intromisión del arzobispo. Se acoge así a un derecho consuetudinario por el que la Iglesia había sido permisiva en cuanto al casamiento o el juntamiento de los clérigos, y lo eleva a voluntad divina, quizás en un eco de las razones aristotélicas que el propio arcipreste daba al principio de su libro.<sup>136</sup>

Tradicionalmente se ha visto a este clérigo cayendo en la trampa de sus propias palabras, fingiendo pureza ante sus propios compañeros que sí han proclamado su amor por las barraganas, para delatarse estrepitosamente al final. Sin embargo, puede que la postura del chanter Sancho, si se le toma como un hombre menos apasionado que los demás, sea mucho más coherente y sincera de lo que parece. Lo vemos primero defendiendo la licitud del matrimonio eclesiástico pero a la vez dejando constancia por escrito de que él no ha cometido ningún tipo de ofensa contra el celibato, lo cual resulta paradójico. Después, como única salida airosa insta a sus compañeros a que se acojan al mal pensamiento del arzobispo y cambien sus mujeres privadas por las públicas, lo cual también resulta extraño, pero significa, según él, seguir las ideas del arzobispo.

Sólo podemos entender estas actitudes desde la frialdad y el humor del hablante, que da ejemplo a sus amigos de lo que deben hacer: bien protestar que no han pecado con amante alguna (como acaba de hacer él), bien protestar por exceso, precisamente exagerando la falta y pecando con barraganas públicas. De cualquiera de las dos maneras salen los clérigos mejor parados que si admiten que tienen sus propias mujeres; con la primera solución, pueden seguir manteniendo en su casa a las huérfanas y viudas, amantes o no, a las que hayan acogido. Con la segunda, no harán recaer castigo alguno sobre las amantes y ellos se habrán beneficiado de los placeres del adulterio. La pantomima de su declaración escrita no es más que un chiste para aliviar a sus compañeros y a la vez zafarse de la férrea autoridad arzobispal. Este sentido del humor vuelve a sobresalir cuando, tras denunciar que el canónigo don Gonzalo<sup>137</sup> sí que va en busca de mujeres públicas a las que acoge en su

---

<sup>136</sup> Reynal (*Lenguaje erótico*) señala que es este punto de la licitud del deseo carnal como parte de la naturaleza humana el que recorre toda la obra juanruiciana.

<sup>137</sup> En su edición del *LBA* (Madrid, Castalia, 1988) Gybbon-Monypenny defiende que entre las cuartetos 1707 y 1708 faltan una o dos más, por lo que no se sabe si sigue hablando el chanter Sancho o algún otro miembro del cabildo. Si fuera otro el que hablara, el efecto con respecto a la disposición arzobispal sería el mismo, el de ridiculizarla como tergiversadora de los buenos sentimientos amorosos de los curas y incitadora al pecado.

casa, admite que comulga con esta actitud. Tras criticar los retorcidos pensamientos del arzobispo, decide que no sólo va a tener mujer legítima, sino también las recogidas cada noche: irónicamente, serán las malas ideas de don Gil las únicas responsables de una auténtica caída de los clérigos en la concupiscencia y el adulterio:

Fabló en post aquéste èl chantre Sancho Muñoz,  
 diz: “Aqueste arçobispo non sé qué se ha con nos:  
 él quiere acaloñarnos lo que perdonó Dios,  
 por end yo apello en este escripto: abivad vos; (1705)  
 uérfana la crié, ¡esto porque non mienta! (1706d)  
 En mantener omne uérfana obra es de pïedat,  
 a las vibdas otrossí, esto es cosa con verdat;  
 porque sï el arçobispo tien que es cosa de maldat  
 dexemos nós a las buenas e a las malas vos tornat, (1707)

Vemos su pose inocente al preguntarse por qué el arzobispo los quiere perjudicar, apuntando a un posible interés del superior contra ellos; pero tras la falsa declaración con la que va a apelar, el hecho de que se sienta orgulloso de mantener a sus protegidas<sup>138</sup> puede entenderse como dicho a sus compañeros en plena confianza y complicidad, quizás incluso para darles ánimos, dado que éstos realmente no se quieren separar de sus amantes. Aunque el término «mantener»<sup>139</sup> requiere de mucha piedad por parte del lector actual para no extenderlo a modelos que se consideran indecentes, ello no significa que el chantre considere el concubinato ilícito en modo alguno. Más bien podríamos preguntar hasta qué punto considera legítima y justa la intromisión arzobispal. El que tenga sentido del humor y al final se ponga irónicamente de parte de don Gonzalo y sus correrías nocturnas sirve para diferenciar lo que considera normal, el concubinato con una amante fija, de lo que para él es la verdadera corrupción, el alternar con prosti-

---

<sup>138</sup> Recuérdese que el término «madre» y «padre» se daba a aquellas personas que dentro de un burdel se encargaban de proteger a las muchachas y de administrar sus bienes, por lo que la referencia a la huérfana bien puede referirse a una de las jóvenes que pasan de la prostitución pública a la más discreta puertas adentro, en casa de un amante fijo. Al respecto, véase el artículo de M<sup>a</sup> del Carmen García Herrero, «El mundo de la prostitución en las ciudades bajomedievales» (*Cuadernos del Cemyr*, 4, 1996, 67-100)

<sup>139</sup> Reynal (*Lenguaje erótico*, 127) dice: «El recibir, acoger, mantener... alguien de noche a una mujer, era una forma eufemística de larga tradición para significar tener relaciones sexuales con ella, de forma esporádica, y así actuaba este canónigo, lo mismo que otros clérigos de la época».

tutas públicas. Es cierto que las cartas prohibían el trato con mancebas tanto casadas como solteras, pero para don Sancho no existe pecado en yacer con las que considera esposas, atribuyendo a don Gil una mente impura que quiere encontrar pecado donde no lo hay. De esa forma, la imagen de la autoridad arzobispal y papal pasa, de ser la de defensores de la moral eclesiástica, a la de principales agentes de la degeneración de las costumbres del clero.

Como consigna el narrador, clérigos y clerizones hicieron las diligencias para que el asunto no se les fuera de las manos, lo que parecen haber conseguido, si bien el narrador, siguiendo su fuente latina, no se demora en contar el desenlace. Le basta con haber presentado la cómica alarma de los curas talaveranos cuando ellos mismos tuvieron que enfrentarse a los mandatos superiores. Tanto para un auditorio religioso como para uno laico, el asunto resultaría tan familiar y los personajes tan entrañables en su angustia, que la sátira eclesiástica dejaría buen sabor de boca incluso a los que hubieran pasado por el mismo trance.

### 3.6 Síntesis narratológica

Podemos concluir este estudio de las diversas partes seleccionadas ofreciendo un perfil narratológico común a las mismas. El narrador, contando con una inmaculada autoridad diegética y mimética que heredó del prólogo, comienza su relato autobiográfico orientándolo hacia un narratario amplio, tanto pecador como virtuoso, al que intenta adoctrinar. A él se dirigirá tanto de forma directa como implicándolo en los consejos que puede dar a otros personajes. Normalmente se dirige a un narratario indeterminado, que parece encarnar al género humano en su conjunto (así las apelaciones al público que hay en la sección de los pecados capitales); pero son más comunes los consejos específicos a las mujeres, a las que sitúa como víctimas potenciales de las estrategias del amor y con las que se identifica a su pesar.

En sus cantigas de escolares y de ciegos, el narratario vuelve a ser un grupo social determinado. Con unos y otros su actitud suele ser de la de un sincero conocedor de las debilidades comunes que aconseja a veces con apasionamiento y siempre con respeto. Pero no sólo habla al narratario desde su posición de narrador autodiegético sino asimismo como protagonista que desde su mundo cuenta historias a otros personajes. Es entonces un narrador heterodiegético que envía señales implí-

citas a un auditorio ficticio que no coincide con el narratario en cuestión (ello ocurre, por ejemplo, en la conversación que mantiene con Amor). El narratario de la autobiografía escucha asimismo los mensajes que el resto de los personajes se envían entre sí, por lo que se beneficia igualmente de ese tercer grado de enseñanzas.

En cuanto a la postura, la gestión narrativa se caracteriza por la agilidad más absoluta en todos los parámetros. En el plano fraseológico hay movilidad a lo largo del espectro que va del discurso diegético al mimético. Así, contamos con el discurso propio del arcipreste, pero también con el estilo directo y el indirecto, que el narrador distribuye sabiamente para aumentar los efectos de inmediatez o de autoridad de las respuestas de los distintos personajes. También nos parece en ocasiones encontrar el discurso indirecto libre. No así el monólogo interno, que en este caso se suele resolver como diálogo alegórico entre el personaje y su corazón o entre aquél y Amor, etcétera. El narrador llega a incluir en alguna ocasión las composiciones poéticas que como personaje ejecutó, y que suponen un documento más dentro del discurso mimético, como lo son las plegarias y los gozos dedicados a la Virgen. Tenemos paralelamente el episodio de doña Endrina, que participa tanto de este aspecto mimético como objeto independiente incluido a modo de ejemplo, como del carácter diegético de la aventura del arcipreste.

En el plano espacial hay más regularidad: en la sucesión de aventuras que conforman la autobiografía encontramos normalmente la descripción de la dama: aspectos como su físico, posición social o alguna cualidad por la que diferenciarla. Tras la pormenorizada descripción se suele pasar rápidamente a la narración del intento de seducción. Así pues, lo que prima en estos casos es la rapidez: vemos al narrador siempre a la búsqueda de nuevas dueñas, por lo que no parece reparar en presentar los espacios explícitamente. Éstos existen siempre en estrecha relación y dependencia del acontecer de la historia, surgiendo a medida que se van volviendo necesarios a la narración; de esa forma, destaca sobre todo la presentación de escenas en las que se desarrolla el diálogo. En algunos casos las descripciones ambientales llegan a ser tan importantes como los personajes en cuestión; así el papel que juega la plaza pública por la que el arcipreste ve avanzar lentamente a doña Endrina.

Sobre los *exempla* que ofrecen los personajes, vemos que en ellos de nuevo prima la economía de la narración, por lo que se habla de los protagonistas de esas historias, normalmente animales, como seres cu-

yas características físicas y morales son ya bien conocidas. Por ello la acción tiene lugar de forma rápida, tras haber proporcionado el narrador una visión panorámica de la situación en que se encuentran tales personajes. Así, se nos avisa de la crecida de un río, de la celebración de una fiesta, del transcurrir de una mañana campestre en la que un caballo pasta tranquilo. En otras ocasiones la historia comienza en plena acción, y así vemos a la vulpeja intentando robar el gallo.

En cuanto a la ordenación temporal que recibe la narración, veremos que al comienzo el narrador procede desde el tiempo presente hacia un pasado remoto que avanza en saltos, pues sólo se nos participan las aventuras amorosas, excluyendo el resto de los intereses del narrador o del personaje. Ello es normal, por otro lado, pues tal personaje está diseñado precisamente como paradigma fallido del buen amante. De esa forma contamos con episodios que repiten un esquema que por una razón u otra no se resuelve satisfactoriamente: bien la dama no quiere tratar con terceras, bien se enamora del mediador o prefiere regalos a palabras. En ocasiones se adelanta el final y contamos con la reacción posterior del rechazado, como ocurre en la aventura con Cruz y Ferrán García, que es revivida y aclarada por la cantiga del arcipreste que escuchamos posteriormente.

Cada episodio está compuesto de varias secuencias temporales; así, en cada uno de los intentos de seducción se entiende que hay más de una conversación, por lo que se crea esa sensación de gradual desarrollo de la relación. En cuanto al episodio de la pelea con don Amor, podemos entender que se opera un cambio en los esquemas temporal y espacial: ahora es el personaje el que recibe una visita en el interior de una morada. No son él o su tercera los que salen en busca de amor, sino lo contrario. Al ingresar en esa conversación alegórica el tiempo deja de ser el de la narración autodiegética para ser el de la conversación. Y es ésta la que sirve de telón sobre el que se desarrolla la serie de ejemplos de narración heterodiegética que el arcipreste y Amor cuentan. Así, mediante los ejemplos se recupera la dimensión temporal y el ritmo narrativo que la conversación de fondo tiende a dilatar.

La postura psicológica e ideológica que domina en esta primera parte del *LBA* es compleja. Hemos visto cómo el narrador autodiegético se identifica con los puntos de vista y opiniones de su inexperto personaje, pues apoyándose en la autoridad de que disfruta argumenta falazmente las razones en defensa del ejercicio del amor. En su manejo de los clásicos, la información que facilita no es toda la que conoce,

manipulando así las opiniones de los autores a los que cita. Tampoco da toda la información en el caso de la inclusión del *Pamphilus de amore*, pues parece mantener un forcejeo con Amor mediante el diálogo con Pánfilo y Nasón, y no advierte a su narratario de su intención.

Así pues, por un lado justifica mediante la lógica científica de su época y desde su postura de narrador sabio el empeño del arcipreste por amar, y por otro guarda una pose moralizadora que le hace enfrentarse al amor. Pero esta pose proviene asimismo de esa imagen de narrador al que se concede gratuitamente la autoridad. El efecto de ese prurito moralizador es el de escudo tras el cual pretende mantener inalterable esa autoridad. Esto lo logra a costa de contradecirse en alguna ocasión. Pero puede que sea precisamente esa ambigüedad de juicio la que el autor quiere plantear, como se había adivinado en la postura que teníamos en el prólogo. De ahí que el narrador no sea del todo coherente con lo que predica, o que no comente todo lo que sabe. De ahí también que las enseñanzas de algunos de los cuentos no sean del todo aplicables a quienes están orientadas, o que puedan acomodarse a más de un personaje o situación.<sup>140</sup>

Algunos de los procesos parecen incluso ser inconscientes, como la alegría con que el narrador registra y defiende los rápidos cambios de pareja de su personaje, no dándose cuenta de que con ello interfiere en la imagen de amante ejemplar que había pretendido ofrecer. Así, el narrador ignora el juego al que el autor implícito lo somete a veces y no ve que su propia figura de guía autorizada a lo largo de esta autobiografía puede estar siendo boicoteada desde una instancia superior. Resulta difícil decidir si tales irregularidades se deben a un intento premeditado por parte del autor implícito de parodiar, no ya únicamente la autobiografía como fórmula de conversión, sino la concepción del «yo» portador de autoridad. Se trataría entonces de un autor plenamente consciente del juego que establece entre ficción y realidad, entre parodia y moralidad, y que invitaría a su audiencia al disfrute pleno de estas dualidades:

El de Juan Ruiz, por el contrario, es el arte de las palabras, el arte literario por excelencia. Palabras que no están ahí para elaborar conceptos impersonales, sino para dibujar los contornos de un quehacer humano, de un “yo”. Pero cuando esas palabras se independizan por obra del arte del campo de

---

<sup>140</sup> Sobre este aspecto destaca el artículo de Ian Michael, «The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*» en Gybbon-Monypenny, ed. *Studies*, 177-217.

la ética o de la responsabilidad moral, lo que exhiben no es un yo universalizado, como hubiera dicho Spitzer, o el *everyman* de que habló María Rosa Lida [“Notas para la interpretación”, 108], sino un yo carente de responsabilidad y por tanto de verdadera individualidad, es decir un cualquiera, un pelele. Ese yo “como otro, pecador” no está vivo como un símbolo de la humanidad, sino como uno de tantos. En esto consiste la ficción y no en el hecho de que participe en una serie de aventuras que nunca tuvieron lugar en la vida real del autor.<sup>141</sup>

Podrían, por el contrario, responder al mero desconocimiento o al desinterés por tal concepto, si creemos en ese «yo» proteico que se amolda naturalmente a las más diversas funciones e identidades sin que por ello se resienta su individualidad. Se volvería entonces el autor del *LBA* ese «actor de personalidad impresionante al servicio de un arte impersonal».<sup>142</sup> Quizás en este aspecto más que en ningún otro (quizás en el significado de «buen amor» exista el mismo grado de ambigüedad) se hace imposible el pronunciamiento definitivo. Muchas incógnitas siguen apareciendo, y lejos de despejarse, contribuyen a presentar al autor implícito como un enigma.

---

<sup>141</sup> Cesáreo Bandera Gómez, «La ficción de Juan Ruiz», *Publications of the Modern Language Association of America*, 88 (1973), 500-501.

<sup>142</sup> Spitzer, «En torno al arcipreste», 131-32.

Nyne and twenty in a compaignye:  
narración heterodiegética  
en *The Canterbury Tales*



#### 4.1 Preliminares

Hemos visto a Juan Ruiz interpretar su «yo» a lo largo de aventuras que van desde el perseguir dueñas esquivas hasta enfrentarse a sí mismo y lograr con la relectura ovidiana renovar su ánimo y su persona. Al igual que él, Chaucer se presenta también como el principal foco desde el que las diversas historias van a distinguirse. El narrador recuerda la peregrinación en la que participó, y al describir a los peregrinos en el Prólogo General condiciona nuestra relación con ellos. No obstante, pronto se aísla de la escena para dejar que los demás viajeros ocupen la primera línea del camino. Si bien más tarde él mismo contará dos historias, tras el Prólogo General cede la palabra a sus compañeros. Una vez hechas las presentaciones, sólo actúa como conciencia ordenadora y temporal, como voz prologal que anuncia las circunstancias por las que discurre el concurso de cuentos, apostillando la marcha del mismo. El narrador sólo aparecerá en los prólogos de las historias, recordando que existe un marco general en el que todas ellas se insertan; un camino y un motivo por el que están siendo relatadas. Ese narrador hablará en tercera persona y no se inmiscuirá en los relatos de los demás, a no ser para advertir antes a sus narratarios de lo que pueden llegar a oír si no pasan la página a tiempo, tal como ocurre en el prólogo del molinero. Sigue siendo el narrador confidente y cordial, respetuoso y neutral, que dice reproducir fidedignamente lo que recuerda. A través de su memoria se perfilan las siluetas de todos los que, siguiendo la ruta y las órdenes del anfitrión, pudieron jugar a contar un cuento, o cuatro.

También los narratarios conocen gracias al Prólogo General a estos jugadores, que han sido presentados según un orden estricto que revela

su adscripción a determinadas categorías. Si bien la individualidad de algunos peregrinos se acentúa mediante breves insinuaciones y datos que ofrece el narrador, lo cierto es que los seguimos recordando a partir de su pertenencia a un colectivo. De igual manera, cada cuento va a ser reconducido inmediatamente hacia la consideración del conjunto de peregrinos, recién convertido en un órgano regido por las normas del juego. Los cuentos deberían ser juzgados en lo que valen autónomamente; es eso lo que propone Harry Bailly. Sin embargo, con sutileza, casi mediante el silencio, el autor implícito mostrará que resulta imposible emitir o juzgar los cuentos en sí mismos, sin relacionarlos con los demás.

Los propios viajeros se han presentado desde presupuestos grupales claros, y por muy particulares y antagónicas que puedan ser sus actitudes, por irrepetibles que parezcan como personalidades, ahora forman parte del peregrinaje y su dinámica; participan en la ilusión de continuidad que empezó en el prólogo. Actúan como auditorio silencioso y sólo salen del anonimato de forma sorpresiva o voluntariosa para identificarse mediante un cuento.<sup>1</sup>

Esa propia dinámica de la que los lectores tampoco pueden escapar condiciona que entendamos el concurso como un marco de actuación complejo. La ligera rivalidad a que el juego somete a los participantes acentúa el desorden. Recordemos que los viajeros se han de mantener callados mientras otro habla, lo que en ocasiones lleva a la interrupción o inevitable adelantamiento de alguno de los peregrinos. Otras veces, el líder de la comitiva se verá contradicho por un participante airado, o tendrá que espolear al siguiente relator para que empiece. A medio camino les alcanzan dos nuevos acompañantes. Las condiciones idóneas, pues, siempre son corregidas, desde dentro o fuera del concurso, de forma que no podemos esperar un desarrollo homogéneo y ordenado de las partes, como el del *Decamerón*. En *TCT* nos encontramos más bien con una estructura quebradiza. Sin embargo, al lector no se le escapa la poderosa relación que existe entre los cuentos, cierto orden

---

<sup>1</sup> David Aers (*Chaucer*, Brighton, Harvester Press, 1986, 24) recuerda las implicaciones que la pluralidad del grupo implica: «Chaucer's work represents society as a composite of *inevitably* competing groups motivated by individualist forms of material self-interest... In this vision all claims to be pursuing an allegedly *common profit* are exposed to a sceptical examination which subverts the very notion of a unified society and a harmonious common profit. With this goes a critical reflexivity which desublimates all attempts to erect ideologically secure, impersonally authoritative discourses».

interno que no es explicitado por el narrador. La sintaxis de los relatos ciertamente dice mucho sin necesidad de que aquél intervenga. Los cuentos no sólo hablan por sí mismos y de sus narradores sino que sobre todo hablan a otros cuentos; y en una misma secuencia se eleva en ocasiones una polifonía que supera el mensaje individual de cada uno de ellos, cuestionando la necesidad última del concurso.

Por otro lado, el recurso a la competición supone una poderosa llamada de atención al propio lector implícito, pues desde que Harry propone el juego, los lectores, y no sólo los peregrinos, quedarán atados a esa voluntad comparativa. De ahí que, a pesar de que el marco de la peregrinación hace avanzar la historia hacia adelante, el lector tenga que moverse simultáneamente con cada nuevo relato, hacia los anteriores, para comparar y juzgar de acuerdo con las reglas. De esta forma, se impone al lector la constante flexibilidad en el juicio, que se verá suspendido y matizado, o bien confirmado. No se concebirá como actitud unívoca e irrevocable. Para el lector, pues, la pluralidad de cuentos deriva en un ejercicio evaluador opuesto a la unidad que impone la memoria del narrador Chaucer. El lector habrá de conjugar ambas fuerzas.<sup>2</sup>

Podremos ver que en estas historias en las que el lector habrá de modular su juicio y darse cuenta de cómo se ve afectado a su vez por el veredicto de los peregrinos, la figura autorial se disipa en cierta forma. Hemos dicho que el narrador sólo actúa como recordatorio de esa voluntad superior; pero en cierto modo se inhibe y deja que sea la propia dinámica del juego la que se apodere del lector. En su recepción de cada historia, el lector tendrá que recapacitar sobre el proceso evaluador. De esta forma, los cuentos no sólo agradan o enseñan. Gracias al principio dialógico en que se insertan, el propio lector, y no ya sólo el narrador Chaucer, tiene que activar constantemente su memoria y sus

---

<sup>2</sup> El lector actual, además, habrá de enfrentarse a la lectura del pasado, lo que implica de nuevo esa extrema sensibilidad hacia la distancia que nos separa del texto medieval, como recuerda Jeff Rider («Other Voices: Historicism and Interpretation of Medieval Texts», *Exemplaria*, 1, 1989, 304): «A historical interpretation of a medieval text likewise opens up other “possibilities of being-in-the-world” and “imaginative variations of the ego” in the everyday reality of the here and now, but it does so by seeking to imagine the past world which governed the text’s production». Sobre la aproximación al texto medieval destacan, tras los autores más destacados dentro de la estética de la recepción, el acercamiento del nuevo historicismo, con voces como la de Thomas Hahn («The Pre-modern Text and the Postmodern Reader», *Exemplaria*, 2, 1990, 1-21) o la de Peter Allen («A Frame for the Text?», *Exemplaria*, 3, 1991, 1-25).

capacidades críticas. Los cuentos se reactualizan constantemente a partir de la lectura de los que les suceden en el concurso. Y el lector con ellos.

Tradicionalmente se ha creído que la cordialidad u hostilidad entre los viajeros condiciona el orden de las historias. De esa forma, los diversos peregrinos tratarán de «quyt», es decir, de «recompensar» el relato del compañero con otro que esté a su altura. En ocasiones la rivalidad entre los narradores es anterior al viaje y el concurso es sólo una excusa para la provocación. Veremos, a lo largo de los seleccionados, que éste es un motivo común que sirve además para dar riqueza psicológica a la reciprocidad entre los viajeros y sus relatos. Pero al margen de que se crea o no en personajes psicológicamente acabados capaces de producir tal drama, los cuentos no sólo dialogan entre ellos como reflejo de la intención de sus narradores. Como toda narración, contienen mucho más de lo que los relatores ven en ellos, y por tanto, su interrelación también supera con creces los vínculos particulares que los peregrinos hayan podido establecer. Así, veremos que entre el cuento del magistrado y el del erudito existen concomitancias que pueden no responder a los propósitos de aquéllos sino a los del autor implícito.

Existe, pues, un designio superior al de los peregrinos y sus «miserias» que no se hace patente de inmediato. Es éste uno de los argumentos que dieron pie a la defensa de ese «marriage group»<sup>3</sup> del que forman parte algunos de los relatos aquí seleccionados. Sin embargo, no se puede afirmar que sea ése el principal vínculo que Chaucer utiliza para dar unidad a la obra. De hecho, puede que ni siquiera se rigiera por tal voluntad unificadora.

La escuela «robertsoniana» ha defendido una lectura de la obra basada en la teoría interpretativa agustiniana de *De doctrina christiana*, y aunque tal lectura sigue encontrándose con las respuestas críticas heredadas de la visión de Donaldson (que celebraba a un Chaucer vitalista y pendiente de reflejar la variedad con que el ser humano se sobrepone a la presencia del pecado), lo cierto es que ha resultado sugerente para explicar la relación que existe entre los cuentos. Así, se ha defendido que la estructura no responde tanto a un principio de reciprocidad como al de yuxtaposición que domina el estilo gótico en su conjunto y el

---

<sup>3</sup> Tal y como lo describe George Lyman Kittredge en «Chaucer's Discussion of Marriage», *Modern Philology*, 9 (1911-12), 435-67.

pensamiento escolástico a partir del siglo XIII. Siguiendo esa misma pauta, se ha interpretado la variedad narrativa como voluntad del autor de presentar una enciclopedia de géneros.

Más recientemente, sin embargo, se ha apostado por la existencia de una voluntad autorial clara, que actúa en la disposición de los cuentos con un ánimo de corrección continua, corrección que culminaría, al final, con la retractación. Sin embargo, como ya hemos dicho antes, el aspecto que nos parece más relevante es el de cómo los cuentos significan no sólo en sí mismos, sino en relación con los demás, como parte de un grupo en constante alteración de sus presupuestos internos. Al margen de cuál haya sido el proyecto chauceriano, lo cierto es que incluso para un auditorio o unos lectores de la época, la obra revelaba ese potencial dialógico, precisamente porque exigía del lector que se recordaran y juzgaran los cuentos continuamente, que se pusieran en contacto. Por supuesto que se puede aventurar cuáles fueron los temas de interés que subyacen a los relatos (y que además se encuentran en otras obras de Chaucer); pero en la lectura de *TCT* lo que destaca no es tanto esa decisión temática, que se deja a los propios peregrinos, como la labor de recepción de los cuentos. Ése parece haber sido uno de los principales retos del autor. De ahí que la persona del narrador actúe mucho menos, dejando que los peregrinos cuenten sin mediación alguna, al resto de los viajeros, y con ellos al lector implícito.

## 4.2 El prólogo y el cuento del magistrado

### 4.2.1 *Preámbulo*

El magistrado aparece en el segundo grupo, donde se encuentra en soledad, tras una primera sección que incluye el Prólogo General y el romance del caballero y los *fabliaux* del molinero, el administrador y el cocinero. Sin embargo, en algún momento de la producción, su prólogo pudo haber constituido la introducción al primero de los cuentos, el cual probablemente después pasara a atribuirse a otro peregrino (precisamente a Chaucer, si tal cuento en prosa resulta no ser otro que la historia de Melibee). Sea como sea, este prólogo inauguraría adecuadamente el concurso, pues se inicia con una disquisición sobre los gustos de un lector y, como veremos, presenta además al autor real Chaucer desde la perspectiva de este exigente magistrado. Si recordamos que

el narrador ha decidido aparecer sólo mínimamente en los prólogos, en esta ocasión se compensa tal ausencia con la irónica mención a la gran cantidad de obras que ya ha escrito Geoffrey Chaucer. En cuanto al epílogo, que también se muestra problemático, debió de concebirse en un estadio anterior a la disposición última, en el que la voz que interrumpe a los demás pudiera ser la del marinero, y no la de Alice (que es la que sucede al magistrado en el siguiente fragmento). En cuanto al relato en sí, es una versión elaborada de las que escriben respectivamente Nicholas Trivet y John Gower, aspecto éste muy significativo por cuanto el prólogo del magistrado pondrá de manifiesto la inequívoca relación entre los poetas ricardianos.

En esta introducción el tiempo se vuelve objeto del interés de Harry Bailly, al que se presenta calibrando la hora del día y apremiando a los peregrinos a aprovechar lo que queda de él. Lo que parece a simple vista un mero recurso para dotar al relato de verosimilitud se perfila para Helen Cooper<sup>4</sup> como motivo con el que el autor implícito señala las lindes de su trabajo. En efecto, la estimación temporal se da tanto en este prólogo como en el del cuento del párroco, y en ambos casos le sucede una relación de obras escritas por Geoffrey Chaucer (si es el magistrado el que las refiere ahora, después será el propio Chaucer en su retractación).

Desde su punto de vista, el narrador relata cómo el posadero fue recibiendo los distintos datos con los que concluyó la hora exacta. Las apreciaciones astronómicas del tabernero deben atribuirse más bien al conocimiento del narrador si se atiende a la retórica utilizada, que recuerda a la del principio del Prólogo General. Si bien no es del todo descartable que Harry poseyera ciertos rudimentos astronómicos, las alusiones mitológicas de este relato delatan la voluntad de evidenciar una altisonancia retórica que no parece propia de él. Destaca el detallismo con que el narrador recoge las percepciones del posadero, deleitándose en darnos cada una de sus impresiones:

Oure Hooste saugh wel that the brighte sonne

---

<sup>4</sup> En *The Structure of the Canterbury Tales* (Athens, University of Georgia Press, 1984), Helen Cooper defiende que estos fragmentos marcarían el principio y el final del libro. Este supuesto, sin embargo, y a pesar de que el relato del caballero fuera escrito antes que el conjunto de la obra, ha sido desestimado por quienes contemplan la antecesión del fragmento A al del cuento del magistrado, evitando que éste inaugure el recital de cuentos.

The ark of his artificial day hath ronne (1-2)  
 And though he were nat depe ystert in loore,  
 He wiste it was the eighttethe day  
 Of Aprill, that is messenger to May;  
 And saugh wel that the shadwe of every tree (4-7)  
 It was ten of the klokke, he gan conclude,  
 And sodeynly he plighte his hors aboute. (14-5)

La sombra de cada árbol está siendo meticulosamente observada por Harry, y este acto registrado por el narrador, quien presenta fielmente las deducciones del otro.<sup>5</sup> La síntesis entre lo percibido por uno y lo contado por el otro es tal, el grado de intromisión del narrador en la mente del personaje es tan alto, que resulta difícil afirmar que los adornos retóricos proceden exclusivamente del narrador. Así, por ejemplo, éste remata el discurso de un tajo, y hace ese corte resultante de la rapidez con que Harry espolea el caballo (v.15). «Sodeynly» expresa, pues, el punto de vista del peregrino Chaucer, que tras la lentitud de los cálculos de Harry, encuentra su arranque de la marcha algo súbito. Con esa apreciación pasa a presentar en estilo directo el discurso del posadero (v.16-32). Con él, Harry intenta contagiar su premura al resto de los peregrinos mediante el uso constante de referencias temporales y de verbos que invitan a la acción:

“Lordynges,” quod he, “I warne yow, al this route,  
 The fourthe party of this day is gon. (16-7)  
 Lordynges, the tyme wasteth nyght and day,  
 And steleth from us, what pryvely slepynge,  
 And what thurgh necligence is oure wakyng,  
 As dooth the streem that turneth nevere agayn,  
 Descendynge fro the montaigne into playn. (20-4)  
 It wol nat come agayn, withouten drede,  
 Namooore than wole Malkynes maydenhede, (29-30)

Tras haber estado observando la sombra que se proyecta desde los árboles, la imagen adecuada para dar continuidad a la escena y a la sensación de movimiento temporal no es otra que la del arroyo que desciende desde la montaña hasta el valle, siguiendo la misma ruta que el sol, de ecos bíblicos y ovidianos. Sin embargo, en vez de aprovechar la

---

<sup>5</sup> Existen inconsistencias en cuanto a la fecha (18 de abril) y la hora si se las relaciona con las del Prólogo General y las del párroco.

imagen del sol, Harry prefiere enfatizar la idea del no retorno de ese tiempo gastado, líquido. En ese tono sombrío, declaradamente nocturno, encaja la alusión a Séneca (posiblemente tomada de *Epistulae Morales*, 1, 3) y la cita subsiguiente en estilo directo. Sin embargo, su inmediata reacción tras la mención del ganado extraviado es aludir a la virginidad perdida de las doncellas, lo cual rebaja considerablemente el tono que el narrador pretendía solemne. El posadero, pues, acaba trayendo a su propio terreno la meditación sobre el paso del tiempo, que refleja una ética cambiante con respecto al trabajo. Para estos miembros de la pujante burguesía londinense a los que Harry lidera, el tiempo ha empezado a valorarse como dimensión real, minuciosamente regulable y utilizable como potencial económico.<sup>6</sup> Desgranar el tiempo es multiplicarlo; contarle es doblar su valor.

Harry (v.33-8) pide al magistrado que comience su relato, refiriéndose a él, no como «sargeant of the law», sino como «man of law», demostrando cierta indiferencia hacia el estatus de que aquél disfrutaba. Ya en la descripción del Prólogo General el peregrino Chaucer intuía el afán del magistrado por aparentar, que no parece haber impresionado al rudo y genuino tabernero. También en estilo directo, el narrador incluye la respuesta cumplida de aquél a la petición de Harry, y podemos constatar la diferencia de trato entre ambos, pues el magistrado hace hincapié en su obligación de observar lo pactado de forma cortés, como el hombre de leyes que manifiesta ser. Esta actitud se reiterará con el uso del «depardieux» (v.39) con que se dirige a Harry.

Parece a continuación interesado por evidenciar su amplia cultura, presentándose como un empedernido lector de la obra chauceriana, que pone como excusa de su carencia de repertorio inédito. Tiene lugar de esta forma una detallada relación de las historias que el abogado parece haber consumido con avidez. Su mensaje no sólo va dirigido a los peregrinos (ignoramos si los considera lectores potenciales o posibles conocedores de la producción chauceriana), sino a cualquier otro lector dentro de su universo diegético. Sin ser consciente, está apelando sobre todo a la audiencia ficticia, sobrepasando el plano de la peregrinación hacia el de los lectores reales que leen a Chaucer en este momento o que lo han leído en el pasado. Tanto el peregrino Chaucer como el resto de la comitiva se vuelven más creíbles, pues el marco en que ope-

---

<sup>6</sup> A este respecto, destacan los estudios de Jacques Le Goff, y sobre todo «Labor Time in the "Crisis" of the Fourteenth Century: From Medieval Time to Modern Time», en *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, Chicago, U. of Chicago P., 1980, 43-53.

ran queda reivindicado por las obras previas de Chaucer como autor real. Así pues, la lectura previa valida la verosimilitud de *TCT*:

“Sire Man of Lawe,” quod he, “so have ye blis, (33)  
 “Hooste,” quod he, “*depardieux*, ich assente, (39)  
 I kan right now no thrifty tale seyn  
 That Chaucer, thogh he kan but lewedly  
 On metres and on rymyng craftily,  
 Hath seyde hem in swich Englissh as he kan  
 Of olde tyme, as knoweth many a man; (46-50)  
 And if he have noght seyde hem, leve brother,  
 In a book, he hath seyde hem in another. (51-2)  
 What sholde I tellen hem, syn they been tolde? (56)  
 Whoso that wole his large volume seke, (60)  
 Youre wifhod he comendeth with the beste!  
 But certeinly no word ne writeth he  
 Of thilke wikke ensample of Canacee (76-8)  
 Of swiche cursed stories I sey fy!— (80)  
 That is so horrible a tale for to rede, (84)  
 And thefore he, of ful avysement,  
 Nolde nevere write in none of his sermons  
 Of swiche unkynde abhominacions,  
 Ne I wol noon reherce, if that I may (86-9)  
 I speke in prose, and lat him rymes make”  
 And with that word he, with a sobre cheere,  
 Bigan his tale, as ye shal after heere. (96-8)

Inevitablemente surge la duda de si el hombre de leyes ha reconocido entre sus acompañantes al creador de sus lecturas e intenta alabarlos y distinguirlo de su coetáneo John Gower, o si, por el contrario, el grado de separación entre el autor real y el peregrino Chaucer es mucho mayor y no se produce tal identificación.<sup>7</sup> Entonces el magistrado estaría sólo refiriéndose a la reputación literaria de Chaucer. El narrador parece no querer identificarse con el Chaucer del que habla el otro, y de hecho, en ningún momento se puede constatar que el magistrado se esté refiriendo al peregrino Chaucer. Así causa un doble efecto sobre el narratorio: a la sorpresa de oír al magistrado nombrar al autor real le sigue la de que el narrador no entable debate alguno con aquél ni con el

---

<sup>7</sup> Mientras que Lumiansky (*Of Sondry Folk*) apuesta por el reconocimiento, autores como Coghill y Tolkien, en su edición del cuento, defienden que sólo se está refiriendo a la reputación literaria de Chaucer.

narratorio; que no se dé por aludido. Parece querer convertir a sus lectores en parte de la audiencia fictiva del cuento del magistrado.

De alguna forma el peregrino intenta compararse a Chaucer, al presentar su listado de todas las historias que de él ha leído, rechazando otras que Chaucer no ha escrito y que él considera de mal gusto por demasiado escabrosas. Sin embargo, al nombrar algunas de ellas demuestra haberlas leído de cabo a rabo, contradiciendo su supuesto afán de evitar lo incorrecto (v.80, 84). El autor implícito parece exponer esa incongruencia de un público afectado que rechaza lo truculento de las historias. Lo que queda de relieve aquí es que precisamente este mismo tipo de público es el que degustaría las historias de Chaucer. El autor implícito estaría con ello planteando hasta qué punto la actitud y expectativas del auditorio pueden llegar a determinar las del autor. Simultáneamente estaría autoinculpándose de forma irónica, a la vez que atacando sutilmente ese tipo de lector hipócrita.<sup>8</sup>

Las apreciaciones del magistrado podrían ser eco de la idea generalizada que de la obra chauceriana se tendría antes de la composición de *TCT*, con el dominio de la presencia de las tragedias últimas sobre las primeras producciones. A su vez, el gusto del magistrado encajaría en una concepción de la literatura meramente didáctica que precisamente representó en esta época John Gower. El magistrado se esfuerza por buscar entre su repertorio una «thrifty story», es decir, un cuento cuya corrección moral conlleve asimismo el inevitable cariz práctico que caracteriza a este narrador. Si el narrador del Prólogo General y del prólogo al cuento del molinero rechazaba cualquier responsabilidad ante lo dañino de algunos cuentos para oídos refinados, ahora, por boca del magistrado añade veladamente otro imperativo externo: las histo-

---

<sup>8</sup> Lee Patterson («“No Man His Reson Herde”: Peasant Consciousness, Chaucer's Miller, and the Structure of the *Canterbury Tales*», en Lee Patterson, ed. *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380-1530*, Berkeley, Los Ángeles y Oxford, U. of California P., 1990, 149) divisa una relación de paralelismo entre las dualidades establecidas entre el cuento del caballero y el del molinero y el del magistrado y la comadre, respectivamente. Ambas dualidades se levantan sobre el armazón de la confrontación social, en la que Chaucer se ve implicado. Dentro de ese esquema, el del magistrado supondría la superación del género utilizado por el molinero y el administrador: «The Man of law represents, in short, that earlier Chaucerian self that is now to be rejected. If we think of Chaucer as a man with mercantile social origins, whose economic security depends upon fulfilling ministerial functions for the king, and who may even have himself received legal training, then we can see the way in which the Man of Law's Tale scrutinizes, and ironically inflects, the very social identity that led Chaucer to retreat from the experiment of Fragment I».

rias, como el tiempo, conllevan una valía que, como su moral, es aprovechable, ahorrable, mediante su «re-producción». Como detalla Shoaf:

Art and in particular narrative can rehearse the already said, the predictable; and thus art, especially narrative, can become predictable, allegorical (in the pejorative sense so frequently emphasized by the Romantics). Narrative can become not only the coffer but also the coffin of time—consider the many appalling romances which Chaucer parodies in *Sir Thopas*.<sup>9</sup>

Se ha querido ver en esas alusiones a historias que no escribió Chaucer un posible ataque autorial contra el estilo de Gower.<sup>10</sup> Se habría establecido así entre ellos un diálogo basado en la referencia oblicua o en el silenciamiento del nombre del autor al que más tarde Gower habría contestado explícitamente; un diálogo alimentado mediante las propias historias más que por los narradores respectivos. Sin embargo, sin salir del mundo autorial chauceriano, se podría leer igualmente que lo único que intenta el autor implícito es volver a llamar la atención sobre sí mismo mediante esa depreciación irónica que surge de la falta de coherencia de los enunciados del magistrado. Éste, de hecho, comparte algunos de sus rasgos más sobresalientes con Gower: la finalidad didáctica que justifica la estética del cuento, la formación legal y la manera sentenciosa con que pretende sobreponerse al verso. Es precisamente esa cercanía entre ambos lo que hace que los remilgos del magistrado para con las historias de Gower resulten irónicos por excesivos.<sup>11</sup> Es esa actitud puntillosa, estricta y corta de miras la que Chaucer estaría señalando en la figura del respetable magistrado, quien es capaz de encontrar insensible al propio Gower, constatándose así una afecta-

---

<sup>9</sup> R. A. Shoaf, «“Unwemmed Custance”»: Circulation, Property, and Incest in *The Man of Law’s Tale*», *Exemplaria*, 2 (1990), 291.

<sup>10</sup> Principalmente debido a que dos de las historias mencionadas, las de Canace y de Apolonio aparecen en la *Confessio amantis*, si bien es cierto que la descripción que se da de la segunda no coincide enteramente con la versión de Gower, pudiendo proceder de una lectura errónea de una de las fuentes latinas. También la historia de Canace aparece en las *Heroidas*.

<sup>11</sup> Destacan los estudios de John Fisher (*John Gower, Moral Philosopher and Friend of Chaucer*, Nueva York, New York U.P., 1964, y «The Legend of Good Women» en Rowland, ed. *Companion*, 464-76). Según Fisher, debido a la presencia de los *fabliaux* en *TCT*, Gower habría excluido a Chaucer de la alabanza de Venus al final de su *Confessio amantis*, que sin duda le habría sido concedida por los méritos de *The Legend of Good Women*.

ción que se anunciaba en el prólogo general y que delata en realidad una falta de sensibilidad con los motivos más profundos (ello justificará luego el que realmente no comprenda la pobreza, sino que justifique la riqueza):

Actually prologue and tale have a common theme but come to directly opposite conclusions, the former praising material wealth, and the latter exalting genuine spiritual poverty. The contradiction is our clue to the real intent of the passage: those who insist most loudly on morality in art are often morally insensitive.<sup>12</sup>

De hecho, la mejor venganza del autor implícito contra los escrúpulos del magistrado para con Gower es el asignarle un cuento del cual también aquél tiene una versión en el libro II de su *Confessio amantis* (587-1598)<sup>13</sup> y que acaba por emparentar sus gustos definitivamente. El reparo que hacia el incesto proclama el magistrado puede haberle llevado a eliminar de su versión este elemento disruptor, que sí se encuentra en varias de las fuentes tradicionales de la historia. Si se cree que la censura procede de él más que del autor implícito, se habrá de concluir que el magistrado se percibe como encarnación de la institucionalidad más acendrada. Sin embargo, no se ha de olvidar que este representante de las instancias legislativas más nobles parece haberse deleitado con la lectura de tales abominables historias.<sup>14</sup> Sería, pues, el autor implícito el que estaría delatando las contradicciones de este sector, regulador, junto a la Iglesia, de la vida social.

Los lectores potenciales aducidos parecen ser masculinos, no correspondiendo con el auditorio de peregrinos (v.62, 76). Ello aumenta

---

<sup>12</sup> Alfred David, «The Man of Law versus Chaucer: A Case in Poetics», *Publications of the Modern Language Association of America*, 82 (1967), 221.

<sup>13</sup> Ian Bishop (*The Narrative Art of The Canterbury Tales*, Londres, Everyman's University Library, 1987), tras comparar ambas versiones, percibe que la de Chaucer se acerca más a la fuente de Trivet al insistir más en la vertiente meramente dramática de la hagiografía que en el efecto moralizante en que hace hincapié Gower, que utiliza la historia como ilustración de una de las derivaciones de la envidia.

<sup>14</sup> Winthrop Wetherbee (*Geoffrey Chaucer. The Canterbury Tales*, Cambridge, Cambridge U.P., 1989, 82) advierte cómo el magistrado se deleita al imaginar la escena de violación paterna de la que supuestamente no quiere saber nada: «He ends by recalling a story Chaucer has not told, that of the incestuous love of King Antiochus for his daughter. The graphic image (apparently his own invention) of Antiochus throwing his daughter to the pavement gives the story a lurid force out of proportion to its parenthetical status in his catalogue».

esa sensación de invitación más allá del plano diegético del peregrinaje a la lectura de *The Legend of Good Women*, *Confessio amantis* o las *Heroïdas* a las que apuntan las referencias del magistrado. Así, sus palabras se comportan como comentario crítico a estas producciones, mientras que éstas a su vez se podrían considerar como prólogos a distancia del cuento por venir, con el que se emparentan en el tema. Se establece la intertextualidad a partir del eje autorial que estas obras comparten. Recordemos que a su vez, en *The Legend of Good Women*, los personajes también hacen un repaso por la obra previa de Chaucer (sobre todo en lo referente a la supuesta misoginia que se achacaba a *Troilus and Criseyde*). Ahora, al no existir el recurso del sueño, no se da la coincidencia que había en *The Legend of Good Women* entre el personaje y el narrador. Sin embargo, sí existe concomitancia en el hecho de que uno de los personajes se refiera a la obra anterior, en este caso para loar la prolijidad y el comedimiento de las historias de Chaucer, de la que la siguiente quiere ser eco.

Hemos de considerar asimismo la relación existente entre narrador y autor para fijar el lugar que pertenece al magistrado en este entramado. Al puntualizar que cualquier historia que se le pueda ocurrir ya habrá sido contada por Chaucer, no hace sino señalar que él mismo y su relato pertenecen a este autor. Con su preámbulo, el magistrado lleva al auditorio a prever erróneamente que el cuento que se aproxima es una mera réplica de una versión escrita por Chaucer.

Para la audiencia real esta historia ya ha sido textual, literalmente escrita cuando el magistrado anuncia su intención de contarla, al ser él un mero personaje que ejerce como tal antes que como narrador. Así, Chaucer juega con el tiempo que existe entre la producción y la enunciación del cuento. La intertextualidad tiene aquí como excusa y eje al autor. Destaca la voluntad autorial de que el lector implícito discierna entre el relato y la variabilidad que entraña el acto mismo de contarlo, en una reflexión sobre la dualidad de la producción escrita y la reproducción oral. Hasta el propio magistrado intenta enfatizar esa diferencia, cuando dice que él habla en prosa (aunque a continuación el prólogo y el cuento aparezcan en verso. Ello ha hecho que se le haya asignado el cuento de Melibeo, que irónicamente acaba adjudicándose el propio Chaucer). La alusión a la prosa puede así relacionarse con el verbo «speke», que contrasta con las constantes referencias a Chaucer como autor de obras escritas.

En esa competición que el magistrado ha establecido privadamente con el poeta Chaucer, el primer fallo del peregrino va a ser el de confundir a las hijas del rey Pierus, que desafiaron a un concurso a las musas, con las Pierides, que resultan ser las propias musas (*Metamorfosis*, 295-307 y 669-78). Esta primera pasada que le juegan su orgullo y su ignorancia delata que este contrincante no está a la altura de Chaucer (además, el autor implícito hace que el magistrado, al identificar a las Pierides con las musas, esté aludiendo, sin saberlo, a la inevitable mimesis que lo une a su creador, el poeta Chaucer). A este peregrino no le importa acabar como las Pierides (convertidas en urracas), defendiéndose con el orgulloso argumento de que habla en prosa y de que no pretende que le alaben excelencia poética alguna. De nuevo reclama para sí y para su clase una hondura de contenido que se concedía a aquellas materias libradas en prosa, y que enlaza de alguna forma con el prólogo a la historia de Constance sobre la condición de la pobreza.

#### 4.2.2 *El prólogo del magistrado*

En el prólogo se sintetiza el libro primero del *De miseria conditionis humane* del cardenal Lotario dei Segni, haciéndose especial referencia a la pobreza que en tal obra supone el tema principal, y desdeñando las dedicadas a la riqueza.<sup>15</sup> Se advierte sobre los sentimientos y pensamientos del hombre que empobrece. Con su omnisciencia, el narrador arremete contra la condición de la indigencia, a la que reprocha además su orgullo. De hecho, el cuento está orientado principalmente contra este pecado, pues la cualidad que destaca en la heroína es la de la humildad, contrapunto del orgullo que causa la perdición de los demás

---

<sup>15</sup> Tanto Robert E. Lewis, «Chaucer's Artistic Use of Pope Innocent III's *De miseria humane conditionis* in the Man of Law's Prologue and Tale» (*Publications of the Modern Language Association of America*, 82, 1966, 485-92) como David Lawton (*Chaucer's Narrators*, Cambridge, Chaucer Studies XIII, D. S. Brewer, 1985, 91-2) reparan en el eco papal que el tono hortatorio del magistrado contiene, y que conviene a su intento de elevar su estilo. Éste, sin embargo, no llega a conseguir disimular, según Rodney Delasanta («And of Great Reverence: Chaucer's Man of Law», *Chaucer Review*, 5, 1971, 288-310) que el magistrado en realidad carece de la educación exquisita y de la exhaustividad teórica de que presume. De hecho, su particular estilo, basado en un exceso retórico inconsistente y en un despliegue de referencias inadecuado para las circunstancias, revela, según Douglas Wurtele («"Proprietas" in Chaucer's Man of Law's Tale», *Neophilologus*, 60, 1976, 577-93) la tentativa de acercamiento a la retórica clásica por parte de un mero principiante.

personajes.<sup>16</sup> Sin embargo, el prólogo utiliza la pobreza como mera excusa para hablar de la riqueza de los mercaderes, siendo ésta la verdadera meta del magistrado, en desacuerdo con la aversión a la riqueza que el futuro papa manifiesta en su tratado.

Repentinamente el magistrado adopta una pose bastante altisonante, casi profética, en la que advierte de las terribles consecuencias de la pobreza. El sermón va dirigido igualmente a la causa, la condición de la pobreza, y a quienes son víctimas de aquélla: los venidos a menos. De esa forma pasa a generalizar a todos aquellos que puedan caer en tal estado, al hablar en un hipotético futuro que afecta, por supuesto, a los oyentes de su cuento. De hecho, parece estarse dirigiendo a los peregrinos, entre los que la mayoría se sitúa en la burguesía y sus alrededores. Su sermón comienza con la apasionada exhortación a la pobreza, personificada, a la que presenta acosada por sus acompañantes, el frío, el hambre y la sed. De aquí pasa a hablar de ella como del hombre pobre, un hombre al que trata de tú, conociendo su vergüenza ante la necesidad de pedir, presentando tanto su punto de vista como puntos de vista comunes al narrador y al aludido, tal y como ocurre con el adjetivo «verray», que puede aplicarse a ambos:

If thou noon aske, with nede artow so woundid  
That verray nede unwrappeth al thy wounde hid! (102-3)  
Thow blamest Crist and seist ful bitterly (106)

El narrador alterna los estilos directo e indirecto, añadiendo a las palabras del pobre las dichas por los sabios, y colocando sus propias opiniones tras las de éstos. Hace contrastar además sus exclamaciones sobre la pobreza con su llamada de atención a los acomodados:

Be war, therfore, er thou come to that prikke!  
If thou be povre, thy brother hateth thee,  
And alle thy freendes fleen from thee, allas!  
O riche marchauntz, ful of wele been yee,  
O noble, o prudent folk, as in this cas! (119-123)

---

<sup>16</sup> Según Juliette Dor («*Humilis exaltatur*: Constance, or Humility Rewarded» en Leo Carruthers, ed. *Heroes and Heroines in Medieval English Literature, Presented to André Crépin*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, 71-80) Chaucer estaría de alguna forma ofreciendo una reflexión sobre los valores que el futuro papa pudo haber desarrollado en un segundo volumen que acompañara al *De miseria*, y que estaría dedicado a la humildad.

El efecto producido es el de estar hablando en alto a quien quiera oírlo, tanto a pobres como a ricos, si bien queda de relieve que se esfuerza en alertar especialmente a los mercaderes de no caer en tan penoso estado, al que achaca igualmente una decadencia espiritual implícita, como se aprecia por las acusaciones con que los pobres disculpan su condición:

O hateful harm, condicion of povertē! (99)  
 To asken help thee shameth in thyn herte; (101)  
 Thow blamest Crist and seist ful bitterly  
 He mysdeparteth richesse temporal; (106-7)  
 “Parfay,” seistow, “somtyme he rekene shal, (110)  
 Herkne what is the sentence of the wise:  
 “Bet is to dyen than have indigence”; (113-4)  
 Be war, therfore, er thou come to that prikke! (119)  
 O riche merchauntz, ful of wele been yee, (122)  
 I were right now of tales desolaat,  
 Nere that a merchant, goon is many a yeere,  
 Me taughte a tale, which that ye shal heere. (131-4)

Tras citar al sabio que previene que la muerte es preferible a la indigencia, contrasta esta situación con la del rico y afortunado, al que también exhorta directamente. Relaciona así metonímicamente la riqueza de los mercaderes con el ejemplo que viene a continuación, y descarta definitivamente a Chaucer como fuente directa de su cuento, tras haber ensalzado su prolijidad de tal forma que resultara natural e inevitable que éste hubiera inspirado su relato. Sin embargo, el magistrado ni siquiera nos dice que el mercader que le contara el cuento fuera el autor del mismo; simplemente lo sabía. Con ello opone la figura de Chaucer como autor de obra escrita a la riqueza de repertorio creado, aprendido y recitado de memoria por los mercaderes.

Esta es la primera vez a lo largo de la peregrinación en que se nombra al narrador previo de uno de los cuentos. El homenaje de Chaucer a estos viajeros como portadores y transmisores de historias queda de relieve de cualquier manera. Cobra sentido entonces el que la historia empiece siendo ambientada en Siria y entre mercaderes, dotándose al cuento así de un halo de veracidad al tiempo que de exotismo. El narrador bifurca su discurso tanto hacia el pasado, al aludir a ese mercader y a un plano diegético ausente, como hacia el presente autorial, pues la mención a las historias que viajan por mar no puede sino recordar al

lector implícito la existencia de ese autor sobre el que se ha estado discutiendo, ese Geoffrey Chaucer poeta, que pasa su vida pendiente de lo que entra y sale de los puertos, escuchando historias que traen los marineros. El magistrado, como el propio Chaucer, no sólo es un hombre de libros; además, recibe las historias desde su fisicidad, como entes que viajan y viven en las voces de los hombres. Así, en las palabras de este prólogo, mediante la alusión tanto a algunos de los poemas de Chaucer como al mercader, el magistrado hace una semblanza del autor real como un hombre que escucha y escribe historias. Él mismo actúa, pues, como eco de las experiencias del Chaucer real, al reproducir una historia narrada con anterioridad. Y como el propio cuento, su personaje, Constance, también va a atravesar mares y aventuras; su vida en constante tránsito será su historia; la historia de sus viajes viajará, a su vez, hasta los lectores.

#### 4.2.3 *El cuento del magistrado*

Este cuento sigue la pauta de su fuente más inmediata, la *Crónica* anglonormanda del fraile dominico Nicholas Trivet (c.1335). Ésta se perfila como hagiografía secular, a caballo entre el romance y la vida de santo tradicional, y se alimenta del motivo tradicional de la princesa exiliada por negarse a contraer matrimonio con su padre o por haber dado a luz a un monstruo. El cuento narra las peripecias de Custance, una bella dama que, salvada milagrosamente de la muerte, ha de vagar a la deriva entre el Mediterráneo oriental e Inglaterra, hasta volver a su patria, donde se reencuentra con su marido y su padre.<sup>17</sup>

El narrador consigna primeramente el lugar en el que ocurre la acción, Siria, para, inmediatamente, pasar a hablar de unos personajes que van a ser cruciales en el tejido de la historia, y que cumplen en el cuento la misma función que el mercader del prólogo: éstos son los propios mercaderes sirios del cuento, cuyo cometido será el de transmitir noticias de las tierras de las que regresan. En este caso, serán las noticias sobre la hija del emperador de Roma, cuyo nombre no se incluye al principio. La información se transmite, pues, mediante una presenta-

---

<sup>17</sup> Robert Worth Frank Jr. («*The Canterbury Tales* III: Pathos» en Piero Boitani y Jill Mann, eds. *The Cambridge Chaucer Companion*, Cambridge, Cambridge U.P., 1986, 143-58) ofrece una cumplida introducción al género que engloba éste y otros cuentos, y que tanto atrajo a los lectores bajomedievales.

ción eminentemente espacial, la del país y algunos de sus habitantes, los que pasan la vida comerciando y viajando, y que van a condicionar la trayectoria del personaje principal.

Ya desde la segunda línea el narrador dice con convicción que aquellos viajeros eran ricos, y por tanto, «sadde and trewe» (v.135), es decir, dignos de confianza, tanto para vendedores como para compradores de otros sitios. Se confirma, pues, cierta camaradería entre los responsables de la legislación y estas pujantes fuerzas económicas que Chaucer conocería bien, y que no hacen sino constatar aquella relación entre el magistrado y las clases medias que ya se vislumbraba en sus preferencias literarias.

La conciencia narrativa del magistrado no lo abandona en ningún momento, y así, en un tono que puede recordar a la defensa de un caso en una audiencia judicial, se dirige varias veces a su auditorio de forma explícita:<sup>18</sup>

But comen hemself to Rome; this is the ende. (145)  
 Fro day to day, as I shal yow devyse. (154)  
 But now to purpos lat us turne agayn. (170)  
 And lyven in wele; I kan sey yow namoore. (175)  
 And, shortly of this matiere for to pace, (205)  
 And certein gold, I noot what quantitee; (242)

Junto al tema del viaje, que recorre todo el cuento y se infiltra asimismo en sus personajes, encontramos el de las voces que cuentan y crean leyendas. Así, desde el principio, una vez los mercaderes sirios han llegado a Roma, el narrador se refiere a las noticias que allí corrían sobre la hija del emperador. Aunque ya el magistrado ha revelado el nombre de ésta, cuando reproduce las voces del pueblo en estilo directo se da un curioso efecto, lo popular se vuelve misterioso. Ese carácter enigmático será uno de los hilos conductores del laberíntico avatar de la princesa y de su propia persona. No sólo se verá transportada prod-

---

<sup>18</sup> Aunque Paul M. Clogan («The Narrative Style of the Man of Law's Tale», *Medievalia et humanistica*, 8, 1977, 217-33) resalta el lirismo de algunos de los pasajes, que vincula a indicios de los géneros del romance y la hagiografía, Lumiansky (*Of Sondry Folk*, 68) recuerda que el apasionamiento y el afán por el orden que el estilo del magistrado equilibra provendrían realmente de su técnica declamatoria, adquirida en la práctica judicial: «The narrative order is sound, the transitions are clear. The presentation is very sympathetic. The digressions from the narrative proper are comments pertinent to the course of action; the apostrophes arouse the emotion of the listener still further in behalf of the sufferer, or temporary client».

giosamente, sino que su principal interés residirá en no revelar su identidad a ninguna de las personas con que se encuentre. El misterio será una de las constantes que rodeen su figura, un rasgo que se irá intensificando progresivamente. En esta ocasión las voces del populacho se refieren a:

“Oure Emperour of Rome—God hym see!—  
 A doghter hath that, syn the world bigan, (156-7)  
 I prey to God in honour hire susteene,  
 And wolde she were of al Europe the queene.  
 “In hire is heigh beautee, withouten pride, (160-2)  
 Hir herte is verray chambre of hoolynesse,  
 Hir hand, ministre of fredam for almesse.” (167-8)

De esta forma, al no mencionarse los nombres de los regentes, se produce no sólo el efecto de legendariedad, sino que se percibe el enorme respeto que éstos les merecen a sus súbditos, la veneración que la dama en concreto causa. El pueblo conoce cada una de las virtudes de su princesa, como la de la carencia de orgullo o altanería, su humildad y cortesía en el trato. Destaca asimismo la conciencia que muestran estos súbditos de estar siendo gobernados desde la capital histórica del imperio, al decir que su princesa debería ser reina de Europa. Recordemos, a propósito de la presentación de la heroína, que la *Crónica* de Nicholas Trivet fue ofrecida a una hija de Eduardo I, Marie, monja de Almesbury, a quien se atribuirían las virtudes de Custance, al tiempo que se apuntaría a su padre como gran gobernante de la cristiandad. Pues si algo permanece a lo largo del cuento es la concepción eurocéntrica de una santidad amenazada por fuerzas no cristianas que, si bien acabarían cediendo en territorio británico, en Siria se resistirán a cualquier tipo de sincretismo.

A este respecto, el primer personaje externo al mundo cristiano entra en la historia precisamente como figura abierta al influjo cristiano y a las formas «europeas». El sultán de Siria departe con mercaderes, se interesa por lo que acontece en otros mundos y, conforme a la cortesía occidental con que el narrador lo adorna, se enamora de oídas de la dama Custance. Este «amor de lejos» es interpretado por los sirios como encantamiento. Escuchamos, pues, la respuesta popular a la pasión del regente por una desconocida:

He wolde, of his benigne curteisye,

Make hem good chiere, and bisily espye  
 Tidynges of sondry regnes, for to leere (179-181)  
 That this Sowdan hath caught so greet plesance  
 To han hir figure in his remembrance,  
 That al his lust and al his bisy cure  
 Was for to love hire while his lyf may dure. (186-9)  
 They speken of magyk and abusioun. (214)

Al igual que el narrador sabía que era cierto todo lo que de la dama se decía en su país, ahora conoce los ardientes deseos del sultán. Su omnisciencia alcanza incluso los designios astrológicos que aguardan a aquél, anunciando que habría de morir por amor, dato que resultará irónico a la vista de la poco «amorosa» muerte que espera al sultán. Si se toma en cuenta el final del joven, esta revelación es tan inexacta como lo sería decir que morirá de sueño. Destaca la reflexión lectora y la vasta cultura de que el magistrado hace gala al aludir a todos aquéllos cuyo destino ha sido señalado en los astros, para evocar a continuación la incapacidad humana de leer el libro del cielo:

Paraventure in thilke large book  
 Which that men clepe the hevene ywriten was  
 With sterres, whan that he his birthe took,  
 That he for love sholde han his deeth, allas! (190-3)  
 In sterres, many a wynter therbiforn,  
 Was writen the deeth of Ector, Achilles, (197-8)  
 The deeth; but mennes wittes ben so dulle  
 That no wight kan wel rede it atte fulle. (202-3)

De esa forma se solapan dos lecturas, la que el magistrado ha efectuado de la historia clásica y la que la humanidad es incapaz de descifrar a lo largo de su propia historia. La muerte de los personajes históricos constituye la bisagra que posibilita la lectura hacia atrás del magistrado y la visión hacia el futuro de los hombres, al servir como recordatorio de lo que a todos ha de acontecer.

Y de nuevo encontramos la vinculación entre la referencia a la historia clásica occidental y el oriente, ya que se está hablando de la suerte que correrá un sultán. Éste es presentado consultando a su consejo privado, y los miembros de éste planteando la dificultad que supondría el distinto credo para un eventual matrimonio. También incluye en estilo directo la impetuosa respuesta del sultán ante las reticencias del consejo, y su disposición a convertirse antes que perder a la dama.

Tras detenerse en describir los preparativos del viaje, por fin el narrador muestra a la protagonista, de la que hasta el momento sólo se había proporcionado la opinión popular. La coloca en el día en que ha de partir, al que el magistrado se refiere con el adjetivo «fatal». Así incluye tanto el sentir de los allegados a la princesa como el propio dolor de ésta, presagiando el destino que sobre ella se cierne. Aunque procura no juzgar a las autoridades romanas, el magistrado no puede privarse de mencionar la cantidad de oro que, junto a la conversión de los sirios, animaría al emperador a aceptar los esponsales de su hija. Así ésta se presenta, aunque rodeada de súbditos y parientes, sola. El narrador se hace eco de la amargura de Custance, respondiendo a los temores de la joven lo que puede haber sido la irónica réplica social a su miedo: cualquier esposa sabe que todos los maridos son buenos. Esta aserción, no obstante, sale de boca del narrador, por lo que la ironía podría indicar, no tanto un réproche al emperador, sino su propia contemporización con la institución del matrimonio tal y como se producía (en tal caso, su precaución indica que el narrador busca la complicidad masculina, la complacencia ante su aserción). La historia se encargará de corroborar que los maridos son ciertamente buenos; sin embargo, no por ello el matrimonio será el mejor de los estados para Custance. Sea cual sea la actitud del narrador, tras su nota irónica, nos deja escuchar la propia voz de la heroína, que esgrime su condición femenina como razón de su resignación en lo que puede considerarse una alusión indirecta a la antes lanzada sobre los maridos:

The day is comen of hir departynge;  
 I seye, the woful day fatal is come, (260-1)  
 And to be bounden under subjeccioun  
 Of oon, she knoweth nat his condicioun?  
 Housbondes been alle goode, and han ben yoore;  
 That knowen wyves; I dar sey yow na moore. (270-3)  
 I, wrecche womman, no fors though I spille!  
 Wommen are born to thraldom and penance,  
 And to been under mannes governance.” (285-7)

El narrador incorpora a su propio discurso los temores de quien ha de zarpar para embarcarse en un matrimonio azaroso del que no regresará. Vemos truncadas las esperanzas del pueblo, que habría deseado los desposorios con algún príncipe cristiano, y con ellas, las de la propia Custance. El magistrado vuelve a recurrir a la materia clásica, ahora

para constatar la fuerza del llanto de las mujeres en las guerras, de la que participa Custance. También en este caso la mención a la historia clásica sirve de vínculo a la digresión narrativa sobre el futuro de la heroína. El propio narrador se contagia del lamento de las mujeres troyanas, rebelándose contra el movimiento de las estrellas y la ascendencia que Marte tenía en el momento en que Custance zarpaba, para acabar culpando al propio emperador, que no ha elegido una fecha más propicia para la partida de la joven. La vehemencia con que destaca que la única responsabilidad del emperador es la de no contar con buenos astrólogos, obviando que la decisión del casamiento ha sido exclusivamente suya, evidencia cómicamente sus ansias de agradar a esta clase:

Imprudente Emperour of Rome, allas!  
Was ther no philosophre in al thy toune? (309-10)  
Namely to folk of heigh condicioun? (313)

El empeño del magistrado por advertir del destino del Custance y por compararlo con el de los grandes personajes clásicos mediante la recurrencia de exclamaciones puede llegar a resultar exagerado, sobre todo porque hasta el momento no ha aparecido en el paisaje sirio ningún elemento perturbador de la felicidad marital.<sup>19</sup> Además, los temores de la princesa y su actitud resignada ante las posibles desgracias son la mejor alerta para el lector. Sin embargo, sí hemos de reconocer que el magistrado necesita ganar para Custance una simpatía que habrá de ser incondicional, ya que habrá de soportar los embates que supone que diversas personas mueran por ella.

El momento de la partida, en el que la doncella es conducida al barco y despedida con un irrevocable «Farewel, faire Custance!» (v.320) por parte de su séquito, su familia y su pueblo, sirve al narrador para cambiar de escenario y plantear una situación paralela en el tiempo y opuesta en la estructura a la que acabamos de presenciar. Elude descri-

---

<sup>19</sup> La mayoría de la crítica encuentra contradictorio el uso que de la astrología hace el magistrado, pues la asocia a un destino irrevocable y negativo que luego opone a los efectos salvíficos de la Providencia, sin tener en cuenta la interdependencia que en ellos existe y de la que da cuenta el relato del caballero. Así, el magistrado estaría oponiendo torpemente la acción providencial de los milagros a los designios estelares, sin percibir la relación existente entre ellos. Chauncey Wood («Chaucer's Man of Law as Interpreter», *Traditio*, 23, 1967, 149-90) achaca esta debilidad del narrador a la intención autorial satírica.

bir el viaje de la joven, y con concisión la deja navegando rumbo a Siria, mientras él se traslada más rápidamente allá mediante sus palabras:

She peyneth hire to make good contenance;  
 And forth I lete hire saille in this manere,  
 And turne I wole agayn to my matere.  
 The mooder of the Sowdan, welle of vices, (320-3)

La escena que presenta a continuación es tan inesperada para el lector como el viaje a Roma de los mercaderes sirios. Forma parte, pues, del estilo que el magistrado va imprimiendo a la historia, mediante flash-backs informativos que van dotando de sentido a sus advertencias y llamadas de atención. Sólo tras haber visto a la acongojada princesa lamentarse al ir a tierras mahometanas y encomendar a Cristo el cuidado de su pueblo, captamos el rasgo más relevante del carácter musulmán: frente a la obediencia de Custance, la soberbia de la madre del sultán; frente al pueblo romano que ruega por su princesa, una asamblea de poderosos sirios que planean la muerte de su soberano; frente a una hija que debe dejar la casa paterna, una madre que visita a su hijo por su propio gusto con taimada intención. Así pues, a ojos del narrador la niña se queja con razón, pues aunque el sultán sinceramente ha decidido su conversión, las palabras de la sultana revelan que no hay conversión posible del mal al bien. Es la madre siria la que representa esa maldad, convertida en una figura opuesta a la de Custance.

La escena en que la sultana visita a su hijo puede considerarse paralelamente a la que la ha precedido, ya que ambas mujeres personifican conceptos opuestos que el narrador ha querido presentar en este orden. En ambos momentos es la autoridad masculina la que domina la acción: el emperador de Roma y el sultán de Siria escuchan las palabras de sus allegadas, la hija y la madre respectivamente. Mientras una de ellas se lamenta explícitamente y declara su pena y la certeza de no volver a ver juntos a sus padres, la otra finge la humildad que Custance posee realmente, dice aceptar el cambio de religión e incluso, frente a la tristeza de Custance, promete festejos para celebrar la llegada de la extranjera. Mientras que la despedida de una es sobria, y en la heroína domina la compostura y el autocontrol, aquí la madre se despide de su hijo con un beso. El sultán resulta débil frente a ella, no sabiendo cómo responder al anuncio de la fiesta de bienvenida, y arrodillándose ante su madre:

The Sowdan seith, "I wol doon at youre heeste,"

And knelynge thanketh hire of that requeste.  
 So glad he was, he nyste what to seye.  
 She kiste hir sone, and hoom she gooth hir weye. (382-5)

Mientras Custance se dirige a lo desconocido, la madre parte del palacio del sultán hacia el suyo tras haber concertado la traición en consejo secreto. La escena de la asamblea, previa a la de la visita al gobernante, es incluida por el narrador mediante el estilo directo. Es la sultana la que convoca a los consejeros y quien promete que nunca renunciará a su religión, en un discurso plagado de preguntas airadas al que sigue la urdimbre del plan. Sin embargo, aunque hemos escuchado la voz de esta mujer, anunciando que las ropas blancas de Custance habrán de teñirse de rojo, en ningún momento se adivina que también su hijo será víctima de esta traición. De nuevo el narrador retiene información esencial, como es el hecho de que ella desee gobernar el país.

For thogh his wyf be cristned never so white,  
 She shal have nede to wasshe away the rede,  
 Thogh she a font-ful water with hire lede." (355-7)

Este dato, que se presenta en la escena siguiente, da a su arenga retrospectivamente un carácter esencialmente político y a su persona una dimensión mucho más maquiavélica. Mientras Custance, por su condición femenina, se plegaba a los deseos masculinos, esta mujer rompe los lazos maternos, para alcanzar el poder. Y es precisamente su condición femenina lo que la capacita para engañar a su hijo y para gobernar. Sólo en los delirios declamatorios del magistrado podemos adivinar la resolución de la traición, en la alusión a la madre como «virago», como mujer que usurpa el puesto y oficio masculino:

Virago, thou Semyrame the secounde!  
 O serpent under femynnytee (359-60)

La escena siguiente, como la primera, está llena del dinamismo de la ciudad siria en que la comitiva cristiana es recibida con algarabía y conducida a una localidad cercana donde se les agasaja. De nuevo acude el narrador a retazos de la cultura clásica, al comparar estos fastos a los triunfos de que supuestamente César se jactaba (si bien ello no se encuentra en la fuente citada). Tras anunciar lo cara que la fiesta salió a los comensales cristianos, interrumpe la narración mediante una reta-

híla de versos en que lamenta que la tristeza suceda a la alegría, versos que, tristemente, no son capaces de reproducir la hondura de la fuente latina que glosan, de nuevo el *De contemptu mundi* (1-23):

O sodeyn wo, that evere art successour  
 To worldly blisse, spreynd with bitternesse,  
 The ende of the joye of oure worldly labour! (421-3)

Es entonces cuando revela el verdadero interés de la sultana en la muerte de Custance: era la vía hacia la muerte de su propio hijo, verdadera finalidad de toda la trama. Él, haciendo honor a la inconciencia que ha caracterizado su comportamiento hasta el momento, es asesinado mientras duerme, mientras la novia es misteriosamente salvada y enviada de nuevo al mar. Si el carácter del sultán se va delineando mediante los datos que se han dado sobre él (impresionable, amigo de escuchar noticias de tierras lejanas, confiado y fácilmente emocionable), lo que explica su prematura muerte, de Custance se sigue sin conocer más dato que su indómita obediencia a la ley paterna. El narrador evita dotarla de otro fundamento que el del celo por cumplir su cometido, y de esa forma, no se la ve relacionarse con los mahometanos en absoluto. Al igual que había sido conducida al barco rumbo a Siria, ahora es devuelta al mar. Convertido su bote en su nuevo hogar, desde él la oímos rogar, perdida, al ver desbaratados los planes paternos. En su oración alude precisamente al rojo de la sangre del cordero que ha de lavar los pecados de la humanidad. La imagen usada es, pues, la opuesta a la pronunciada por la madre del sultán. Mientras aquélla concebía la masacre en su sentido meramente físico, como mancha difícil de limpiar, para Custance, desde el ejemplo cristiano, el rojo de la herida mortal se vuelve un color salvífico (v.451-3).

El misterioso destino que guía los avatares de Custance ha de ser justificado por el narrador, consciente de lo extraordinario de los acontecimientos. Al igual que antes deploraba que la astrología no fuera el fuerte del hombre, ahora recrimina a los posibles incrédulos el no recordar los hechos bíblicos. Compara lo que le ocurre a Custance con los ejemplos de Daniel o Jonás. De esta forma, la doncella queda definitivamente vinculada al mundo de la santidad. La consideración de la historia da un giro importante, pues ésta pasa definitivamente a formar parte del relato hagiográfico. De hecho, el magistrado así lo recuerda a su auditorio en un largo inciso:

Men myghten asken why she was nat slayn (470)  
 And I answeere to that demande agayn,  
 Who saved Danyel in the horrible cave (472-3)  
 Now sith she was nat at the feeste yslawe,  
 Who kepte hire fro the drenchyng in the see?  
 Who kepte Jonas in the fisshes mawe (484-6)

La conversión del sultán, operada desde la lejanía y hasta desde la inconsciencia de Custance, no es sino el adelanto de la serie de conversiones que la joven habrá de provocar. Es esta circunstancia la que excusa la supervivencia de Custance en el mar durante años, que se compara a la de santa María Egipciaca. De nuevo el narrador elude contar las impresiones de Custance, y sólo cuando llega a la costa de Northumbria, y tras haber sido recogida, se sabe que teme ser reconocida por los hombres y prefiere mentir, alegando una pérdida de memoria. El narrador nos da el punto de vista del nuevo personaje, el noble del lugar, y más tarde, de la mujer de éste:

A maner Latyn corrupt was hir speche,  
 But algates therby was she understonde. (519-20)  
 She seyde she was so mazed in the see  
 That she forgat hir mynde, by hir trouthe. (526-7)  
 She was so diligent, withouten slouthe,  
 To serve and plesen everich in that place (530-1)

El magistrado vuelve a introducir información de forma analéptica, pues sólo cuando se sabe que esta pareja ha aceptado como hija a Custance se incluye el dato de que ambos eran paganos, pues, como la mayoría del país, habían abandonado el cristianismo. Se ha constatado antes, sin embargo, que tienen buen corazón, estableciéndose así una diferencia notable entre ingleses y sirios: sin saber quién es la doncella, y aun habiendo adivinado que era cristiana, la han aceptado. Tampoco informa el magistrado de que en tales tierras había tres cristianos, ni que este noble no era el señor último del lugar, al pertenecer las tierras al rey Alla. De esa forma los sucesos que acontecen van añadiéndose escalonadamente, de forma casi milagrosa: la conversión de Hermene-gild, que las lágrimas de Custance procuran, el reconocimiento del cristiano ciego al cruzarse con las dos mujeres, que lleva a su vez, a la conversión del marido de aquélla tras las palabras de Custance. Sin embargo, el siguiente suceso, el del enamorado calumniador, sí es pre-

sentado en su orden. En él, tanto la voluntad satánica de perder a la doncella como el amor del joven y la férrea voluntad de Custance son conocidas por el narrador, quien crea un estilo muy cercano al indirecto libre, mediante un uso imprevisto del presente que interrumpe al pasado, tal y como hacen las exclamaciones del propio magistrado:

He woweth hire, but it availleth noght;  
 She wolde do no synne, by no weye. (389-90)  
 He wayteth whan the constable was aweye,  
 And pryvely upon a nyght he crepte  
 In Hermengylde's chambre, whil she slepte. (593-5)  
 And in the bed the bloody knyfe he fond  
 By Dame Custance. Allas, what myghte she seye?  
 For verray wo hir wit was al aweye. (607-9)

En esta situación vuelve a cobrar importancia la comunidad, que sirve como testigo de la inocencia de la doncella. Si al principio del cuento es la devoción del pueblo romano por su princesa lo que hace trascender sus virtudes hasta Siria, ahora será el testimonio popular lo que haga recapacitar al rey. La princesa, mientras, se ve incapacitada para defenderse, pues le falla el juicio, excepto, de nuevo, por el hecho de que implora a Dios (es decir, su transitoria locura parece afectar sólo al entendimiento, no a la voluntad ni a la memoria). La plegaria de Custance a Dios y a la Virgen resulta trágica no sólo gracias al estilo directo que presenta, sino porque aparece justo tras la exhortación del narrador:

Allas! Custance, thou hast no champioun, (631)

La mención al rostro de la joven difamada, incapaz de hablar, recuerda de nuevo la escena de la despedida de su familia y su pueblo. El narrador compara la resplandeciente palidez de su rostro a la del reo que es conducido a la muerte en medio de la multitud. En este momento culminante, el magistrado se permite apelar a la benevolencia y misericordia de un jurado anónimo, el de las damas poderosas que se encuentran entre los testigos del juicio, y que deberían apiadarse de la situación de su congénere:

O queenes, lyvyng in prosperitee,  
 Duchesses, and ye ladyes everichone,  
 Haveth som routhe on hire adversitee!

An Emperoures doghter stant allone; (652-5)

Ante la consternación por la suerte de Custance, esta exhortación resulta mucho más verosímil, llegando a alcanzar incluso el plano diegético superior y suponiendo, por tanto, una dramática intrusión del magistrado, que así llama la atención de su auditorio sobre el acto narrativo. A oídos de los peregrinos, la invocación tendría un claro sentido retórico, de lucimiento personal del narrador. Sin embargo, posiblemente el auditorio real que había escuchado los cuentos declamados sí consentiría, junto a la dimensión retórica, una alusión personal.

En la siguiente escena el motivo del testimonio frente a testigos alcanza el más alto grado de concentración: mientras el rey Alla elige el libro sagrado sobre el que el asesino jurará en vano, la acción divina se traduce tanto en hechos como en palabras. La descripción del sobrecolector golpe que sufre el calumniador está plagada de referencias corporales; al castigo físico sigue nada menos que el dictado divino, que si bien provoca el estupor en los testigos del juramento, devuelve la cordura a la doncella:

An hand hym smoot upon the nekke-boon, (669)  
 And bothe his eyen broste out of his face  
 In sighte of every body in that place.  
 A voys was herd in general audience, (671-4)

Esta escena sirve de prolegómeno a la muerte del traidor y a la boda entre Custance y el rey Alla, quien procede en sentido contrario al sultán: mientras en aquél era el amor el que daba lugar a la conversión, aquí la conversión previa termina en boda; pero ello no obsta para que, en ambos casos, la madre del regente se muestre reacia al desposorio (de nuevo la suegra detecta en Custance algo anómalo, lo que justifica el contenido de las cartas que envía a su hijo). Consciente de que va a repetir este motivo, el narrador utiliza una pregunta retórica que demuestra un acercamiento a su público-jurado, para pasar luego a recordar los deberes maritales de toda recién casada para disculpar la entrega de la virgen a su marido. Ésta se presenta, como un acto ineludible que recae sobre su naturaleza femenina, y que Custance acata con la misma obediencia con que siguió los mandatos paternos:

But who was woful, if I shal nat lye,  
 Of this weddyng but Donegild, and namo, (694-5)

Hir thoughte a despit that he sholde take  
 So strange a creature unto his make. (699-700)  
 They moste take in pacience at nyght  
 Swiche manere necessaries as been plesynges  
 To folk that han ywedded hem with rynges,  
 And leye a lite hir hoolynesse aside,  
 As for the tyme—it may no bet bitide. (710-4)

Una nueva escena presenta el diálogo entre la madre del rey y el mensajero que le lleva a aquél la nueva del nacimiento de su sucesor. Y en este episodio vuelve a cobrar importancia la palabra escrita: si en el episodio previo se había de jurar sobre el libro sagrado, ahora, por el contrario, se tratará de misivas escritas por la mano humana, totalmente manipulables por tanto, como lo es la propia voluntad del mensajero. Por ello, mientras que el juramento en vano sobre las Escrituras es espontáneamente castigado, la sustitución de las cartas da lugar a un engaño cuyas consecuencias durarán hasta el final de la historia. En efecto, muerta la madre del rey, el alcance del trueque de misivas afectará el resto del relato. Por ello el narrador es especialmente vehemente con el débil mensajero, así como con la suegra:

Fy! mannysh, fy!—o nay, by God, I lye—  
 Fy, feendlych spirit, for I dar wel telle,  
 Thogh thou heere walke, thy spirit is in helle! (782-4)

A esta mujer que niega a su hijo toda descendencia ya ni siquiera se le considera como masculina, sino que se le niega incluso la condición humana para colocarla en la diabólica (categoría ésta en la que ella misma ha inscrito antes a Custance y su pequeño). Frente a la suegra, a la que se adivina celosa más que envidiosa del poder de la nuera,<sup>20</sup> la maternidad de Custance se caracteriza por la generosidad: al ser enviada de nuevo a la mar con su hijo, víctima del doble cambio de misivas, pide

---

<sup>20</sup> Caroline Dinshaw (*Chaucer's Sexual Poetics*, Madison, U. of Wisconsin P., 1989) descubre en la práctica del incesto la amenaza a un orden social cuya estabilidad depende de una dinámica de intercambio por la que la mujer pasa de manos del padre a las del marido y del hijo. El deseo de las madres por sus hijos supone un fuerte revés a esa sucesión natural en la que es el hombre quien elige a la mujer y transmite por ella su herencia. En el caso de la sultana, encontramos a la mujer deseando el poder de su hijo, mientras que en el de Donegild, que hace exclamar al magistrado el mismo «Fy!» que profería en el prólogo al hablar del incesto (v.80), no es la ambición, sino un deseo no mimético de la mujer por el hombre lo que hace decir al magistrado que sus atributos no son humanos.

al condestable, como representante del rey, que se haga cargo del pequeño, o que al menos lo bese. Incluso en la mayor desesperanza, busca el beneplácito de su cónyuge. Tras recurrir a la Virgen, accede a subir al barco tras despedirse de Inglaterra y de su marido:

Therwith she looked bakward to the londe,  
And seyde, "Farewel, housbonde routheles!"  
And up she rist, and walketh down the stronde (862-4)

El auditorio ha de presenciar otra despedida, la más dramática de las tres, pues el equívoco de las cartas no se ha deshecho a tiempo y la heroína ha de zarpar, seguida hasta la playa del pueblo que la quiere, y suplicando por su hijo, ante la impotencia del condestable. A sus quejas más sinceras añade la esperanza en el cuidado divino, pero de nuevo resuena, desde la mayor abnegación, el timbre irónico de la heroína para con la Providencia, al confesar que desconoce los caminos de Dios:

He kan me kepe from harm and eek fro shame  
In salte see, although I se noght how. (829-30)

Las continuas alusiones a la cultura clásica encuentran por fin su explicación. El narrador insiste ahora en entroncar el pasado glorioso que ambienta el cuento con su propio presente narrativo, al introducir un nuevo elemento: las crónicas del emperador Mauricius, hijo de Custance. Aduce a partir de ahora diversos manuscritos con información que no sólo él, sino otros lectores han podido consultar. Así, sobrepone al cuento del mercader estos documentos históricos, que dotan de veracidad esta vida, y que dan al narrador un nuevo semblante: el de biógrafo e historiador de una época en que el pueblo británico se debatía entre el paganismo y el cristianismo. El narrador parece interesado en salvaguardar y reproducir un tono legendario nacido de la supuesta escasez de fuentes para la heroína, pues en crónicas posteriores de su hijo ésta aparecería sólo como personaje secundario. Así nos habla sobre la muerte de Donegild, sobre la llegada de Custance a una costa extraña, o más tarde, sobre su encuentro con las naves de su país:

His mooder slow—that may men pleynly rede— (894)  
Under an hethen castel, atte laste,  
Of which the name in my text noght I fynde, (904-5)  
To Rome-ward, saillynge ful roially,

And mette the ship dryvyng, as seith the storie, (968-9)

Si al relatar el ataque del lujuriso que intentó forzarla, el narrador volvía a compararla a los héroes bíblicos, al presentar el siguiente episodio, el del reencuentro con los romanos, presenta a una Custance a punto de morir, irreconocible para su familia. Ni siquiera es comparada con personajes auxiliados por la divinidad, ni revela quién es, como ya hiciera antes debido a su amnesia; se encuentra completamente sola, al borde de la muerte. Y una vez más el narrador no permite que asistamos a su recuperación, que se vuelve a suponer casi milagrosa.

La leyenda de la madre del futuro emperador Mauricius vuelve a surgir cuando se informa de cómo el niño aconsejado por ella se dirigió a la recepción ofrecida al rey Alla en Roma, y más tarde a hablar con su abuelo. En estas escenas recobra su protagonismo la figura del pueblo que habla de sus gobernantes. Si antes se le presentaba como personaje de fondo con fuerza para precipitar y presenciar los eventos, ahora el pueblo comparte la función del magistrado, estando en el nivel de voz narrativa posterior a los acontecimientos de la que éste se hará eco, bien para adherirse a la opinión popular, bien para denostarla por poco fidedigna:

Som men wolde seyn at requeste of Custance  
 This senatour hath lad this child to feeste; (1009-10)  
 Som men wolde seyn how that the child Maurice  
 Dooth this message unto this Emperour;  
 But, as I gesse, Alla was nat so nyce (1086-8)  
 Sente any child, but it is bet to deeme  
 He wente hymself, and so it may wel seeme. (1091-2)

Esta opinión popular es dada a recrear la leyenda incidiendo en aquellos percances más desgarradores o tergiversando algunos acontecimientos, posibilitando el contagio de otros similares (por ejemplo, dado que Mauricius recuerda a todos el rostro de Custance, se busca adelantar las posibilidades dramáticas que el encuentro del joven con el emperador provocará más tarde). El narrador, por su parte, parece defender lo contrario, la objetividad y la corrección en la exposición de los datos, aborreciendo los detalles más sensibleros de la historia, como él mismo sostiene:

Greet was the pitee for to heere hem pleyne,

Through whiche pleintes gan hir wo encesse.  
 I pray yow alle my labour to relesse;  
 I may nat telle hir wo until to-morwe,  
 I am so wery for to speke of sorwe. (1067-71)

Es este mismo cansancio el que parecía caracterizar sus lecturas de las historias escritas por Gower. Sin embargo, como también delataba su conocimiento de tales tragedias, en este relato de la vida de Custance se aprecia que el magistrado se siente atraído por las desventuras de su heroína y procura intensificarlas tanto como sabe. Así, incluye en estilo directo el diálogo en el que Alla se interesa por el muchacho, así como las dudas que acosan al rey ante el pensamiento de que Custance pudiera estar viva. También registra la conmoción que produce el reencuentro en los esposos, desde la precaución que caracteriza el comportamiento de Custance, creyendo aún que su marido la detesta, hasta el clamor de Alla de que lo lleve el diablo si lo que está confesando a su mujer no es cierto:

“Parfay,” thoghte he, “fantome is in myn heed!  
 I oghte deme, of skilful juggement,  
 That in the salte see my wyf is deed.” (1037-9)  
 He knew wel verrailly that it was she.  
 And she, for sorwe, as doumb stant as a tree,  
 So was hir herte shet in hir distresse,  
 Whan she remembred his unkyndenesse. (1054-7)

De igual manera, resulta precipitada la reacción de Custance ante la visita de su padre. Tras haber esperado tanto sin manifestarse, ahora le sale al paso y se lanza a los pies del emperador para desenmascararse y suplicar que no la vuelva a enviar entre los paganos, obviando la autoridad de su marido ante la presencia paterna. Esta culminación de la historia, en que se reconocen todos los personajes, es tajantemente zanjada por el magistrado, que da cuenta a los peregrinos de su preocupación por la longitud de la historia. También la mención a la cena a la que se dirigieron los personajes puede verse como un intento de rebajar la tensión del momento con una cuña casi cómica que además puede estar delatando el hambre del magistrado y del resto de los peregrinos:

Who kan the pitous joye tellen al  
 Bitwixe hem thre, syn they been thus ymette?  
 But of my tale make an ende I shal;

The day goth faste, I wol no lenger lette.  
This glade folk to dyner they hem sette; (1114-8)

Sin embargo, el narrador no se conforma con que los personajes hayan «comido perdices»; debe registrar además si fueron felices; y como él mismo había dicho al principio, no hay felicidad sin llanto. Por ello se resiste a terminar la historia en este punto, y la prolonga de forma resumida, recordando primeramente que su relato no es el de la vida de Mauricio, sino de la de su madre, que volvió a Inglaterra, donde vio morir a Alla un año después, en circunstancias que el magistrado no detalla. La reina regresa definitivamente a su lugar de origen, Roma, donde se produce una escena paralela a la del reencuentro anterior. El narrador, pues, evita dejar al auditorio con la tranquilidad que da el final feliz; en su lugar, muestra una Inglaterra, al parecer, eternamente dividida. Y Custance, mientras, viaja hacia el hogar en el que recibirá la protección paterna y filial, vinculada ésta a la inmunidad de que la reina, como cristiana, ha gozado.

#### 4.2.4 *Síntesis narratológica*

Dentro del estatus de que goza el narrador, destaca la representación heterodiegética que ejecuta, con un privilegio bastante alto, la mayor parte de las veces basado en la omnisciencia, si bien en ocasiones se alega un conocimiento limitado de los hechos, debido posiblemente a las que presenta como fuentes de su autoridad: el cuento del mercader y las crónicas de Mauricius. Aunque estas fuentes escritas pudieran considerarse un argumento emanado del propio cuento del mercader (lo cual significaría que el magistrado tiene una extraordinaria memoria), resulta más coherente en la dinámica de la obra que se produzca una suma de fuentes, lo que, por otro lado, concuerda con el talante lector del magistrado. El afán por dejar constancia de la certidumbre que tiene de su información coincide con el impulso que antes le hacía decir que iba a hablar en prosa. Aparte de que a este narrador se le hubiera asignado el cuento de Melibeo, lo cierto es que la crónica a la que hace alusión sí estaría escrita en prosa y es plausible para un personaje con esta profesión y aficiones.

También la identidad social del narrador aumenta su autoridad diegética, explicando su particular presentación de los hechos: así, el que nos dé como ejemplar una *pax romana christiana*, en la cual el principal

valor es el de la estabilidad y el orden social. Es éste el régimen que domina en la Roma cristiana de Custance; y la princesa ejemplifica esta virtud, tanto psicológica como simbólicamente. Así, la joven no puede soportar los embates a que la Providencia la expone, clamando por el auxilio divino, sin atreverse, por otro lado, a decidir ella misma ningún cambio (de hecho, en el único momento en que se defiende, tirando por la borda a su atacante, el éxito se atribuye a la intercesión mariana). Frente a la sociedad ideal romana, la siria y la nortumbria adolecen de una debilidad política y religiosa que favorece ruinosas actuaciones personales (por ejemplo, la irrevocable decisión del sultán de convertirse lo hace presa fácil de la resolución materna, y provoca en último término el castigo romano sobre el pueblo sirio; o la conversión del pueblo de Alla, que más tarde verá la muerte de su rey, posiblemente resultado de intrigas palaciegas). Así, la loada inmutabilidad política, social y religiosa del imperio se opone a las constantes crisis e inestabilidad generalizada de estos otros territorios. Paganismo y magia (v.214, 700) son contemplados como amenazas al cristianismo. Custance va a dar a una tierra en la que se había abandonado esta religión por los viejos ritos, y la posibilidad «civilizadora» que la muchacha puede traer al país parece esfumarse de nuevo cuando los lazos personales que la mantenían se debilitan, al morir Alla. Así, desde una visión tropológica, la virtud de la constancia no parece ser el fuerte de este pueblo inglés, o al menos así parece creerlo el narrador, que aboga por la relación idílica, de constancia, entre el poder eclesiástico y el político.

En cuanto a la autoridad mimética, no se puede negar la competencia del narrador, que ejerce en todo momento el control de su relato, — con alguna excepción, como la innecesaria explicación de la identidad de Alla (v.604)—, pagado de un halo de honestidad que le permite esa audaz altisonancia retórica. Con ella desarrolla un estilo que concuerda con la defensa del personaje de Custance, como si el narrador asumiera que ésta ha sido enjuiciada por la historia y se erigiera en su paladín. La disculpa continuamente, presentándola como víctima de un incesante enjuiciamiento externo, pues allá donde va, se desconfía de ella. Se la acusa de asesinato, conspiración o magia, de forma que a pesar de no ser delincuente, se comporta como si lo fuera: así, se niega a revelar su nombre y procedencia cuando logra salir del exilio a que la providencia la somete. Esta impresión se corrobora con la serie de infortunios que su llegada genera, y que comparte con multitud de santas. Por ello el magistrado escoge defender como positiva esta obediencia ciega al de-

signio superior que guía la vida de Custance, y que, según él, constituye la entera razón de su inocencia. A ojos de este defensor, que no juzga la responsabilidad paterna del emperador y de Dios para con ella, Custance ha cumplido ejemplarmente como hija, esposa y madre.

El contacto que el magistrado procura establecer con su auditorio se basa en un modo directo, que apela tanto a los propios personajes como a los narratarios, como si desde un estrado estuviera presentando su caso. Por eso mismo, porque no quiere ganarse la antipatía de un posible jurado, su actitud para con el auditorio suele ser de deferencia, aunque combinada con la autoconfianza que le permite señalar que ha omitido datos, o que prefiere no dar su opinión, etcétera. Tanto esfuerzo para crear la halagadora sensación de un narratario individualizado, activo, capaz de cambiar de parecer o de emitir un juicio. De ahí la enorme ironía que supone el motivo de la «dormición general» que el marinero acusará en los oyentes. Los desvelos del magistrado por arengar a los peregrinos sólo han logrado inmunizarlos contra sus constantes aspavientos

En cuanto a la postura desde la que el narrador expone su historia, el plano fraseológico queda equilibrado entre la diégesis y la mimesis de los diálogos y oraciones al cielo que los personajes pronuncian en su propia voz, incluyendo la palabra divina que se manifiesta al perjurio y demás testigos.

De acuerdo con esto, el plano espacio-temporal también alterna el resumen con la escena. Así, los viajes suelen ser relatados de forma concisa y como una sola unidad temporal, mientras que la vida en tierra favorece diversas y detalladas escenas. Destaca la temporalidad anterior, resultante de que la acción se dispone a principios de la era cristiana. Pero a ello se une la constante vuelta a un tiempo más cercano al presente de la narración, el que supone la consulta de las crónicas que dan fugaces noticias sobre la heroína. Así, hay breves saltos desde el pasado anterior hasta ese pasado intermedio del estudio de las crónicas.

En cuanto a la postura psicológica, la información proporcionada depende tanto de la voluntad del narrador como de las fuentes que ha podido manejar. Así, no intenta entrar en los motivos divinos que tantos infortunios ocasionan a Custance, al igual que se niega a proporcionar más datos que los estrictamente necesarios sobre los personajes que rodean a la heroína. Aunque esto no da lugar a que queden cabos sueltos, sí genera cierta incomodidad. Así, se supone, aunque no se llega a confirmar nunca, que el emperador ha quedado viudo y que, efectiva-

mente, Custance no podrá ver a sus padres juntos otra vez. También se menciona que es su tía la que la recoge al volver de incógnito a su ciudad, pero ello no tiene más relevancia argumental que el mero añadido patético de tener que servir en la propia casa.

Esta información suele estar marcada, además, por la subjetividad del narrador, que se aprecia sobre todo cuando dispone su arsenal retórico para alertar de la iniquidad de algunos de los personajes o de las penalidades que les esperan. También en pasajes menos rimbombantes, como aquél en el que dice cómo el mensajero «dormía como un cerdo» mientras se le intercambiaban las cartas (v.745) vemos su incondicional apoyo a Custance, que le lleva a acusar incluso a estos personajes secundarios cuya grado de culpabilidad en la trama es discutible. El ardor retórico llega incluso a traicionar al narrador en alguna ocasión, pues su intento de recrear la imagen de la joven indefensa y deseosa de vivir en el anonimato es contradicho por la propia lógica del cuento: Custance es capaz de matar a un hombre, demostrando el arrojo y la fuerza de los que carece en el retrato que el magistrado ha hecho de ella; por otro lado, se las arregla para que Alla pueda contemplar la cara de su hijo en una fiesta y descubra en ella su rastro. Así pues, los clamores del magistrado son en gran parte innecesarios, retumbando más que resonando a favor de Custance. El efecto de su insistencia y exageración puede llegar a ser el contrario del que persigue. Llega a lograr que algunas situaciones resulten cómicas, pues envenena con su artificialidad la vena patética por la que circulan.<sup>21</sup>

Ello entronca con la focalización y la actitud del narrador. En efecto, el magistrado presenta las distintas escenas, no tanto a través de la focalización de los personajes como desde su propio punto de vista, mediando entre la historia y nuestra comprensión de ella. Su mediación se estaciona en los hechos más que en las percepciones y sentimientos de los protagonistas, por lo que las palabras y decisiones de éstos pueden llegar a sorprendernos (así, por ejemplo, la tierna despedida de Custance a sus padres, o el ruego que hace al emperador de que no la

---

<sup>21</sup> Morton W. Bloomfield («The Man of Law's Tale: A Tragedy of Victimization and a Christian Comedy», *Publications of the Modern Language Association of America*, 87, 1972, 388) recuerda que estos cuentos basados en el patetismo deben en realidad su éxito al concepto de «comedia» tal y como fue recogido por la tradición cristiana, que premiaba con un final feliz los ineludibles sinsabores terrenales: «The proper Christian comedy then is the tragedy of victimization by the world. The tragedy of the world is the comedy of God in the *contemptus mundi* tradition». Dentro de tal contexto, opina Bloomfield que la excesiva retórica resulta contraproducente para la comprensión de los personajes.

vuelva a enviar a pueblos paganos, que revela el pánico a lo no cristiano y un temor reprimido a que su padre tenga aún potestad sobre ella). De hecho, el narrador se las arregla, mediante la continua interrupción de la acción, para distanciar al lector del sufrimiento que debería exhalar el cuento. La afligida Custance queda separada del lector tanto como lo está del resto de los mortales de su entorno, pues el magistrado, en su afán de enaltecerla, la ha vuelto incomprensible.

Conviene preguntarse si el narrador se identifica verdaderamente con este personaje. Aunque pone los pensamientos de Custance en su propia boca, en un estilo cercano al libre, en versos como:

And in the bed the bloody knyf he fond  
By Dame Custance. Allas, what myghte she seye? (607-8)

no parece que sea capaz de ver a Custance en toda su complejidad. Pendiente del auditorio, utiliza la historia como estímulo para proporcionar un ejemplo de cómo la perseverancia se alía al éxito. Pero para su disgusto, su auditorio no es tan tenaz como su Custance, y lo abandona pronto. De hecho, ni siquiera la propia heroína tiene más remedio que perseverar en su obediencia, pues no se le ofrece ninguna opción. En ningún momento se alude a que intentaran convertirla o ponerla en contra de sus mayores. Custance no suele tener elección; su obediencia es tan irremediable como el rencor de sus suegras. Si su indiscutible bondad destaca, es debido al contraste con el resto de personajes con que ha de lidiar, no tanto a sus hechos. Ciertamente que el narrador la presenta como caritativa y virtuosa al principio; cierto también que provoca conversiones y milagros; pero la bondad no se evidencia más que gracias a su falta de iniciativa, tanto para el mal como para el bien. Podemos decir que Custance es una criatura ciertamente extraña, como adivinaban algunos de los personajes más humanos del cuento, pero porque carece de entidad alguna que no sea la de existir por voluntad del narrador. Custance «vive del cuento» y gracias a él; no recibe otro aliento. Al magistrado le apasiona en ella esa perseverancia capaz de vencer cualquier crisis, no tanto las razones que pueda tener para mantener o alterar su constancia. Ante sus tribulaciones, y a pesar de que dice apiadarse de ella, no se advierte verdadera compasión, pues por encima de la piedad, está el valor práctico que como ejemplo supone la actitud de Custance.

En el plano ideológico, Custance se mantiene, pues, como figura literal, pero sin perder el carácter alegórico y pragmático con que el narrador la dota. A su pesar, ha de regresar de todos sus viajes no sólo al padre biológico, sino a la patria cristiana, al Dios que nunca deja de protegerla, e incluso al narrador que como creador no deja de glosar, de vigilar su experiencia. Su vida, o sus viajes, que son lo mismo, no se perfilan más que como devaneos dentro de una estabilidad de ánimo superior contra la que la protagonista no se puede rebelar. Es la obsesión por la garantía, por la certeza y la seguridad lo que favorece que el magistrado esté continuamente buscando la aprobación del auditorio. Con ello cree lograr un consenso vital desde su punto de vista. La adecuación social, política y religiosa a que dirige sus esfuerzos legislativos justifica también este relato en el que el sufrimiento está plenamente justificado y superado desde un principio. La constancia en este caso no es más que un instrumento ideológico en defensa de la inalterabilidad social y política, así como de la infalibilidad religiosa. Desde su caballo el magistrado defiende así lo que habría podido emitir como discurso desde su estrado.

#### 4.2.5 *El epílogo del cuento del magistrado*

Aunque Harry Bailly reacciona con humor a la historia de Custance, parece olvidarla cuando arremete contra un nuevo peregrino. Al igual que más tarde olvidará comentar detenidamente el cuento de la priora por atacar al peregrino Chaucer, ahora apenas dice si éste le ha gustado, interesado como está por abordar al párroco. Y ante la discusión que ambos mantienen, el marinero habrá de irrumpir entre sus mutuas acusaciones e imponer su relato. Éste, compensando la historia de Custance, es un *fabliau* que se presenta como opuesto a todo lo que pueda oler a latín, es decir, a lo que habría contado el religioso. Vemos a continuación el estilo irrespetuoso del posadero para con el cura, tras el breve apunte sobre el cuento del magistrado, en el que posiblemente esté burlándose de las pretensiones de aquél de contar algo «aprovechable»:

This was a thrifty tale for the nones!  
 Sir Parisshe Priest," quod he, "for Goddes bones, (1165-6)  
 I se that ye lerned men in lore  
 Can moche good, by Goddes dignitee!"

The Parson him answede, "Benedicite!  
 What eyleth the man, so synfully to swere?" (1168-71)  
 Oure Host answerde, "O Jankin, be ye there?  
 I smelle a Lollere in the wynd," quod he. (1172-3)

El narrador no da su interpretación sobre la discusión, no dice por qué o desde cuándo el posadero había decidido que el cura debía ser el siguiente, ni por qué su reacción es ésta. Por ello toda la escena resulta doblemente viva, llena de humor y de imprevistos como el de la irrupción del marinero. La decisión de este último nace no sólo del disgusto ante el sermón herético con que ha amenazado el posadero, sino de que ya había advertido que él sería el próximo:

And therfore, Hoost, I warne thee biforn  
 My joly body schal a tale telle, (1184-5)  
 That I schal waken al this compaignie. (1187)  
 Ther is but litel Latyn in my mawe!" (1190)

Tanto la mención al «joly body» (que ha sido atribuida a la comadre de Bath, según los manuscritos escogidos)<sup>22</sup> como su alusión a despertar a los peregrinos anuncian el género de su historia y dicen mucho sobre el verdadero impacto que pudo tener el cuento del magistrado.<sup>23</sup> La apreciación de que el grupo estaba un poco dormido o aturdido habla también de la poca capacidad crítica y organizativa del posadero, quien pretendía añadir a esta leyenda el sermón del párroco. La calidad del magistrado como narrador queda definitivamente enjuiciada por el marinero. Además, el adormilamiento de los peregrinos se hace extensible al lector implícito, en un guiño autocrítico del autor.

---

<sup>22</sup> El manuscrito Ellesmere, junto a otros veintiún manuscritos, omite el epílogo del cuento del magistrado, quizás por voluntad autorial, mientras que en otros casos sucede al del magistrado el cuento del escudero o el de la comadre de Bath. Ésta opone su propia imagen a la de la heroína del cuento del magistrado, lo que justificaría que fuera ella la siguiente y que se le asignara un nuevo cuento, y no el del marinero, que se le había dado en un principio.

<sup>23</sup> Walter Scheps («"Up roos oure Hoost, and was oure aller cok": Harry Bailly's Tale-Telling Competition», *Chaucer Review*, 10, 1975, 113-28) señala que en muchas ocasiones son los propios peregrinos los que llevan a cabo esa labor crítica que Harry no alcanza a cumplir con eficiencia.

### 4.3 El prólogo y el cuento de la comadre de Bath

#### 4.3.1 *Preámbulo*

Entre los vínculos que marcan la dinámica de los cuentos se halla el de la posible finalidad paródica que inspirara a los narradores o al propio autor implícito. No podemos constatar que éste sea el caso con la comadre de Bath, ya que quizás el «joly body» del epílogo anterior no fuera el de Alice. Sin embargo, en el fragmento III es ella la que encabeza el grupo al que pertenecen también los cuentos del fraile y del alguacil. Por tanto, no podemos evitar comparar el modelo hagiográfico y grandilocuente del magistrado con el que va a presentar la comadre en su prólogo, y maravillarnos del contraste. A su vez, la narradora va a presentar algunos de los temas fundamentales que inspirarán las demás historias, revelando o sugiriendo motivos de discordia entre los peregrinos y de polémica entre la crítica.

#### 4.3.2 *El prólogo de la comadre de Bath*

Resulta difícil admitir que se hubiera reservado a la burguesa de Bath un cuento distinto al que finalmente se le concedió. El particular romance de Alice parece un digno exponente de los intereses de la narradora. Sin embargo, Chaucer podría haber concebido el *fabliau* del marinero para Alice antes de asignarle la presente historia.<sup>24</sup> Sea como fuere, su cuento constituye el justo colofón a otro soberbio relato: la

---

<sup>24</sup> El epílogo del «Man of Law's Tale» (que no aparece en los manuscritos más importantes, como se ha visto en el apartado anterior), con su referencia al «joly body» que encuentra ecos en el «Shipman's Tale», procedería de un estadio anterior de la composición, en que aún el magistrado tendría asignado el cuento de Melibeo y éste sería sucedido por el que es ahora el «Shipman's Tale», que antes pertenecería a una mujer, cuya mención, como demuestra Robert A. Pratt («The Development of the Wife of Bath», en MacEdward Leach, ed. *Studies in Medieval Literature in Honor of Professor Albert Croll Baugh*, Filadelfia, U. of Pennsylvania P., 1961, 45-79) habría sido borrado del verso II.1179. Sin embargo, N. F. Blake («The Wife of Bath and Her Tale», *Leeds Studies in English*, 13, 1982, 42-55), al centrarse en el manuscrito Hengwrt, apuesta por que el «Shipman's Tale» nunca fuera pensado para una mujer. Ello redundaría en la primacía de la solidaridad que el «Wife of Bath's Prologue and Tale» mantiene con los cuentos que lo rodean, más que con los que formarían el «Marriage Group». De acuerdo con esa unidad temática existente en el fragmento III estaría W. G. East («By Preeve Which is Demonstratif», *Chaucer Review*, 12, 1977, 78-82).

autobiografía marital de Alice de Bath que se halla en el prólogo. Incluso en extensión, el prólogo supera con creces al romance, por lo que de entrada la función mimética de exhibición personal a que se expone la prologuista supera a la diegética de la cuentista. Si en algunas ocasiones los prefacios admiten que se aluda de pasada a las vivencias del prologuista, en este caso el tema<sup>25</sup> escogido sirve como excusa perfecta para desplegar el paño autobiográfico de la presentadora. Así desde el principio, y no ya sólo por su extensión, el prólogo presenta una anómala naturaleza autobiográfica. De ahí que su función principal no sea tanto la de dar paso al cuento que sigue como la de reactivar una antigua diatriba. De ahí también que acabe siendo el cuento el que en cierto modo explique o presente a la polemista del prólogo de forma retrospectiva.

Esta pieza, pues, se aleja de los parámetros para los que suele utilizarse. Se puede adivinar en el autor implícito una voluntad de señalar como distinta a esta narradora, a la que había separado del grupo de burgueses en la presentación general. Entonces la contundencia de su físico, sólo alterada por su parcial sordera, había quedado de relieve. También su temible carácter, que el narrador glosaba al comparar parte de su atuendo al de un guerrero. La desmesura es el atributo que mejor encaja a esta comadre, y ello no sólo se constatará en la longitud de su preámbulo, sino, como anunciaba el narrador Chaucer, en el hecho de que hubiera tenido cinco maridos y viajado a las tierras más lejanas. A ello se añade su pertenencia al gremio de los pañeros, un consolidado grupo de poder económico y social, posiblemente heredada de alguno de sus maridos.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Robert Jordan (*Chaucer and the Shape of Creation. The Aesthetic Possibilities of Inorganic Structure*, Cambridge, Massachusetts, Harvard U.P., 1967) cree que la motivación de este prólogo es sobre todo temática, la de exponer tres formas distintas de antifeminismo: el debate sobre la virginidad, la autobiografía de los tres primeros maridos y la dramatización de la pelea marital. Sin embargo, no cree que el personaje de Alice esté dominando el prólogo cuando se toma las razones misóginas como algo más que mera retórica. La respuesta de Alice va más allá de una racionalización argumentativa, y es en su tendencia a vivificar su discurso donde Jordan cree que el personaje se ve traicionado. Kittredge («Chaucer's Discussion of Marriage»), por su parte, sí había creído en esa dramatización, achacando a la inquina de Alice por el erudito de la comitiva la razón de su prólogo. A la vista de la trayectoria marital de Alice, Steven Axelrod («The Wife of Bath and the Clerk», *Annuaire Mediaevale*, 15, 1974, 100-24) piensa que más bien ella utilizaría el prólogo como estrategia para impresionar al erudito e iniciar así un nuevo cortejo.

<sup>26</sup> Así lo señala Margaret King, en *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio* Madrid, Alianza Editorial, 1993, 83: «Entre las clases de comerciantes y artesanos, las viudas

Su adscripción a la burguesía urbana, uno de los motores de la nueva economía de mercado, así como sus continuos matrimonios<sup>27</sup> la determinan hacia el laicismo más atronador y le otorgan una fisonomía nueva y antiejemplar en el paisaje femenino bajomedieval. No acabando de encajar en ninguno de los modelos femeninos anteriores,<sup>28</sup> esta moderna empresaria, rica, viuda y sin hijos, posee además un agudo sentido crítico que acompaña de un vigor dialéctico sólo comparable al arte persuasorio del bulero. Estos rasgos hacen de ella un personaje polémico, pues tanto puede considerársele una original *virago* que pone en práctica las actitudes y funciones que los hombres han ocupado, como una mujer que reclama el derecho a una identidad que no proceda de la emulación o de los dictados masculinos. Sea como fuere, Alice se va a erigir en encarnación de una de las figuras más temidas por el clero: la predicadora.<sup>29</sup>

---

podían continuar el negocio de sus maridos, que en realidad era el negocio familiar al que, sin duda, habían contribuido desde el principio. En algunas ciudades alemanas, incluso podían conservar los puestos públicos de sus maridos: carceleros, cobradores de impuestos y porteros».

<sup>27</sup> D. W. Robertson, Jr. («“And For My Land Hastow Mordred Me?”: Land, Tenure, the Cloth Industry, and the Wife of Bath», *Chaucer Review*, 14, 1980, 403-20) señala el poder que la industria pañera iba concentrando en este final de siglo, y que permitiría a Alice la desahogada situación de que disfrutaba. Michael M. Sheehan, en su seguimiento de los principales ritos de pasaje de la vida de las mujeres inglesas bajomedievales en los diversos estamentos («The Wife of Bath and Her Four Sisters», *Medievalia et Humanistica*, 13, 1985, 34) refiere la condición de algunas viudas artesanas: «From many points of view, not least from that of wealth, the widow was an attractive candidate for marriage, and many of them entered into a second union soon after the deaths of their husbands».

<sup>28</sup> Un excelente análisis de los principales prototipos de mujer surgidos de las fuentes bíblicas y de su andadura literaria hasta Chaucer la tenemos en la obra de Hope Phyllis Weissman, «Antifeminism and Chaucer's Characterization of Women», en George D. Economou, ed. *Geoffrey Chaucer. A Collection of Original Articles*, Nueva York, McGraw-Hill, 1975, 93-110.

<sup>29</sup> Ana M<sup>a</sup> Manzanás Calvo («From Experience to Authority: The Authentication of the Self in *The Book of Margery Kempe* and *The Wife of Bath's Prologue*» en Purificación Fernández Nistal y José M<sup>a</sup> Bravo Gozalo, eds. *Actas del VI Congreso de la S.E.L.L.M.*, Valladolid, 1995, 223-29) encuentra el origen de la prohibición eclesiástica de que las mujeres predicaran en la inconveniencia que san Pablo veía en que éstas hablaran o se atrevieran a enseñar (I Tim, 2, 12). La situación empeora cuando Inocencio III prohíbe a las abadesas predicar e incluso oír confesión. Sin embargo, Sharon Farmer («Persuasive Voices: Clerical Images of Medieval Wives», *Speculum*, 61, 1986, 517-43) rastrea la existencia de una tradición monacal de apoyo a la figura de la mujer predicadora. A partir del siglo XI los grandes monasterios, buscando la limosna de los poderosos, acuden a la piedad de las mujeres nobles, retratándolas como naturalmente persuasivas en el apostolado de la generosidad. Por su parte, los lolardos admitían que cualquier persona, hombre o mujer,

En Alice destaca la conciencia de pertenecer a la categoría de mujer tal y como había sido cifrada por diversas doctrinas teóricas y por la práctica social y económica. Enfrentada al dualismo que sobre la mujer ofrecen la Biblia y otras fuentes de autoridad para la Edad Media, denuncia en su prólogo la discriminación que el poder de la escritura procura contra la imagen femenina mediante la tergiversación exegética. Frente a la práctica autoritaria de los exegetas y a la pública sumisión de la psique medieval a estos modelos femeninos, Alice propone su autobiografía doméstica como modelo vivo de convivencia con esa tradición misógina. Esta cohabitación de mujer y misoginia no puede basarse más que en la hostilidad continua. De esta forma Alice sintetiza en su experiencia dialéctica de cinco matrimonios el desencuentro entre los autores misóginos y su objeto de estudio. Oponiéndose al reino de privacidad y silencio al que se relegaba a la mujer, la voz de Alice se despliega para declarar con desparpajo su intimidad, sus deseos como sujeto. Pero el constante choque entre la mujer y la tradición misógina representada por el libro también se puede resumir en una aceptación tácita, en una asunción de las máximas misóginas por parte de las propias mujeres, en una adecuación a su descripción, al medio hostil que las rodea desde que nacen. Desde esta otra opción, las poderosas convicciones de Alice no serían más que una consecuencia previsible y puntual dentro del proceso de adaptación femenina y aceptación del patrón misógino, y como tal, podrían estar siendo asumidas como un mal menor, trivializadas y ridiculizadas por el autor implícito. Sin embargo, si algo emana Alice a lo largo de su vagar por los más diversos maridos, de su escandalosa vitalidad, es un sentido de no pertenencia, de dialéctica corporal que la hace inasible, inabordable incluso como modelo misógino.

La primera línea del prólogo supone el adueñamiento total de la escena por parte de esta mujer, con un discurso en el más riguroso directo.<sup>30</sup> Empieza determinando que se basa en su propia experiencia cuan-

---

tuviera la capacidad de predicar el evangelio, lo que permitirá al erudito más tarde referirse a la «secta» de la comadre de Bath.

<sup>30</sup> Charles Muscatine (*Chaucer and the French Tradition*, Berkeley, U. of California P., 1969, 205) ve el origen formal del monólogo dramático de Alice en el naturalismo que caracteriza el estilo de la *Duenna* del *Roman de la rose*, y lo relaciona con la defensa de la experiencia de la comadre: «After Jean, indeed, the dramatic monologue becomes almost an inherently expressive form. Its familiar imagery, its scraps of biography and opinion, its colloquial rhythm, and its awareness of a live audience all contribute to relating the speaker to the earth, to the present, and to the practical facts of daily existence».

do defiende su premisa de que el matrimonio trae penalidades. Era éste uno de los temas clásicos de la misoginia patrística y antigua y Alice se adueña de él con toda la naturalidad que le da su experiencia en el tema. Pero su tratamiento de los sinsabores matrimoniales no se limita a sustituir en el sufrimiento a hombres por mujeres. Al contrario, Alice mantiene y se regocija en la imagen de los maridos maltratados y convierte así la tradicional crítica al matrimonio en una apología del mismo, en la que sorpresivamente ella, como mujer, toma sin remilgos el lugar del verdugo. Ésta será la institución capaz de crear una dinámica vital en la que se esgriman y superen los argumentos misóginos tradicionales:<sup>31</sup>

Were in this world, is right ynogh for me  
To speke of wo that is in mariage;  
For, lordynges, sith I twelve yeer was of age,  
Thonked be God that is eterne on lyve, (2-5)

Alice deja clara su autosuficiencia frente a un auditorio que ella misma designa como masculino. Su carácter batallador sale a relucir cuando plantea una de sus opiniones como contradicción a otra que alguien le ha participado: la de la conveniencia de casarse una única vez como respuesta al hecho de que Cristo asistió a una sola boda en su vida. Alice no informa de si tal prescripción iba dirigida a todo el género humano o tan sólo al femenino, pues inmediatamente la personaliza, tomándola como un ataque a su estado de viudedad intermitente:

But me was told, certeyn, nat longe agoon is,  
That sith that Crist ne wente nevere but onis (9-10)  
That I ne sholde wedded be but ones.  
Herke eek, lo, which a sharp word for the nones, (13-4)

Lo que le oímos es posiblemente un pensamiento posterior, ya elaborado, que remite a la historia de la samaritana. Su extroversión se

---

<sup>31</sup> Como sugiere Juan Ramírez Arlandi («Reconsiderations on the Theme of Marriage in *The Canterbury Tales*», en Margarita Giménez Bon y Vickie Olsen, eds. *Actas del IX Congreso Internacional de la S.E.L.L.M.*, Bilbao, 1997, 251): «The idea of marriage which emerges from *The Canterbury Tales* is, on the one hand, the result of the tension between a secular vision and a religious ideology, that is to say, between a new era which strives to impose its postulates and the tradition which tries to perpetuate its past and, on the other hand, the intention of balancing such opposites».

hace ya patente cuando espeta a los demás lo que piensa de tal prescripción, al referirse a la viudedad como requisito para otros estadios de la vida femenina. Por ejemplo, no se debe olvidar que la viudez no sólo era antesala de los altares, sino también de los conventos. Muchas de las monjas no se casaban con Cristo en primeras nupcias; por ello el adjetivo «sharp» convierte tal prescripción en un arma arrojada no tanto contra las casadas más de una vez, imposibilitadas ya para regresar al estado de virginidad (como sentenciaba Harry Bailly en el prólogo del magistrado) sino contra los exegetas que reniegan de cualquier estado que no sea el de la virginidad.

La referencia a la samaritana cobra un sentido nuevo aquí, pues el ataque de que aquélla suele ser objeto se vuelve contra las propias filas de quienes distorsionan la sentencia del episodio bíblico al esquivar la literalidad del ejemplo y primar otras lecturas. La comadre sugiere así algunos de los temas que navegarán por su discurso, sobre todo el de la viciada práctica exegetica, opuesta a la virginidad que predica.

Defendiéndose de aquella acusación que todavía parece retumbarle en los oídos, la de que no debería haberse casado sino una vez, Alice utiliza la propia Biblia para devolver el golpe recibido.<sup>32</sup> Enfrentará el episodio de las bodas de Caná al de la samaritana del pozo, con la que se ha relacionado a la viuda de Bath. Lo presenta como contraejemplo, recurriendo incluso a citar a Jesús en estilo directo, aunque confiesa no entender los designios de aquél cuando se refirió al quinto marido de la mujer. Más tarde, como hiciera con la samaritana, a la que se había comparado, Alice enlaza de nuevo el tema de la labor exegetica con el de la vida marital al resaltar los gozos físicos del sabio Salomón, para acabar proclamando que no le importaría volver a casarse.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Para Robertson (*Preface to Chaucer*), sin embargo, la mención de la samaritana justo después de la alusión a la boda de Caná no hace sino enfatizar la sacramentalización del matrimonio como ejemplo de la relación entre Cristo y su Iglesia, y que san Pablo equipara, además, con la existente entre espíritu y carne. Sería este simbolismo el que desaconsejaría un nuevo matrimonio, tal y como recoge Robertson (319) en una cita del exegeta inglés Thomas Ringstede: «The response is, on account of the signification; for the union of a husband and a wife signifies the union of Christ and the Church, so that there should be one wife (the Church) for one husband (Christ). Thus when a woman accepts a second husband, she becomes one wife of two husbands, and the primary signification ceases».

<sup>33</sup> Harry Hinckley («The Debate on Marriage in *The Canterbury Tales*», en Edward Wagenknecht, ed. *Chaucer. Modern Essays in Criticism*, Nueva York, Oxford U.P., 1959, 216-25) ya vislumbraba una oculta intención en la apología del matrimonio que realiza Alice, la de estar buscando remedio a su viudedad una vez más. Recordemos que Alice se

Biside a welle, Jhesus, God and man,  
 Spak in repreeve of the Samaritan:  
 ‘Thou hast yhad fyve housbondes,’ quod he, (15-7)  
 What that he mente therby, I kan nat seyn; (20)  
 But wel I woot, expres, withouten lye,  
 God bad us for to wexe and multiplie;  
 That gentil text kan I wel understonde. (27-9)  
 As wolde God it leveful were unto me  
 To be refreshed half so ofte as he! (37-8)  
 Yblessed be God that I have wedded fyve! (43)  
 Welcome the sixte, whan that evere he shal. (45)

No muestra reparo alguno en compararse a Salomón, hablando incluso de «refrescarse»,<sup>34</sup> de desahogarse con los hombres, cosa que de hecho está llevando a cabo mediante una verborrea que expone las vergüenzas de la exégesis misógina.<sup>35</sup> La dama se burla de esta tradición exegética de la que ella dice haber sido buena estudiante, al ser una experta en el tema del matrimonio. Opone así de nuevo su andadura vital a la teoría desnuda, y se presenta como la mejor discípula, capacitada para manejar los conceptos y para adaptarlos a usos y necesidades particulares, siguiendo el ejemplo de los comentaristas. Sin embargo,

---

había casado con Jankyn al volver de una de sus peregrinaciones. Sumándose a esta opinión, destaca el artículo de Patricia Shaw («Representations and Functions of Widowhood in Middle English Writings», en Fernández Nistal y Bravo Gozalo, eds. *Actas del VI Congreso S.E.L.L.M.*, 31-40). En él se recuerda que es Chaucer el que elige llamarla «wife», no «widow», pues es este último un estado intermitente, un *interregnum* dentro de sus periodos de *maistríe*.

<sup>34</sup> Leonard M. Koff (*Chaucer and the Art of Storytelling*, Berkeley y Londres, U. of California P., 1988, 132) detecta en el desparpajo sexual de Alice el eco de una fantasía masculina, la de la mujer insaciable. Sin embargo, Alice se revela principalmente como realidad: «Her materialism may be a parody of men’s own will to dominate in the real world, which would amuse both men and women, but her bawdiness, a self-feeding and self-sustaining fecundity —she has no children— awakens what men most desire and fear. Their potency is challenged by insatiable desire, their wish for performance by an inexhaustible play».

<sup>35</sup> Desde el principio se percibe algo que se podrá constatar a lo largo de todo el prólogo, la relación entre el goce sexual y el que le proporciona a Alice el lenguaje. A este respecto, Catherine S. Cox («Holy Erotica and the Virgin Word: Promiscuous Glossing in the Wife of Bath’s Prologue», *Exemplaria*, 5, 1993, 207-37) detecta que Alice da un sentido placentero al acto glosador, que sexo y lenguaje cumplen esa misma función (recordemos cómo gozaba Jankyn leyendo sus historias morbosas, o cómo lo hace ella al hablar de sus relaciones sexuales o de su juventud). Sostiene Cox que de hecho Alice objetiviza conscientemente el deseo como *captatio benevolentiae*, volviéndolo una caricatura del deseo femenino.

tal como ha hecho notar Olivares Merino,<sup>36</sup> en su empeño personalizador comete incongruencias en la interpretación bíblica, ya que lo que Jesús recriminaba a la samaritana no era la cantidad de maridos, sino el estar cohabitando con un hombre que no era su esposo. Las injustas comparaciones no hacen sino delatar un uso erróneo, y no sólo interesado, de los pasajes bíblicos. Ello nos remite a otro tópico misógino, el de que la mujer no tiene capacidad para dilucidar la verdad.<sup>37</sup> La confusión de Eva es el origen de este prejuicio, que incapacita a la mujer para leer correctamente y, por tanto, para enseñar. El autor implícito estaría, pues, exponiendo a la comadre a un discurso montado sobre la incongruencia de sus apoyos textuales. Sin embargo, incluso entre las glosas patrísticas y los manuales de predicadores podía darse esa disparidad, sobre todo en situaciones como la que se da en la Inglaterra del siglo XIV.<sup>38</sup>

Alice pasa rápidamente a seleccionar un tema de su incumbencia, el del matrimonio como alternativa a la castidad,<sup>39</sup> recurriendo a la autoridad paulina que utiliza a su antojo:

Diverse scoles maken parfyt clerkes,  
Of fyve husbondes scoleiynge am I (44c,f)  
For, sothe, I wol nat kepe me chaast in al, (46)  
For thanne th' apostle seith that I am free (49)

---

<sup>36</sup> Eugenio Olivares Merino, «The Wife of Bath and St. Paul's Teachings on Marriage: "Th'apostel, whan he speketh of maydenhede"», en Giménez Bon y Olsen, eds. *Actas del IX Congreso S.E.L.L.M.*, 223-46.

<sup>37</sup> Una magnífica recopilación de los materiales misóginos más dispares que heredó y que creó la Edad Media la tenemos en la edición crítica de Alcuin Blamires, *Women Defamed and Women Defended*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

<sup>38</sup> Es esto lo que sugiere Peggy Knapp («"Wandrynge by the Weye": On Alisoun and Augustine», en Laurie A. Finke y Martin B. Schichtman, eds. *Medieval Texts and Contemporary Readers*, Ithaca, Nueva York, Cornell U.P., 1987, 142-57) al referirse a la tensión que supuso la dispersión del poder social y el aumento de la alfabetización. Se generó entonces una viva controversia sobre la expresión «glose», que era utilizada tanto por las autoridades eclesiásticas como por comentaristas heterodoxos. La lectura de Alice no hace sino ahondar en el significado contradictorio que alberga la expresión.

<sup>39</sup> Siguiendo la interpretación topológica de Robertson (*Preface to Chaucer*) Alice representaría la carnalidad, por lo que tanto su incomprensión de la virginidad como su ausencia de hijos estarían totalmente justificadas. Su diatriba sobre la virginidad seguiría el orden de puntos con que san Jerónimo rebatió al monje Joviniano (quien mantenía la igualdad espiritual de casados, viudos y solteros), comparando el matrimonio y la vida en castidad que él ya había defendido en *Adversum Helvidium*. Ella estaría, pues, tomando el lugar de Joviniano para enfrentarse a la tradición jerónima.

Bet is to be wedded than to brynne. (52)

Regresa a su principal empeño: el dejar claro que a pesar de los ejemplos, Dios no se pronuncia en la Biblia con respecto al sacramento del matrimonio. Así pues, distingue la Biblia como palabra divina, pero sobre todo como palabra interpretable. Se muestra contraria a que se tomen los ejemplos bíblicos como mandatos divinos, defendiendo más bien la explicitud, la palabra en alto y directa que haga superflua la interpretación. Sin embargo, no se resiste a coger cada enunciado bíblico y a estudiarlo para demostrar que la lectura literal es más que suficiente, eludiendo la intromisión en otros niveles de lectura. Alice entiende lo que aparece a simple vista (v.28), y cuando no es así, no intenta establecer relaciones insólitas sino exponer las incongruencias (v.20) desde su punto de vista; ésta es la única forma de mantener la autoridad de su opinión y confirmar su autoestima. La única constante que subyace a las cartas paulinas y que la comadre detecta bajo la diversidad de mensajes es el orgullo. Su lectura es rápida y subjetiva, y se orienta, según su conveniencia, a delatar la supuesta debilidad psicológica del santo, frente a la cual la autodefensa de Alice resulta totalmente justificable. Y ello no porque su postura sea más o menos inocua, sino porque Alice parte de la premisa de no ejemplaridad de su caso. Sin embargo, tampoco encontramos en su voz la humildad del pecador:

Wher can ye seye, in any manere age,  
That hye God defended mariage  
By expres word? I pray yow, telleth me.  
Or where comanded he virginitee?  
I woot as wel as ye, it is no drede (59-63)  
Men may conseille a womman to been oon,  
But conseillyng is no comandement. (66-7)  
Poul dorste nat comanden, atte leeste,  
A thyng of which his maister yaf noon heeste. (73-4)  
He wolde that every wight were swich as he, (81)

La suya es una mirada altiva, que no acepta consejos ni mandatos, una mirada capaz de percibir las debilidades humanas (recuerda en el v.15 que Jesús era, además de dios, hombre), presentes también en la práctica exegética. Consciente de que su experiencia contradice las máximas, Alice se eleva con la fuerza que le da el reconocerse como víctima de la norma misógina. De entrada se presenta como figura ata-

cada que intenta reivindicar su imagen, no abandonando nunca esta posición de marginalidad a la que se le ha relegado. De esa forma, su ejemplo nunca será presentado más que como muestra de un deseo individualizado de protesta. Cuando habla a las mujeres para que aprendan de su conducta, delatándose a los hombres de su auditorio, es su particular punto de vista el que se impone sobre la ejemplaridad de su vida. Hasta el humor supone una provocación contra el uso típico del ejemplo, que ella tergiversa con toda irreverencia. El suyo es un ejemplo a no seguir, pero es sobre todo el mejor modo de conocer a esta mujer: escucharla es un privilegio del que tanto el auditorio como la comadre son conscientes. Que su ejemplo se mantenga en la marginalidad es asombroso, pues su vitalidad procede de la certeza de que su heterodoxia es atractiva:

Of myn estaat I nyl nal make no boost, (98)  
 He spak to hem that wolde lyve parfityly;  
 And lordynges, by youre leve, that am nat I. (111-2)

En contraposición con los discípulos llamados por Cristo, Alice ha sido seleccionada a partir de su propia sabiduría marital y no está encargada de difundir la palabra divina sino la suya. Su voz no se propaga desde la autoridad patriarcal; es una voz que se entromete desde la discordancia de lo particular, para defender subjetivamente lo que hasta el momento se había tratado desde la supuesta objetividad masculina. Así refuta el dictado sobre el uso debido de los genitales y las afirmaciones en defensa de la virginidad, parodiando a san Jerónimo en estos temas, para acto seguido internarse a detallar sus preferencias estrictamente corporales:

Were eek to knowe a female from a male,  
 And for noon oother cause - say ye no?  
 The experience woot wel it is noght so. (122-4)  
 Why sholde men elles in hir bookes sette  
 That man shal yelde to his wyf hire dette? (129-30)  
 Myn housbounde shal it have bothe eve and morwe,  
 Whan that hym list come forth and paye his dette.  
 An housbounde I wol have—I wol nat lette—  
 Which shal be bothe my dettour and my thral, (153-5)  
 Right thus the Apostel tolde it unto me,  
 And bad oure housboundes for to love us weel.  
 Al this sentence me liketh every deel”— (160-2)

Así, la primera parte del prólogo no ha sido más que el preámbulo que explicará su actitud con los maridos, el ejercicio del dominio sexual, que justifica con otra premisa apostólica. Admite con sorna que al igual que sus puntos flacos, el apóstol tiene sus cosas buenas, obviando que san Pablo tenía otra imagen del matrimonio en mente al hablar de tal deuda.<sup>40</sup>

Inmediatamente, sin aclaración por parte del narrador, se escucha en directo la réplica del bulero, que con un talante burlón alude a san Juan, considerado tradicionalmente el apóstol de la castidad. Habría que calibrar hasta qué punto el bulero es representativo del sentir del resto de los peregrinos, pues en él destaca un afán de protagonismo tan grande como el de la propia Alice. Su cómica reacción al presentarse como un hipotético pretendiente serviría sin duda para apaciguar los ánimos de los oyentes, en el caso de que estuvieran soliviantados.

Aunque el religioso no dice que estaba dispuesto a casarse con la comadre, en la mente del lector domina la imagen de aquélla como viuda y se hace inevitable el unir a ambos. Pero también recuerda el lector la opinión del narrador del Prólogo General sobre el curioso aspecto del bulero. Si Alice había logrado alertar en lo más mínimo a su auditorio, el bulero, con una ambigüedad sexual tanto o más marginal que la franqueza y urgencia sexual de Alice, apunta una unión imposible, de dudosos resultados. El bulero está haciendo una broma sobre la comadre y su feroz discurso; pero logra además que a su costa se fragüe un reto aún más difícil para Alice. Ésta ha de lidiar ahora no sólo con los dictados de la autoridad eclesiástica, sino también con la burla mí-

---

<sup>40</sup> Desde este momento va a ser clara la orientación económica que Alice dará al sexo, y que ejercerá en todo momento. Sheila Delany («Strategies of Silence in The Wife of Bath's Recital», *Exemplaria*, 2, 1990, 49-69) cree que en ella domina ya una psicología de mercado que la vuelve tan vivaz y cambiante como el dinero. En este sentido, la viudedad podría convertirse en metáfora perfecta de Alice y de la mujer como moneda, como valor de cambio codiciado. Para ella el matrimonio, su propio cuerpo, no es más que otro mercado en el que invertir y del que sacar beneficios. Mary Carruthers («The Wife of Bath and the Painting of Lions», en Ruth Evans y Lesley Johnson, eds. *Feminist Readings in Middle English Literature. The Wife of Bath and All Her Sect*, Londres, Routledge, 1994, 22-53) sostiene que la conciencia por la que Alice se distingue del resto de las opiniones sobre las mujeres proviene de esa experiencia previa del cuerpo como propiedad mercantil, que determina su convencimiento de que los valores materiales inspiran los espirituales. De ahí su postura desafiante frente a la Iglesia. David Aers (*Chaucer*, 70) dice al respecto: «The attitudes of this female rebel thus give us further insight into a culture which teaches her that marriage is a relationship grounded in the exchange of commodities and the domination of one human by another».

nima de un mínimo miembro de la Iglesia; toda su franqueza se enfrenta a la falsedad por antonomasia de este personaje:

Up stirte the Pardoner, and that anon;  
 “Now, dam,” quod he, “by God and by Seint John! (163-4)  
 I was aboute to wedde a wyf; allas!(166)  
 “Abyde!” quod she, “my tale is nat bigonne.  
 Nay, thou shalt drynken of another tonne,  
 Er that I go, shal savoure wors than ale.  
 And whan that I have toold thee forth my tale  
 Of tribulacion in mariage,  
 Of which I am expert in al myn age—  
 This is to seyn, myself have been the whippe—  
 Than maystow chese wheither thou wolt sippe  
 Of thilke tonne that I shal abroche.  
 Be ware of it, er thou to ny approche;  
 For I shal telle ensamples mo than ten. (169-79)

Alice anuncia que sus ejemplos no van a ser más que aperitivos indigestos para este auditorio formado primordialmente por hombres. Así amenaza jocosamente al bulero y los demás sobre su verdadero potencial. El tema de su disertación va a ser el de las desgracias que se contraen con el matrimonio, si bien en su aclaración sorprende a los demás añadiendo que quienes sufren en tal caso son los maridos. De nuevo ha pasado, como es su costumbre, de una premisa general a su propio caso. Cuando se dispone a citar a Ptolomeo para corroborar una idea de aquél sobre el aprendizaje (v.180-1) el bulero entusiasmado le pide que continúe sin demorarse en más citas. Recuerda de esa forma cómo el prurito exegético de Alice resulta cansino para los peregrinos, que adivinan las dotes narrativas de la comadre. Comienza de esta forma una segunda parte del prólogo, la que versa sobre su comportamiento con sus tres primeros maridos, ricos y viejos, con los que se casó siendo aún joven. La narradora advierte de su intención lúdica, por lo que relativiza de entrada su propia experiencia dándole un carácter ficcional que se suele olvidar.<sup>41</sup> En efecto, la elaboración que Alice lleva a cabo de su

---

<sup>41</sup> Lisa J. Kiser (*Truth and Textuality in Chaucer's Poetry*, Hanover, New Hampshire y Londres, U.P. of New England, 1991, 137) repara en lo difícil que es separar lo factual y lo ficticio en esta autobiografía que la propia Alice llama «tale» varias veces. De esta forma, Alice comienza a jugar, a seleccionar y a olvidar, a contradecirse. Elige, como hiciera Jankyn con la lectura de su libro, los momentos más sabrosos de su vida, volviéndola una ficción paralela a la del propio volumen, para demostrar, como aquél, el dolor

vida marital para tornarla biografía justifica no sólo la peculiar fuerza expresiva de este relato, sino asimismo muchos de los temas recurrentes:

Telle forth youre tale, spareth for no man,  
 And teche us yonge men of youre praktike.”  
 “Gladly,” quod she, “sith it may yow like;  
 But yet I praye to al this compaignye,  
 If that I speke after my fantasye,  
 As taketh not agrief of that I seye,  
 For myn entente nys but for to pleye.  
 Now, sire, now wol I telle forth my tale. (186-93)

A partir de aquí Alice comienza, en un tono distendido y confidencial, a relatar cómo sus maridos se afanaban por cumplir el precepto paulino del «debitum». Pronto pasa a hablar directamente a las mujeres casadas, que, con excepción de las religiosas, brillan por su ausencia en la peregrinación. Ello hace que su discurso cobre un volumen y un alcance más amplio al sermonear a las casadas hacia el infinito en el tiempo y el espacio, por lo que alcanza no sólo a la audiencia implícita sino también a la real. Si bien Alice continúa en su plano diegético, hablando a las mujeres que lo habitan, su voz se oye fuera, acaparando la atención de la audiencia real chauceriana hacia su plano diegético. La trata de «wise», sin abandonar un tono de hermandad con las casadas, con quienes quiere compartir sus vivencias.<sup>42</sup> Es comprensible que

---

que hay en el matrimonio: «Perhaps more than any other pilgrim in *The Canterbury Tales*, she raises the issue that “truth” is positional, that all narratives, whether drawn from life or openly regarded as fictional, are purposeful rhetorical acts created to advance the ideological positions of their speakers».

<sup>42</sup> La apelación a las mujeres podría constituir una parodia de los libros de instrucciones para mujeres, normalmente ofrecidos por las esposas o las madres a sus congéneres o a sus hijas, y que según Julia Boffey («Women Authors and Women’s Literacy in Fourteenth and Fifteenth-Century England», en Carol Meale, ed. *Women and Literature in Britain, 1150-1500*, Cambridge, Cambridge U.P., 1993, 159-82) seguirían a su vez el patrón de los libros de consejos de los padres a los hijos. Por eso los principios sobre la vida marital contenidos en tales «deportment books» serían idénticos en ambos casos, como señala Mary Carruthers («Wife of Bath and the Painting of Lions», 31): «The root of marital “maistrye” is economic control. The husband deserves control of the wife because he controls the estate; this is a fundamental lesson in the deportment books». La «inmasculation» que según Susan Schibanoff («“Taking the Gold Out of Egypt”: The Art of Reading as a Woman», en Evans y Johnson, eds. *Feminist Readings*, 221-45) condicionó la imagen de las mujeres sobre sí mismas desde el consumo de la literatura misógina

el autor implícito permita este salto de la dama hacia un supuesto auditorio femenino real con el que se muestra más respetuosa que con el masculino, anclado irremisiblemente en la memoria del bulero y el posadero de la narración. A continuación la dama ofrece una representación de los reproches a los tres maridos, ideados para desconcertarlos y hacerles creer que los quería a pesar de ser maltratada:

Ye wise wyves, that kan understonde.  
 Thus shulde ye speke and bere hem wrong on honde, (225-6)  
 A wys wyf, if that she kan hir good,  
 Shal beren hym on honde the cow is wood,  
 And take witnessse of hir ownee mayde  
 Of hir assent. But herkneth how I sayde: (231-4)  
 Why is my neighebores wyf so gay?  
 She is honoured overal ther she gooth; (236-7)  
 What rowne ye with oure mayde? Benedicite! (241)  
 Thou comest hoom as dronken as a mous,  
 And prechest on thy bench, with yvel preef!  
 Thou seist to me it is a greet meschief (246-8)  
 Thanne seistow that it is a tormentrie  
 To suffre hire pride and hire malencolie (251-2)  
 Thow seyst we wyves wol oure vices hide  
 Til we be fast, and thanne we wol hem shewe— (282-3)  
 And for he squiereth me bothe up and down,  
 Yet hastow caught a fals suspecioun.  
 I wol hym noght, thogh thou were deed tomorwe! (305-7)  
 Thou sholdest seye, “Wif, go wher thee liste; (318)  
 I knowe yow for a trewe wyf, dame Alys.” (320)

Muchas de las técnicas que utiliza, como la de la pregunta, la acusación o la repetición de lo que supuestamente han dicho los maridos son machacadas con insistencia por esta maestra del martirio psicológico. Básicamente lo hace recopilando y dando tratamiento dramático a las acusaciones misóginas más tradicionales, poniéndolas indirectamente en boca de los consortes.

---

na, se acentuaría con estas lecturas. Frente a la tecnología escrita, Alice presenta la oralidad, mucho más fiel, según Schibanoff (227), a los valores culturales del presente gracias a la continua reactualización a que se somete: «Rather, the Wife’s survival skills as a reader are, at least in part, a function of the way in which she reads. As we often fail to distinguish, Alysoun is an aural reader, not a visual reader—an ear-reader, no an eye-reader. [...] She has no concept of the “fixed” text of written tradition; unconsciously, she alters or destroys those authorities that conflict with her values or experiences».

Alice no suelta en ningún momento las riendas del discurso: aunque se supone que éstas son las palabras del marido, es la voz de la mujer la que se oye, anteponiéndose incluso a las ideas de aquél. De igual forma, aunque se supone que es el punto de vista de él el que predomina, Alice lo mezcla con el suyo, proveniente de las acusaciones e insultos que profiere al marido. Añade algunos puntos de vista que, aunque focalizados (v.306) parten de ella. En esta selección, por ejemplo, pregunta al cónyuge y oculta la respuesta que aquél probablemente no tuvo tiempo, interés o valor de dar. Así, el v.306 muestra una acusación ante la cual el diálogo no tiene ninguna posibilidad, como ocurre en el v.241. En estos casos sólo escuchamos en directo la representación de Alice, mientras que en el opuesto, oímos las supuestas acusaciones del marido, siempre por boca de ella.

Finalmente, recordemos que a estas acusaciones las precede la condena de aquél por borracho, un borracho que despotrica de las mujeres. Así todas las acusaciones anteriores, comenzadas por «*thou sayst*» podrían estar reproduciendo además las palabras de un borracho, lo que hace su pronunciación aún más dudosa. Los discursos del marido habrían supuesto para él una forma de rebelión procurada por el vino, que su mujer le trae a la memoria en forma de insulto ante el silencio que propicia la abstención. Así, las reprensiones de la esposa serían la respuesta *a posteriori* a los ataques previos del borracho.

A lo largo del prólogo se puede escuchar la opinión generalizada de los hombres sobre algunas actitudes adjudicadas a las mujeres (v.251-2, 257), incluso adivinando los motivos que las llevan a actuar como lo hacen (v.266, 268, 282-3). A veces Alice personaliza la acusación a las mujeres en sí misma, sobre todo en la mención al posible amante que la obedece y acompaña. Con sus mejores dotes de actriz, la escuchamos alarmada, reprochando al marido su falta de confianza en ella y apuntándole las palabras que él debería pronunciar para demostrar una avenencia ideal (v.320).

Al tiempo de presentar el simulacro de enfado con que deleita a sus compañeros actuales, Alice proporciona sus juicios particulares sobre la naturaleza femenina, que opone a los que adjudica a su marido. El principal rasgo femenino es, según Alice, la tendencia y facilidad para mentir (v.231-4). Posteriormente contrasta la cita de Ptolomeo a la de san Pablo que el marido suele sacar a relucir:

We love no man that taketh kep or charge (321)

The wise astrologien, Daun Ptholome,  
 That seith this proverbe in his Almageste: (324-5)  
 By this proverbe thou shalt understonde, (328)  
 And yet—with sorwe!—thou most enforce thee,  
 And seye these wordes in the Apostles name: (340-1)  
 After thy text, ne after thy rubriche,  
 I wol nat wirche as muchel as a gnat. (346-7)  
 Thou seydest this, that I was lyk a cat; (348)  
 Thanne wolde the cat wel dwellen in his in; (350)  
 This is to seye, if I be gay, sire shewe,  
 I wol renne out my borel for to shewe. (355-6)

Alice aprovecha la explicación de la cita de Ptolomeo para hacérsela entender no sólo al marido sino a los peregrinos. Esa misma estrategia de hablar simultáneamente para receptores y niveles diegéticos distintos se vuelve a repetir (v.355-6) cuando explica lo que el marido ha querido decir al compararla a un gato. En principio parecería innecesario el que tuviera que glosar las palabras del cónyuge a éste mismo, a no ser que se viera arrastrada por el discurso y animada a detallar todo lo dicho por él. Puede que este rasgo haya sido recreado por el autor implícito para enfatizar lo que se supone una característica del lenguaje femenino. Pero igualmente se puede intuir en Alice un interés por hacer creer a su consorte que es un tonto al que hay que explicar todo, pues ello redundaría en su última aclaración, la de que va tan mal vestida que no lograría que nadie se fijara en ella (consecuentemente, los celos de él serían infundados, y el adjetivo que mejor le cuadraría sería el que ella le da: «olde fool»). Así pues, Alice actúa de glosadora no sólo de las autoridades sino de sus propios cónyuges.

El matrimonio es su escuela, y toda la experiencia que demuestra en el campo de la interpretación proviene de su práctica marital, basada en la dialéctica. Otro efecto que tiene la repetición de los supuestas censuras del marido es el de la ridiculización de tales sospechas. Con la repetición, por ejemplo, de la alusión al espionaje (v.316, 357) Alice disuadiría de una vez por todas a su marido, descartando la posibilidad de recelos. El reproche de la esposa actuaría como estímulo negativo que Alice conoce bien. Al adelantarse a los acontecimientos consigue que no tengan lugar, como ella misma confiesa a la compañía. De esta forma intenta demostrar el poder de convicción de la mujer y su capacidad para adelantar y crear acontecimientos:

Lordynges, right thus, as ye have understonde,  
 Baar I stifly myne olde housbounden on honde  
 That thus they seyden in hir dronkenesse;  
 And al was fals, but that I took wisesse  
 On Janekyn, and on my nece also. (379-83)  
 Yet tikled I his herte, for that he  
 Wende that I hadde of hym so greet chiertee! (395-6)  
 For al swich wit is yeven us in oure byrthe;  
 Deceite, wepyng, spynnyng God hath yive  
 To wommen kyndely, whil that they may lyve. (400-2)  
 Namely abedde hadden they meschaunce:  
 Ther wolde I chide and do hem no plesaunce; (407-8)  
 Thanne wolde I suffre hym do his nycetee. (412)  
 And therfore every man this tale I telle,  
 Wynne whoso may, for al is for to selle; (413-4)  
 For wynnnyng wolde I al his lust endure,  
 And make me a feyned appetit;  
 And yet in bacon hadde I nevere delit. (416-8)  
 For, by my trouthe, I quitte hem word for word. (422)  
 I ne owe hem nat a word that it nys quit. (425)

Une los verbos «deceite», «wepyng» y «spynnyng» como el trío definitorio de la conducta femenina, de forma que cuando más tarde hable de cómo simulaba disfrutar sexualmente con sus ancianos maridos, el fingimiento y el sufrimiento aparecen de nuevo unidos.

Al referirse a cómo Alice vendía sus favores sexuales para resarcirse de sus sufrimientos, destaca el lenguaje como forma de venganza (v.422-5). Las palabras, pues, no son sólo su mayor fuente de placer sino su más poderosa munición. A continuación relata cómo hacía sufrir a los maridos en la cama, antes de acceder a los deseos de éstos. En esta escena el diálogo es igualmente revelador de lo que está ocurriendo, pues Alice no alaba la potencia sexual de los hombres sino que simula sorprenderse de la urgencia con que se aproximan a ella, relacionando tal desesperación con el dinero que podría obtener y aprovechando la situación para exigir la soberanía sobre el marido. Utiliza el adjetivo «suffrable», que conllevaría tanto la noción de continencia como la de dejación de derechos por parte del marido:<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Caroline Dinshaw (*Chaucer's Sexual Poetics*) arguye que Alice, al tomar su propio cuerpo como texto que habla por sí mismo, subvierte la necesidad de interpretación que la tradición exegética impone. Lo hace mimetizando el patrón masculino, parodiándolo para denunciarlo. En estos versos la encontraríamos, pues, controlando esa función mi-

Oon of us two most bowen, doutelees,  
 And sith a man is moore resonable  
 Than womman is, ye moste been suffable. (440-2)

Tras estas confidencias a viva voz, dedicadas a revelar las estrategias que cualquier mujer casada decente debía dominar, y por tanto, presentarlas como ejemplarizantes desde el punto de vista práctico, la dama se vuelve a su auditorio para anunciarles un nuevo caso, el de su cuarto matrimonio. La ilación de su discurso es la siguiente: anuncia que la particularidad de este marido era que tenía una amante, e inmediatamente introduce el dato de que ella era aún joven y estaba llena de deseo, sobre todo al beber. Esto la lleva a generalizar, tras presentar la historia de Metelio y su mujer, sobre la indefensión femenina ante el vino; vuelve a continuación a suspirar por la juventud perdida pero se recupera a continuación para anunciar que ha de sacar provecho a lo que le queda, y finalmente retoma el hilo de su narración:

Now wol I speken of my fourthe housbonde.  
 My fourthe housbonde was a revelour—  
 This is to seyn, he hadde a paramour—  
 And I was yong and ful of ragerye, (452-5)  
 How koude I daunce to an harpe smale,  
 And synge, ywis, as any nyghtyngale,  
 Whan I had dronke a draughte of sweete wyn!  
 Metellius, the foule cherl, the swyn, (457-60)  
 He sholde nat han daunted me fro drynke!  
 And after wyn on Venus moste I thynke, (463-4)  
 In wommen vinolent is no defence—  
 This knowen lecchours by experience.  
 Now wol I tellen of my fourthe housbonde (480)  
 I seye, I hadde in herte greet despit  
 That he of any oother had delit. (480-2)

En el relato destaca la informalidad para con su auditorio, derivada de la falta de vergüenza ante el placer que produce el poder hablar. Reconoce su valía en el arte de contar y se permite incluso el salirse de la narración para recordar a su público los efectos del vino.

---

mética, al volver contra sí mismas la teorías misóginas que predicán la superior inteligencia masculina, y denunciando al mismo tiempo que la razón puede suponer una trampa tanto para las mujeres como para los hombres.

La ironía que destacaba en el verso 451, con el que Alice participaba su sentir sobre los tres primeros maridos a su auditorio se confirma cuando en dos versos seguidos la narradora repite «my fourthe housbonde» (v.453-4). Así delata que es claramente consciente de su función como narradora, anunciando su tema, creando expectativas y explicando lo que significan los términos (como es el caso de «revelour»), así como su sentir sobre todo lo que va nombrando (como vemos en el caso del insulto a Metelius, adjudicándose enseguida el tratamiento que en ningún caso este personaje le habría podido dar). Alice opone dos tipos de indefensión a que está sujeta la mujer, y que presenta como complementarias: un tipo lo representa la mujer de Metelio, asesinada por éste al haber bebido; el otro queda ejemplificado por la propia Alice, y es el que lleva de Baco a Venus. Como la omnisciente narradora expresa, todos los lujuriosos conocen esta debilidad. Sin embargo, la comadre no aprovecha la intensidad de la imagen del asesinato de Metelio para moralizar sobre los males que provoca el vino a la mujer, sino que separa el desenlace más trágico del primer caso del engaño de que las mujeres pueden ser objeto, y que ella enlaza inmediatamente con sus buenos tiempos. Así, es Metelio, el marido intolerante y cruel el único criticado, pues Alice no da ocasión de que se conozcan sus posibles razones; no explica este ejemplo sino que lo presenta ya digerido y trasladado a su propio organismo.

Con el verso 481 retoma el hilo tras la digresión sobre su juventud para explicar a su auditorio de qué manera hizo sufrir a su cuarto marido; si a los demás los había torturado con quejas que presenta en directo, a éste lo acucia provocando sus celos. Su tendencia a la recreación de escenas se verá suplida en este caso por un parco pero efectivo resumen en el que destaca el efecto de focalización por parte del marido de la atención que Alice prestaba a los demás hombres (v.486):

I made hym of the same wode a croce;  
 Nat of my body, in no foul manere,  
 But certeinly, I made folk swich cheere  
 That on his owene grece I made hym frye  
 For angre; and for verray jalousye. (484-8)  
 Ther was no wight, save God and he, that wiste,  
 In many wise, how soore I hym twiste.  
 He deyde whan I cam fro Jerusalem,  
 And lith ygrave under the roode beem,  
 Al is his tombe noght so curyus

As was the sepulcre of hym Daryus (493-8)  
 Lat hym fare wel; God yeve his soule reste! (501)

Destacan en este sumario los elementos referidos a la pasión religiosa, pues ciertamente la figura del marido va volviéndose la de un mártir de la causa del adulterio frente a la venganza de su esposa. Ésta lo condena a sufrir el efecto de su propio pecado, volviendo dolor lo que en su misma carne había procurado placer. Alice recrea esa imagen de tortura con que está describiendo al adúltero, y lo remata al comparar su pobre tumba a las que ha visto en su viaje a Jerusalén, acabando de ridiculizarlo y dejándolo, pues, bien muerto. Si no se detiene a contar su agonía, sí lo hace para reparar en la apariencia de su tumba en comparación con las que ella admiró en el lugar de la pasión por antonomasia. La crueldad es explícita en el verso 493, cuando refiere que sólo Dios y el adúltero conocieron el grado del sufrimiento que aquél soportó. Alice resume sus sentimientos por su cuarta víctima en el verso 501, dejando que sea Dios el que se apiade de su alma, una vez ella ha acabado con su cuerpo.<sup>44</sup>

Una nueva referencia (v.504, 525) al cuidado del alma del cuarto difunto lo da la narradora al recordar a su quinto y último marido:

Now of my fifthe housbonde wol I telle.  
 God lete his soule nevere come in helle!  
 And yet was he to me the mooste shrewe;  
 That feele I on my ribbes al by rewe, (503-6)  
 But in oure bed he was so fressh and gay,  
 And therwithal so wel koude he me glose,  
 Whan that he wolde han my *bele chose*; (508-10)  
 We wommen han, if that I shal nat lye,  
 In this matere a queynte fantasye: (515-6)

<sup>44</sup> La teoría de que Alice haya podido asesinar a sus maridos tiene defensores como Donald Sand («The Non-Comic, Non-Tragic Wife: Chaucer's Dame Alys as Sociopath», *Chaucer Review*, 12, 1978, 171-82), Beryl Rowland («Chaucer's Dame Alys: Critics in Blunderland?», *Neuphilologische Mitteilungen*, 73, 1972, 381-95 y «On the Timely Death of the Wife of Bath's Fourth Husband», *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 209, 1972, 273-82), Dolores Palomo («The Fate of The Wife of Bath's "Bad Husbands"», *Chaucer Review*, 9, 1975, 303-19) o Mary Hamel («The Wife of Bath and a Contemporary Murder», *Chaucer Review*, 14, 1979, 132-39), y no sólo se justifica por el rencor de Alice ante la traición o por la aparición en escena de Jankyn. Su comportamiento lo explicaría el hecho de ser una mujer cuya psique ha sido gravemente dañada por el continuo debate interno entre las inclinaciones románticas que su cuento delata y la tenaz agresividad con que se defiende de las acusaciones e imágenes misóginas.

Forbede us thyng, and that desiren we; (519)  
 And to greet cheep is tolde at litel prys:  
 This knoweth every womman that is wys.  
 My fifthe housbonde—God his soule blesse!— (523-5)  
 God have his soule! Hir name was Alisoun.  
 She knew myn herte, and eek my privetee,  
 Bet than oure parisshe preest, so moot I thee! (530-2)

En la presentación de Jankyn vemos reaparecer la tendencia de esta narradora a la digresión hacia el tema de la naturaleza femenina, proclive a perseguir aquello que se le presenta como difícil de conseguir, y que Alice relaciona al quehacer cotidiano de la compra. El ejemplo equipara el capricho por ciertos productos al amor por los hombres difíciles (v.522-3). Una segunda digresión la constituye la vuelta al pasado, a los tiempos de su cuarto marido, para presentar a su madrina y amiga Alisoun. Así se recupera una escena que antes no se había facilitado y que ilustra perfectamente una de las estrategias de esta esposa para minar la resistencia del cuarto marido, la de contar los secretos que aquél le había confiado.

A lo largo de todo el relato destaca una narración salpicada por exclamaciones con las que la dama se regocija en sus recuerdos, vivificando ese pasado con un estilo informal y altisonante (v.504, 515, 525, 530, 532) con el que muchos de los comentarios se vuelven irónicos. Así, por ejemplo, resulta gracioso que tras decir que aún puede sentir el efecto de los golpes recibidos en su carne, también recuerde las razones con que este quinto marido la mimaba cuando quería llevarla al lecho, o lo dulce que era en él. Si antes era Alice la que sabía de antemano cómo leer en la mente de sus maridos y hablarles hasta conseguir de ellos lo que deseaba, ahora reconoce que era este joven el que sabía leer en ella, interpretar sus deseos. El cuerpo de Alice se vuelve un libro para este último marido, que sabe «glosarla», al igual que ella hacía con los anteriores.<sup>45</sup> Además, de esta forma se anuncia la afición al estudio del joven que resurgirá más tarde como competencia que le sale a la esposa, pues

---

<sup>45</sup> Recordemos que es Alice la que ha seleccionado al joven según una práctica mercantil en la que es ella la que aporta su fortuna al matrimonio; es natural que encuentre en Jankyn un correlato de la función glosadora basada en la literalidad, pues como apunta Ana M<sup>a</sup> Manzanas Calvo («From Experience to Authority», 227): «In her prologue Alison, who as a woman is the incarnation of the flesh, narrates a tale of her own body — which is first owned and finally owns—; the flesh addresses the flesh, merchandise addresses merchandise».

Jankyn pasará de glosar la literalidad, la carnalidad de Alice, a la interpretación de textos sobre mujeres. Alice habrá de enfrentarse a las veleidades misóginas del marido que brotan de sus lecturas. Como enemigo del libro tendrá que usar precisamente su cuerpo, el que Jankyn solía glosar antes.

Now wol I tellen forth what happed me.  
 I seye that in the feeldes walked we, (563-4)  
 I holde a mouses herte nat worth a leek  
 That hath but oon hole for the sterte to, (572-3)  
 My dame taughte me that soutiltee— (576)  
 And al was fals; I dremed of it right naught, (582)  
 But now, sire, lat me se what I shal seyn.  
 A ha! By God, I have my tale ageyn. (585-6)

De nuevo se constata su tendencia a la digresión (v.563-4, 585-6) al contar sus escarceos con el aún soltero Jankyn, al que intentaba seducir. Con la seguridad que le da el estar contando una historia de las que rara vez se comparten, Alice anuncia a los demás compañeros de viaje que su sueño premonitorio era un simple ardid con que engañar al mancebo, resultando hasta inocente el que recuerde cómo aprendió el truco (v.576). A continuación relata el acontecimiento del entierro de su cuarto marido. Se entiende ahora que lo que evoque de aquél sea irónicamente lo relacionado con su muerte, pues es durante el sepelio cuando acaba de enamorarse de Jankyn. Nos muestra la escena, centrándose en sus sentimientos por el nuevo elegido, para derivar excusándose en los condicionantes astrológicos:<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Walter Clyde Curry (*Chaucer and the Mediaeval Sciences*, Nueva York, Barnes & Noble, 1960) diagnostica que la contradicción que caracteriza los actos de Alice procede de la conjunción astrológica de Marte y Venus. Ésta la convertiría en un personaje conflictivo, aun a pesar de que Clyde Curry adivina en Alice una tendencia básica hacia la idealidad que asomará en el romance que contará. Sin embargo, esa vena imaginativa, creadora y romántica se vería frustrada por la crudeza de la relación marital y las exigencias de su clase, que afectarían su ánimo hacia la subversión y la rebeldía. Sin embargo, Leicester (*Disenchanted Self*) cree que Alice también utiliza la astrología para definirse de acuerdo con la institucionalización de esta ciencia, para más tarde enfrentarse como sujeto a tal institución (v.619-26) y llegar incluso a negarla. Esto último ocurrirá cuando Alice diga que la misoginia no procede tanto del choque entre los hijos de Mercurio y las hijas de Venus (v.697-706) como de la impotencia y la senilidad de los primeros (v.707-10). Pedro Guardia Massó («Tensión astrológica y la Comadre de Bath», en Fernando Galván Reula, ed. *Estudios literarios ingleses I. La Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1985, 107-19) registra una doble tensión astrológica en la relación que expone Alice entre Venus-Marte

I wepte but smal, and that I undertake. (592)  
 As helpe me God, whan that I saugh him go  
 After the beere, me thoughte he hadde a paire  
 Of legges and of feet so clene and faire  
 That al myn herte I yaf unto his hooold. (596-9)  
 And I was fourty, if I shal seye sooth; (601)  
 As help me God, I was a lusty oon, (605)  
 And trewely, as myne housbondes tolde me,  
 I hadde the beste *quoniam* myghte be.  
 For certes, I am Venerien  
 In feelinge, and myn herte is Marcien. (607-10)  
 Allas, allas! That evere love was synne! (614)  
 I ne loved nevere by no discrecioun, (622)  
 Al were he short, or long, or blak, or whit; (624)  
 What shal I seye but, at the monthes ende, (627)  
 Hath wedded me with greet solemnytee, (629)

Alice no siente reparo alguno en recordar cuáles fueron sus sentimientos, regodeándose en mostrar la escena desde su punto de vista, colocando a su auditorio a su lado en el entierro. Si anteriormente (v.572-3), al poner el símil del ratón que había de tener más de un agujero, no requirió de ninguna autoridad, ahora, al referirse a la excelencia de su sexo, ha de citar la opinión de sus maridos para no pecar de inmodesta, lo que resulta no poco irónico. Y respaldándose en las fuerzas de Venus y Marte, defiende su nuevo casamiento. Llega un momento en que parece ser la propia Venus la que toma la palabra para defender la promiscuidad, pues Alice olvida su antigua opinión sobre lo deseables que son los hombres difíciles de conseguir y dice que mientras le apetecieran sexualmente no se negaba a quien tocara a su puerta (v.624). Resulta igualmente irónica la referencia a la solemnidad de su quinta ceremonia de casamiento, apenas cumplido el mes de la muerte del anterior marido y como colofón a la estrategia de hacerle pagar por el adulterio.

A continuación se refiere Alice a lo que conlleva ese quinto matrimonio, la cesión de las tierras de la viuda al joven. La narradora adelanta, relacionado con esta gestión, de la que dice haberse arrepentido, lo que luego va a detallar con una escena, la razón de su sordera, el

---

(pasión-agresividad) y Venus-Mercurio (pasión-saber), por la que Alice se vuelve doblemente conflictiva.

libro.<sup>47</sup> Al comenzar a hablar sobre el compendio que Jankyn solía leer y las fuentes en que aquél bebía, Alice va a hacer saltar más de una sonrisa. Su aparente desconocimiento de san Jerónimo sólo se podría explicar pensando que resta importancia al santo adrede. El hecho de que la hayamos oído refiriéndose a él continuamente en la primera parte de su prólogo nos confirmaría, por otro lado, en la creencia de que la voz que tan ardorosamente replica al asceta en esa primera parte debe de estar respondiendo a algún estímulo determinado, ya que por sí sola no podría contestar a quien ni siquiera conoce:

He hadde a book that gladly, nyght and day,  
 For his desport he wolde rede alway;  
 He cleped it Valerie and Theofraste,  
 At which book he lough alwey ful faste.  
 And eek ther was somtyme a clerk at Rome,  
 A cardinal, that highte Seint Jerome,  
 That made a book agayn Jovinian;  
 In which book eek ther was Tertulan,  
 Crisippus, Trotula, and Helowys,  
 That was abbesse nat fer fro Parys, (669-78)  
 And every nyght and day was his costume, (682)  
 For trusteth wel, it is an impossible  
 That any clerk wol speke good of wyves, (688-9)  
 Who peyntede the leon, tel me who?  
 By God, if wommen hadde writen stories, (692-3)  
 The clerk, whan he is oold, and may noght do (707)  
 Thanne sit he doun, and writ in his dotage  
 That wommen kan nat kepe hir mariage!  
 But now to purpos, why I tolde thee  
 That I was beten for a book, pardee! (709-12)

Cuando cita a Jankyn, lo hace en estilo indirecto, relegando también la lectura del libro al mismo estilo. Se detiene a destacar, mediante la alusión a la fábula del león, que quien posee la palabra posee la autori-

---

<sup>47</sup> Melvin Storm («Alisoun's Ear», *Modern Language Quarterly*, 42, 1981, 219-26), siguiendo la tradición robertsoniana, ha estudiado la iconografía que desde la patrística se daba a la sordera, relacionada con el autoritarismo y el espíritu derrocador. Por ello resulta significativo que sea precisamente en una batalla libresca donde se concrete la simbólica sordera de esta mujer. En cuanto a la gran difusión de que este tipo de manuales gozó en la Inglaterra universitaria, destaca el artículo de Robert A. Pratt «Jankyn's Book of Wikked Wyves: Medieval Antimatrimonial Propaganda in the Universities», *Annuaire Mediaevale*, 3, 1962, 5-27.

dad, y a dudar de que la realidad fuera la misma si la palabra escrita la hubiera poseído la mujer.<sup>48</sup> Acude a la referencia esópica sobre la inevitable subjetividad de todo el que escribe, y se acalora tanto al defender que la historia habría sido otra de haberla contado las mujeres que le cuesta volver a su punto de partida, la relación de cómo su marido la dejó sorda de un oído.

Entre los relatos que Jankyn solía leerle a Alice se encontraba el de Eloísa, cuya experiencia no hacía más que constatar la máxima de que la mujer significaba la perdición del varón.<sup>49</sup> Sin embargo, esta mujer había a su vez sido adiestrada y guiada espiritualmente por su marido, suponiendo un caso en cierto modo paralelo al de Alice y Jankyn. Surge así una interesante relación entre la condición de ambas mujeres, como seres de carne y hueso y como personajes de una narración literaria que reproduce patrones culturales contradictorios con los seguidos en vida. Es decir, hasta qué punto la docilidad para con Abelardo que caracterizó a Eloísa no está siendo utilizada como contraejemplo por una narradora que reivindica la no docilidad como actitud vital. Si la historia que Jankyn le leía a Alice partía de la *Historia calamitatum*<sup>50</sup> y del epistolario

---

<sup>48</sup> Sin embargo, en el propio libro de Jankyn se menciona a mujeres cultas que habían tenido la posibilidad de escribir y no lo habían hecho contra la misoginia ni contra los hombres, como es el caso de Eloísa o Trótula. De esta última dice Ferruccio Bertini («Trótula la médico», en Ferruccio Bertini, ed. *La mujer medieval*, Madrid, Alianza, 1994, 131-52) que Chaucer podría estar aludiendo a su *De ornatu* (con el que relacionaría el tópico de la mujer como enmascarada y falsa) o bien a la obra más representativa de la médico de Salerno, *De passionibus mulierum ante, in et post partum*, que Chaucer sólo conocería de nombre. En cuanto a la fábula esópica, se solía manejar la versión escrita precisamente por una mujer, María de Francia. Según Sheila Delany («Strategies of Silence», 54), en la fábula de María ninguno de los tres leones que aparecen se plantea la posibilidad de poder llegar a pintar. Es Alice la que avanza el ejemplo hacia la alegoría de la relación entre los sexos, cayendo en la trampa textual de María que le tiende el autor implícito: «Chaucer must have savored the multiple irony in his female character's appropriation of the female author's antifeminist poem. Marie did appropriate the means of discourse, she did paint the lion, and what she produced was a reaffirmation of the traditional order».

<sup>49</sup> Mariateresa Fumagalli («Eloísa la intelectual», en Bertini, ed. *La mujer medieval*, 153-176) destaca, entre los aciertos que sus contemporáneos reconocerían a la priora de Argenteuil, su rechazo al matrimonio con Abelardo, que ella basaba en la incompatibilidad entre la vida doméstica de un padre de familia y las exigencias intelectuales de un maestro universitario. En general, parece que las autoridades de la época, con la excepción de Roscelino, respetaron a Eloísa.

<sup>50</sup> Según Alice Hamilton («Helowys and the Burning of Jankyn's Book», *Mediaeval Studies*, 34, 1972, 196-207), Chaucer pudo haberla conocido a través de Jean de Meun y Petrarca.

de los amantes, ahora ella está participando a su auditorio las calamidades que nacen del matrimonio para la mujer, entre las que se encuentra la violencia física. La alusión a Eloísa, en vez de a Abelardo, deja abierta una puerta hacia la consideración de aquella como víctima de la literatura. La confesión a la que responde la historia de Abelardo no encuentra correlato en los escritos de Eloísa, que fue relegada al silencio. Si bien el filósofo pudo restituir su figura mediante el patrón de la confesión autobiográfica,<sup>51</sup> Eloísa quedó reducida a la confesión oral y a una correspondencia confidencial. Alice, enemiga acérrima del silencio, no sólo venga a su género al lanzar el libro de Jankyn a las llamas, sino sobre todo al cambiar el tono actual de su narración del de confesión al de exhibición personal. Pues nunca podremos imaginar este relato en voz baja, pesadosa, arrepentida o suplicante. Frente al personaje de Eloísa que la *Historia calamitatum* ha construido, Alice, con la misma arrogancia de un Abelardo, defiende su condición femenina.

La relación que Alice guarda con el libro es tan intensa como la que existe entre el volumen y Jankyn: ella lo odia desde que el marido lo adopta como fuente de enseñanza, pero sobre todo de risa. Así, el libro cobra vida en la voz de Jankyn, se vuelve su mejor compañero y maestro: Jankyn parece estar a su servicio y viceversa, de forma que Alice puede haberse sentido tanto atacada como celosa. Si al cuarto marido lo había hecho arder en su mismo fuego para vengar el adulterio, en esta ocasión la única respuesta que Alice puede dar al contrincante que adopta la función de otra mujer es el fuego real, ya que no puede esgrimir una tradición femenina escrita para contraatacar al estudiante.

Mientras Alice habla a los peregrinos sin libro alguno entre sus manos, al lector real le llega su relato mediante la lectura del manuscrito de *TCT*. Éste recobra casi una dimensión biológica, la de estar dando a luz otros libros que contiene en su interior. Recordemos que las primeras obras que se mencionan en *TCT* son las señaladas por el magistrado en su prólogo, cuando se refiere a la producción de Chaucer y de Gower; en ellas quedaba patente el sufrimiento que se ha infligido a las mujeres. Les sigue este volumen de Jankyn que Alice describe para exponer otra de las tergiversaciones masculinas de la realidad femenina, la que supone la elaboración y recopilación de un cuerpo de escritos

---

<sup>51</sup> Los estudios dedicados a la autobiografía en la Edad Media suelen partir del análisis de las figuras de san Agustín y de Abelardo. Destaca al respecto la aportación de Mary McLaughlin «Abelard as Autobiographer: The Motives and Meaning of his “Story of Calamities”», *Speculum*, 42 (1967), 463-89.

misóginos con que adoctrinar a maridos y esposas. Tanto el magistrado como la comadre saben que están lidiando con una tradición que les exige una posición determinada. Alice no teme reproducir los argumentos misóginos con tal de revelar que existe otra forma de recepción de los textos autorizados, y a la vez desprecia la enfermiza tradición hagiográfica del magistrado, de la que se repone con su autobiografía y su cuento.

Algunas de las historias que Alice oía a su marido suponen versiones caricaturescas del matrimonio con que Jankyn solía incordiarla. Ella vuelve algunas de estas historias definitivamente burlescas mediante su poder naturalizador; así expone la de la paciencia de Sócrates para con las travesuras de sus esposas, enfatizando la comicidad al usar el estilo directo en la contestación del anciano:

Lo, heere expres of womman may ye fynde  
 That womman was the los of al mankynde.  
 Tho redede he me how Sampson loste his heres: (719-21)  
 No thyng forgat he the care and the wo  
 That Socrates hadde with his wyves two,  
 How Xantippa caste pisse upon his heed.  
 This sely man sat stille as he were deed;  
 He wiped his heed, namoore dorste he seyn,  
 But 'Er that thonder stynte, comth a reyn !' (727-32)  
 For shrewednesse, hym thoghte the tale swete;  
 Fy! Spek namoore—it is a grisly thyng— (734-5)  
 Lyvia hir housbonde, on an even late, (750)  
 And thus algates housbondes han sorwe. (756)

Intenta transmitir a su auditorio la pesadez de la lectura de Jankyn mediante la repetición de «tho redde he me» (v.721, 724). También intenta ridiculizar a los personajes masculinos con su particular forma de narrar lo ocurrido (v.721), aunque quien queda realmente criticado es su propio marido, insensible al sufrimiento de los de su género. Lo presenta disfrutando con las historias morbosas, como la de Pasifae y el toro, frente a la indignación de Alice, a la que oímos en un exabrupto en que rompe el marco diegético (v.735). De nuevo se podría establecer cierto contraste entre los gustos del estudiante Jankyn y los del magistrado, quien se proclamaba enemigo de historias que aquél saborea. Ella estaría más cerca de la sensibilidad del magistrado a este respecto, y de hecho, este mito es uno de los pocos que Alice se limita a mencionar sin

resumir, corrigiendo el error del magistrado, que detallaba lo que supuestamente aborrecía.

Entre los relatos del libro domina el caso de las esposas homicidas. El efecto buscado parece ser el de la advertencia general a todos los maridos desde el verso 756, resultando una imagen de Alice de asesina de hombres que completa la de devoradora de hombres que se había creado a partir de su exposición. Cuando acaba esta serie, Alice se detiene a citar casi siempre en estilo directo las máximas misóginas del volumen. De la forma más natural, continúa su relato hasta parar en la noche en que perdió la paciencia y arrancó algunas páginas al libro, por lo que ella misma acabó siendo golpeada:

Who wolde wene, or who wolde suppose,  
 The wo than in myn herte was, and pyne?  
 And when I saugh he wolde nevere fyne  
 To reden on this cursed book al nyght,  
 Al sodeynly thre leves have I plyght  
 Out of his book, right as he radde, and eke (786-91)  
 That in the floor I lay as I were deed.  
 And whan he saugh how stille that I lay,  
 He was agast and wolde han fled his way,  
 Til atte laste out of my swogh I breyde.  
 ‘O! hastow slayn me, false theef?’ I seyde,  
 ‘And for my land thus hastow mordred me?’ (796-801)  
 That I have doon, it is thysel to wyte. (806)  
 Now wol I dye, I may no lenger speke.’ (810)

De nuevo la vemos implicando al auditorio en sus sensaciones mediante preguntas (v.786-7) o añadiendo ese «forthermor» (v.783). En los versos que siguen, comprime tres tiempos del relato: en el verso 788 dice que se dio cuenta (es éste el tiempo de la percepción, que aquí está equiparado al sentido de la vista, «saugh», pero que implicaría el proceso mental de tiempo indeterminado, de acuerdo con la repetición diaria de la lectura del libro por parte de Jankyn. Por ello, ese «saugh» estaría relacionado con el «nevere fyne» (v.788) siendo una apreciación totalmente subjetiva de Alice, como lo es el que la lectura además de tener lugar reiteradamente, dure toda la noche. En el verso 790, tras los verbos de percepción que expresan la repetición prolongada y laxa, se produce el «al sodeynly», justo después de «al nyght», con un pretérito como «plyght», que interrumpe el pasado prolongado de «right as he radde». Con la bofetada, Alice corta de tajo el ritmo de la narración.

Después vemos cómo las percepciones de Jankyn tras la bofetada son en realidad las de la esposa. Por la omnisciencia de la narradora tras la bofetada podemos incluso aventurar que llegó a hacerse la muerta. Así, en el verso 796 ¿para quién parecía que estaba muerta, para Jankyn o para sí misma? Alice sabe desde su inconsciencia que él se ha asustado, aunque no dice si los movimientos de huida eran producto de ese miedo, o si son acciones separadas. De ser la huida efecto del miedo, podríamos aventurar que ella lo veía todo. Esa misma indeterminación ocurre en el último verso, donde no sabemos si va a dejar de hablar porque va a morir, o si anuncia que va a morir porque no puede seguir hablando.

La comadre aprovecha las enseñanzas del libro sobre las esposas asesinas para acusar a su marido de haberla intentado matar por su dinero. En el verso 799 se pone en la mente de Jankyn, al que ha pintado acuciado por el temor al verla en el suelo, apuntando «til atte laste», que se supone es lo que, según ella, habría pensado el joven. La reacción de éste cuando la escucha hablar es la de acusarla de ser la única culpable de todo el suceso, pidiendo perdón. Ella devuelve el golpe y continúa con su fingimiento, dando un aire de pantomima, de simulacro al dramático momento.

Tras narrar este episodio la narradora se vuelve hacia su auditorio para resumirle cómo acabó este quinto matrimonio:

But atte laste, with muchel care and wo,  
 We fille acorded by us selven two. (811-2)  
 And of his tonge, and of his hond also;  
 And made hym brenne his book anon right tho.  
 And whan that I hadde geten unto me, (815-7)  
 And that he seyde, 'Myn owene trewe wyf,  
 Do as thee lust the terme of al thy lyf; (819-20)  
 After that day we hadden never debaat.  
 God helpe me so, I was to hym as kynde  
 As any wyf from Denmark unto Ynde,  
 And also trewe, and so was he to me. (822-5)  
 Now wol I seye my tale, if ye wol heere." (828)

No debe extrañar que relacione la soberanía (v.818) con la declaración de rendición incondicional de Jankyn. Éste le permite respetuosamente hacer lo que desee el resto de su vida, guardando el «honour» de ella y el «estaat» de él, que se supone que se han intercambiado al ca-

sarse. Sí resulta intrigante el verso 811 en que se refiere al tacto y el dolor que necesitaron para alcanzar el estadio de felicidad definitiva. Alice habla en plural, suplantando su voz la de Jankyn, una vez éste ha sido librado de lo que había sido su lenguaje, esa tradición misógina encarnada en el libro. La ironía salta con la comparación establecida por Alice para devolver su fidelidad y justo trato a Jankyn (v.822-6), que inevitablemente trae a la mente del oyente su trato a los anteriores maridos y el contenido del libro. En efecto, al comparar su comportamiento al de cualquier otra esposa del mundo vuelve a reunirse con su género, al que ha defendido recurriendo en última instancia al victimismo. Alice cree haber limpiado la imagen de la mujer casada mediante un proceso legitimador. Aunque nunca más oiremos a Jankyn, Alice refiere en estilo directo las palabras del marido que actúan como reconocimiento explícito de una parte a la otra. La ironía que toda la situación recibe se remata, pues, con ese aire de legalidad que se intenta dar al acontecimiento. A la guerra sucede un acuerdo de paz, tras el que la parte vencedora escribe la historia, dejando constancia de la justicia en el trato.<sup>52</sup>

#### 4.3.3 *Palabras entre el alguacil y el fraile*

El diálogo que se mantiene a continuación revela la variedad de respuestas que un enunciado puede recibir. Cuando la comadre anuncia que por fin va a empezar su cuento, el fraile la interrumpe; el narrador ofrece en directo sus palabras sobre la longitud del preámbulo de la dama, sin mediar al respecto. Pero antes de que Alice pueda replicar, el alguacil aprovecha la interrupción para ridiculizar a los mendicantes. Invita al resto del auditorio a enfadarse con fray Huberd por culpar a la dama de algo que precisamente los frailes suelen hacer, prolongarse. El tema del preámbulo queda olvidado frente a la discusión que se arma entre estos dos, tal y como había ocurrido anteriormente entre el molinero y el intendente. Curiosamente, Alice espera con paciencia a que

---

<sup>52</sup> Mary Carruthers («Wife of Bath and the Painting of Lions») recuerda cómo el *Adversum Jovinianum* de san Jerónimo fue retirado de la circulación por Pammachius debido a la encendida polémica que provocó, lo cual agradeció el santo a este amigo. Tal ocasión estaría repitiéndose en cierto modo para el polemista Jankyn, que reconoce mediante las razones de Alice que hará mejor tirando al fuego el provocador volumen, que a su vez contiene parte del *Adversum Jovinianum*.

sea el posadero el que medie entre ellos y a que le dé permiso para continuar. Una vez apaciguados los ánimos, irónicamente pide asimismo permiso al mendicante para seguir, y éste se lo concede.

La interrupción ha servido al narrador para anunciar veladamente otros cuentos (los del fraile y el alguacil, con que ambos se han amenazado recíprocamente) y recordar la relación de fuerzas que existe en la peregrinación: hostilidad, cortesía y humor condensados en unas pocas líneas que crean más suspense y nos descansan un poco de la fuerza arrolladora de Alice. El narrador presenta la furia del alguacil a costa de su propia narración, que queda tan interrumpida como el gozo del fraile:

The Frere logh, whan he hadde herd al this;  
 “Now dame,” quod he, “so have I joye or blis,  
 This is a long preamble of a tale!”  
 And whan the Somonour herde the Frere gale,  
 “Lo,” quod the Somonour, “Goddess armes two! (829-33)  
 Lo, goode men, a flye and eek a frere (835)  
 What spekestow of preambulacioun? (837)  
 Telle of a somonour swich a tale or two  
 That alle the folk shal laughen in this place.” (842-3)  
 And seyde, “Lat the womman telle hire tale. (851)  
 If I have licence of this worthy Frere.” (855)

El efecto de esta discusión sobre el lector es el de separar en lo posible la personalidad, la voz de Alice, de la historia que prosigue, que de otra forma quedaría quizás demasiado condicionada por la fuerza de la biografía. Además, fray Huberd no deja de tener razón en su apreciación sobre el tamaño del preámbulo, y probablemente refleja lo que no sólo el resto de los asistentes estaría pensando, sino lo que el propio autor implícito habría previsto como capacidad de aguante de su lector. Sin embargo, la acción del autor implícito aquí pasa desapercibida, pues el corte que ha efectuado mediante la intromisión del fraile queda oculta por la pelea entre los personajes y el anuncio de nuevos cuentos.

#### 4.3.4 *El cuento de la comadre de Bath*

Aunque Alice no contesta airadamente al fraile, pues éste se enzarza en amenazas con el alguacil, la comadre sí que comienza con aquél una

disputa con la que sus respectivos cuentos quedarán a su vez engarzados. Ante los insultos entre los otros dos, que el mesonero habrá de contener, Alice comienza situando temporalmente su relato en tiempos del rey Arturo, enlazando así tal época con el tema mágico. La autoridad diegética que reclama la consigue de las antiguas tradiciones de los bretones, no de las autoridades eclesiásticas o latinas a las que hasta hace poco aludía. Parece tener una explicación para haber elegido el tema artúrico: la oposición al tiempo presente, en el que el mundo mágico ha sido drásticamente eliminado y reemplazado por el efecto pernicioso de los frailes. Éstos, según Alice, han ocupado todos los escondrijos que antes albergaban a hadas y elfos, y la seducción que aquéllos podían ejercer por sus propios atractivos (que más tarde concretará Alice en la danza de las doncellas) queda sustituida por la seducción forzosa que la insistencia de los hermanos produce sobre las mujeres:

For ther as wont to walken was an elf  
 Ther walketh now the lymytour hymself (873-4)  
 Wommen may go saufly up and down.  
 In every bussh or under every tree  
 Ther is noon oother incubus but he,  
 And he ne wol doon hem but dishonour. (878-81)

Mediante la burla y la presencia de fondo del mundo artúrico, la comadre se sitúa a una distancia bastante considerable de su prólogo. En efecto, no era de esperar un romance de materia bretona de esta burguesa poderosa que hasta ahora no ha hecho más que hablar de sí misma.<sup>53</sup> Sin embargo, sí que le es afín la tendencia a la digresión, la dilación narrativa propia del romance, que Alice aprovechará.

---

<sup>53</sup> Los principios que el romance encarnaba (valor, cortesía, lealtad, etc.) tradicionalmente considerados masculinos, fueron tan estimados por el público masculino como por el femenino, incluso entre la clase burguesa. Como el propio Chaucer recordaba en el «Nun's Priest's Tale», las mujeres tenían debilidad por la figura del héroe del romance. Carol M. Meale («... Alle the bookes that I have of Latyn, Englisch and Frensch»: Laywomen and Their Books in Late Medieval England», en Carol Meale, ed. *Women and Literature*, 139) indica que la mayoría de los libros devocionales y didácticos leídos por mujeres se podían ya encontrar en inglés, aunque las obras en francés abundaban, precisamente por tratarse de romances: «[...] but that they were habituated to reading French is strongly indicated by what can be deduced about their ownership of romances, which form the second largest generic grouping amongst women's books in the Middle Ages as a whole».

La historia comienza con la relación rápida de lo que aconteció mientras cabalgaba por el bosque al personaje al que se define como «lusty bachelor». El punto de vista que adopta Alice es el del caballero, no el de la joven violada por él, si bien deja claro que la acción fue «maugree hir heed, by verray force», tratando así con seriedad el mismo tópico al que antes aludía humorísticamente con respecto al quehacer de los frailes. Alice se apresura a describir el alboroto que el delito causó en la corte, así como la consideración que del estatus del caballero tuvieron las damas y la reina, que logró convencer al monarca de que le perdonara la vida y dejara al reo en sus manos. Alice muestra a Ginebra agradeciendo a Arturo su clemencia, y expresando en estilo directo las condiciones en que se encuentra el protagonista. La reina pondrá a prueba al violador, dándole un año y un día para descubrir el enigma de qué es lo que desean las mujeres. Con la misma rapidez que va a caracterizar el resto del cuento, Alice sólo deja ver su opinión al hablar de la suerte del doncel y de cómo recibió la noticia:

Wo was this knyght, and sorwefully he siketh;  
But what! He may nat do al as hym liketh. (913-4)

Esta cómica interrupción delata la benignidad con que la comadre ha tratado al delincuente, al que hasta ahora no había criticado por la violación, haciéndolo finalmente mediante esta gozosa ironía. La comadre refiere a continuación en estilo indirecto todas las respuestas que el caballero pudo recibir de aquéllos a quienes encontró a lo largo de su periplo de un año.<sup>54</sup> Será en esta sección de las opiniones de las gentes sobre los deseos de las mujeres donde Alice se va a sentir realmente implicada en su relato. No olvida en ningún momento que ella es una más entre aquéllas a quienes se intenta definir, por lo que en el estilo indirecto que utiliza ya habla de «nosotras las mujeres»:

---

<sup>54</sup> Jill Mann (*Geoffrey Chaucer. Feminine Readings*, Cambridge, Cambridge U.P., 1991) destaca cómo Alice supera la figura de la pastora que se queda preñada de aquéllos con quienes se cruza. A partir de aquí lo que se produce, según ella, es la «feminización» del caballero, a partir de su peregrinar en busca de respuestas sobre los deseos femeninos. Lisa Kiser (*Truth and Textuality*, 141) aventura que la propia Alice intenta dar a entender la gran variedad de respuestas posibles. Esa variedad superaría cualquier opinión particular, incluso la suya: «The diversity of human opinion is also demonstrated for the knight of her tale, who learns a lesson that the Wife wants all men to absorb: there can be genuine disagreement even among those who are experts on the issues at hand—in this case, women on the subject of their own desires».

Somme seyde that oure hertes been moost esed  
 Whan that we been yflatered and yplesed.  
 He gooth ful ny the sothe, I wol nat lye. (929-31)  
 And that no man repreve us of oure vice,  
 But seye that we be wise and nothyng nice.  
 For trewely ther is noon of us alle,  
 If any wight wol clawe us on the galle,  
 That we nel kike, for he seith us sooth.  
 Assay, and he shal fynde it that so dooth; (937-42)

Vemos cómo relega momentáneamente su papel de narradora para internarse, con su particular tendencia a la discusión, a quitar o a dar la razón, olvidando al caballero y sus sinsabores para debatir si era o no verdad lo que la gente respondía. Llega incluso a quitar la palabra a algunos, confundiendo su discurso propio con el de quienes pudieron hablar con el protagonista, de forma que no sabemos si tales palabras pertenecen a Alice o a los encuestados. Así, tras el inciso de los versos 930-34, vuelve a remitirse a lo que el vulgo suele decir, pero a continuación introduce un «for trewely» con el que se inicia una opinión que puede pertenecerle tanto a ella como a la opinión popular. Alice se apropia de ella, como solía hacer cuando recriminaba a sus primeros maridos que criticaran a las mujeres.

De nuevo la reconocemos en la tendencia de ilustrar con ejemplos que manipula a su antojo, esta vez para demostrar la incapacidad femenina de guardar secretos. El ejemplo, que recoge de forma imprecisa e incompleta de Ovidio, es el de la esposa del rey Midas que revela el defecto de su marido, sus orejas de burro.<sup>55</sup> Alice omite la razón de la

---

<sup>55</sup> Richard Hoffman (*Ovid and The Canterbury Tales*, Filadelfia, U. of Pennsylvania P., 1966), junto a John Fyler (*Chaucer and Ovid*, New Haven, Connecticut, Yale U.P., 1979) ofrecen los estudios más completos sobre las múltiples adaptaciones chaucerianas de las fábulas y figuras de Ovidio. Con respecto a este pasaje, Judson Boyce Allen y Patrick Gallacher («Alisoun Through the Looking Glass; or Every Man His Own Midas», *Chaucer Review*, 4, 1970, 99-105) opina que el deliberado error de Alice evidencia una moral igualmente desviada, que no teme alterar las fuentes de las que debe recibir ejemplo. En este sentido destaca igualmente D. W. Robertson, Jr. («The Wife of Bath and Midas», *Studies in the Age of Chaucer*, 6, 1984, 1-20). Por otra parte, Lee Patterson (*Chaucer and the Subject of History*, Londres, Routledge, 1991) cree que la elección de este ejemplo tiene la finalidad de criticar la «sordera» de la tradición misógina hacia las necesidades comunicativas de las mujeres. La revelación del secreto entre las cañas del pantano indicaría que el lenguaje de la mujer, como su sexualidad, no debe expresarse. De ahí el resquemor físico que produce en la reina el silencio que debe guardar. De acuerdo con esto, Leicester (*Disenchanted Self*) detecta la impaciencia de Alice para con la estulticia

metamorfosis de Midas, el haber elegido con muy mal criterio musical al carnal Pan antes que al celestial Apolo, y caricaturiza a ambos regentes ante tamaña desgracia; a Midas por la insensatez que demuestra al confiar en una mujer, y a ella por su padecimiento al no poder contener su lengua. Al relatar este ejemplo, Alice mantiene el mismo estilo rápido, yendo a lo esencial del diálogo. Mientras que las palabras de Midas son mostradas en estilo indirecto, las de la reina, al igual que las de Ginebra, son dadas en estilo directo, y sus múltiples motivos para guardar el secreto son igualmente revelados por Alice, quien los expone para dar así cuenta del horrendo sufrimiento de la esposa:

And nat biwreye thyng that men us telle.  
 But that tale is nat worth a rake-stele.  
 Pardee, we wommen konne no thyng hele;  
 Witnesse on Myda—wol ye heere the tale? (948-51)  
 She swoor him, “Nay”; for al this world to wynne,  
 She nolde do that vileynye or synne,  
 To make hir housbonde han so foul a name.  
 She nolde nat telle it for hir owene shame. (961-4)

De esta forma, recordando a su auditorio que si quieren conocer la historia deben leer a Ovidio (el autor implícito deja que Alice cambie al barbero de la versión ovidiana por la esposa, atendiendo bien a la ignorancia de Alice o a su voluntad de efectuar tal cambio), Alice concluye su incursión en el debate que el cuento plantea.

Incapaz de mantenerse al margen, la comadre ha dejado clara cuál es su opinión al respecto, si bien no da una solución satisfactoria al enigma, por lo que el auditorio tendrá que esperar a la par que el protagonista. Volviendo a éste, la narradora pasa rápidamente a enfatizar el plazo concedido al caballero. No refiere ninguna aventura especial que le aconteciera a lo largo de la búsqueda y deja esa gran prueba precisamente para el final del viaje, cuando el caballero regresaba al palacio de Arturo conociendo que le esperaba la muerte. De nuevo la comadre toma el punto de vista de éste, al igual que pasara cuando narrara su encuentro con la doncella, para contar cómo el derrotado jinete se cruzó con el grupo de muchachas, acercándose a ellas con la esperanza renovada de recibir una respuesta. Tras vagar durante un año en busca

---

masculina que las orejas de burro representan, y así decide que sea una esposa la que revele el secreto, en vez del barbero de la versión ovidiana.

del verdadero deseo de las mujeres, vemos que no se le pasa por la cabeza ni siquiera el considerar bellas a las jóvenes danzantes. Lejos de fijarse en su físico, el caballero va a consultarles por sus deseos. Con este dato y con su contestación respetuosa a la anciana, a la que llamará «madre», Alice empieza a reivindicar la figura del delincuente. Más tarde se afianzará esta primera impresión, cuando el caballero, indefenso ante la corte de mujeres, haya de cumplir la promesa dada a la anciana:

Whan that he saugh he myghte nat come therby— (984)  
 And in his wey it happed hym to ryde, (989)  
 Toward the whiche daunce he drow ful yerne,  
 In hope that som wysdom sholde he lerne.  
 But certeinly, er he cam fully there,  
 Vanysshed was this daunce, he nyste where. (994-6)  
 Save on the grene he saugh sittynge a wyf—  
 A fouler wight ther may no man devyse. (997-8)

En la descripción de este episodio, Alice utiliza el verbo «vanysshed» para expresar la sorpresa del caballero cuando las doncellas desaparecen ante su vista; asimismo, al describir a la vieja<sup>56</sup> que apareció sentada sobre la hierba, nos muestra la sensación que sobre ella tendría el protagonista, hacia el que se dirige la anciana para ofrecerle su sabiduría. El diálogo que mantienen el mancebo y la vieja es de nuevo un ejercicio de economía, en el que Alice muestra lo imprescindible, lo desesperado del jinete y la certeza de la anciana de que no cabrá disensión a su solución. Sin pensárselo dos veces, él acepta la condición de obedecer a la vieja, sea cual sea su deseo. A pesar de que ha dicho que las mujeres son incapaces de guardar secretos, la comadre no revela la respuesta de la anciana al enigma hasta el momento del juicio, y así

---

<sup>56</sup> En su edición del prólogo y el cuento de la comadre (Cambridge, Cambridge U.P., 1970, 25), James Winny muestra las posibles correspondencias entre la narradora y este personaje femenino tradicional, la *loathly lady*: «She is usually described as terrifyingly ugly, rapacious and tyrannical, refusing to accept any frustration of her will and presenting a deadly menace to every man whom she confronts. Only when she finds a man ready to carry out all her wishes courteously and without protest is she softened, and a sudden transformation changes her from an ugly hag into a beautiful and submissive wife. From the account of her behaviour given in her Prologue, the Wife of Bath seems in many respects a human counterpart of this supernatural figure, having something of the same forbidding appearance, much the same insatiable appetite, and a tyrannical will to match the Lady's».

muestra a la vieja susurrando al oído del caballero algún secreto. Alice ni siquiera aclara si éste era la solución al acertijo, si bien se supone que sí, pues tampoco refiere ninguna otra conversación entre ellos sino la rápida llegada al palacio y la subsiguiente vista a la que comparece el caballero.

La audiencia a la que ha de presentarse el ajusticiado está compuesta principalmente de mujeres, tanto casadas como viudas y solteras, y entre ellas parece respirarse cierta predisposición femenina hacia el reo, y Alice sugiere la impresión que la voz de éste pudo causar en ellas, al calificarla de «manly voys», y aunque el caballero sabe que lo osado de su respuesta todavía podría ocasionarle la muerte, Alice no muestra a las mujeres en absoluto molestas:

With manly voys, that al the court it herde: (1036)  
This is youre mooste desir, thogh ye me kille. (1041)  
In al the court ne was ther wyf, ne mayde,  
Ne wydwe that contraried that he sayde,  
But seyden he was worthy han his lyf. (1043-5)

La valentía del caballero, recompensada por la supuesta imparcialidad del tribunal femenino que conforma esa audiencia, se ve repentinamente amenazada cuando la anciana reclama su recompensa ante la autoridad del tribunal. De nuevo se produce el diálogo en estilo directo entre el caballero y la vieja, empeñada ahora en casarse con él.<sup>57</sup> Alice simplifica las múltiples imploraciones y quejas de aquél contra el empeño de la vieja refiriéndose a lo que más temía el caballero:

But al for noght; the ende is this, that he  
Constreyned was; he nedes moste hire wedde,

---

<sup>57</sup> En su estudio sobre las fuentes del cuento, Manuel Aguirre («A Link Between the Wife Of Bath's Tale and Its (Disputed) Irish Source», en Luis Alberto Lázaro, José Simón y Ricardo Sola, eds. *Actas del III Congreso Internacional de la S.E.L.I.M.*, Alcalá de Henares, 1994) apunta que en la historia irlandesa *Ecbtra mac n-Ecbach*, del siglo XI, la vieja se identifica con la propia tierra de Irlanda, que se une a la fuerza política que encarna el héroe, quien la poseerá y simbolizará en el futuro. Así en la versión chauceriana se pasaría del dominio político a la supremacía doméstica. Este movimiento desde la primacía sobre el territorio hacia la que existe en el matrimonio ya aparecería en el romance inglés *The Wedding of Sir Gawain and Dame Ragnell*, que Aguirre propone como vínculo entre la fuente irlandesa y la versión de la comadre de Bath. Sobre las afinidades temáticas entre esta historia y las versiones contemporáneas inglesas destaca el artículo de Meredith Cary («Sovereignty and Old Wife», *Papers on Language and Literature*, 5, 1969, 375-88).

And taketh his olde wyf, and gooth to bedde.  
 Now wolden som men seye, paraventure,  
 That for my necligence I do no cure  
 To tellen yow the joye and al th'array (1070-5)  
 To which thyn shortly answeren I shal:  
 I seye ther nas no joye ne feeste al al;  
 Ther nas but hevynesse and mucche sorwe. (1077-9)

Al referirse a la premura y el silencio con que se casaron el caballero y su salvadora, Alice no deja claro si el pesar fue sólo del joven, o si, como parece, toda la corte se sumó a su decepción y sintió su suerte junto a él. En efecto, la comadre de forma tajante refiere simplemente la vergüenza del reo por la imposición de la boda con tan poco agraciado ser. De hecho, si no cuenta los fastos de la ceremonia es simplemente porque la fealdad de la anciana no toleraba ningún tipo de celebración.

Alice procede a mostrar en estilo directo el largo diálogo que mantuvieron los cónyuges llegada la hora crucial en que tuvieron que compartir cama, requiriendo la dama a su esposo la disposición amorosa propia de los héroes artúricos:

And seyde, "O deere housbonde, benedicitee!  
 Fareth every knyght thus with his wyf as ye?  
 Is this the lawe of kyng Arthures hous? (1087-9)

En las palabras de la vieja se advierte algo del estilo descarado y retador de Alice para con los hombres, ahora aplicado al comportamiento privado de un caballero, paralelo al cuestionamiento público a que éste había sido sometido en el juicio anterior. Recordemos que el juicio imponía gravedad a lo que podía haber sido, en otro contexto, simplemente un entretenimiento cortesano, un debate jovial sobre la naturaleza femenina, adecuado al solaz aristocrático bajomedieval. De igual manera, desde el punto de vista del caballero, su salvadora se ha vuelto una enemiga que lo reta a una lucha singular en la que él se sabe perdedor de antemano ante lo monstruoso del contrincante. La parodia del combate que Alice plantea en esta noche de bodas no hace sino mermar aún más la figura del joven, que no deja de lamentar su suerte. Si a ojos de la corte ha recobrado su honor, y su figura ha recuperado esa «hombría» que las damas percibieron en su voz al volver, sus lamentos, sin embargo, demuestran que todavía no se comporta como un guerrero.

Llora y se esconde al tener que pasar por lo que tantas jóvenes, el casamiento con alguien no deseado.

Alice añade un grado más de sadismo al forzar la situación del recién casado: el caballero ni siquiera va a medrar con este matrimonio, pues la novia es más pobre que él. La ironía que conlleva el que el marido no deje de nombrar, aunque sea en último lugar, el bajo estatus de la vieja, hace al lector recapacitar sobre lo que desean los hombres. Sin embargo, el caballero, debido a la ingenuidad con que emite sus quejas, casi confundidas con insultos, va tomando lentamente perfiles de víctima. Frente a lo ignoto de los auténticos deseos de la vieja y la demanda sexual con que lo amenaza, la vulnerabilidad del otrora violento conquistador lo vuelve más identificable con cualquier lector.

La comicidad del momento aumenta si se piensa que la comadre haría con él lo mismo que está haciendo la vieja. Precisamente de esa actitud de obediencia en que se ha visto sumido procede la condescendencia previa de Alice para con él. Como narradora, la comadre parece haber adoptado para con su personaje una actitud paralela a la de la vieja. Como mujer madura y versada, tiende a presentar al caballero como inexperto y moldeable, como compendio de lo que podría ser cualquier hombre y bosquejo de un hombre ideal que ella va construyendo. De ahí que Alice no presente la violación como execrable; más bien la considera una acción voluntarista y básica, el primer acercamiento a una mujer de alguien que no ha sido educado en la complejidad de la naturaleza femenina. Instigado a ir en busca de esa misma naturaleza, acabará por tener que enfrentarse a ella. El paso por el matrimonio es presentado por Alice como el verdadero campo de aprendizaje y de batalla de este héroe, que una vez ha domado su lujuria, ha de pasar la prueba culminante: escuchar a la mujer con la que se ha casado.

De nuevo las palabras son las armas de la mujer; al igual que Alice convenciera a sus maridos con sus argucias y argumentos, la vieja conseguirá, sin necesidad de la magia, convertir a su marido. Ante la inconsolable actitud de éste, es la sabiduría de la anciana la que debe ponerse en acción. El largo discurso sobre las ventajas de lo que el caballero consideraba lastres para su matrimonio recuerda asimismo los argumentos derrochadores propios de la burguesa de Bath, sobre la verdadera nobleza, opuesta a la de sangre:

Swich arrogance is nat worth an hen. (1112)  
 “Wel kan the wise poete of Florence,

That highte Dant, speken in this sentence.  
 Lo, in swich maner rym is Dantes tale:  
 ‘Ful selde up riseth by his branches smale (1125-8)  
 “Taak fyr and ber it in the derkeste hous (1139)  
 “Thenketh hou noble, as seith Valerius,  
 Was thilke Tullius Hostillius, (1165-6)  
 Reedeth Senek, and redeth eek Boece;  
 Ther shul ye seen expres that it no drede is  
 That he is gentil that dooth gentil dedis. (1168-70)

Al igual que antes Alice se rebelaba contra la manifiesta misoginia de las autoridades consagradas, ahora la anciana utiliza toda serie de argumentos y citas para cuestionar la cualidad hereditaria de la nobleza de alma. Así acude a Dante, Valerio o Séneca, cuando no a su propio caudal imaginativo.<sup>58</sup> Va directamente a la raíz de la acusación: el caballero le ha reprochado el ser de «lough a kynde» (v.1101), y se lanza a distinguir las cualidades del cuerpo de las del alma. Si antes de la boda el caballero le había suplicado que se quedara con todas sus posesiones antes que con su cuerpo, seguro de no perder la nobleza al dejar sus propiedades, distinguiendo claramente el estatus de los atributos que lo señalan, ahora es ella la que distingue las propiedades del cuerpo de las del alma, consciente de que la nobleza no constituye una sustancia física heredable, sino que se produce a partir de actos considerados virtuosos.

Algunas de las expresiones que pueblan el discurso de la anciana parecen más propias de la narradora que de un ser del mundo feérico (como el «benedicitee» o el «is nat worth an hen»);<sup>59</sup> también pertene-

---

<sup>58</sup> El tema de la «gentillesse», no sólo tratado en el *Roman de la rose* sino por Dante en el *Convivio*, es una de las principales cuestiones de la temática chauceriana, como demuestra la «Ballade of Gentillesse». Es éste también uno de los temas clave en el sermulario de John of Wales, como demuestra Robert A. Pratt en «Chaucer and the Hand that Fed Him» (*Speculum*, 41, 1966, 624-27). Mientras que algunos autores han visto en el tratamiento de este tema el reflejo del rencor de las clases medias hacia la ostentación de poder de la nobleza (véase, por ejemplo, Dorothy Colmer, «Character and Class in the Wife of Bath's Tale», *Journal of English and Germanic Philology*, 72, 1974, 329-39), parece que este razonamiento fue esgrimido también por miembros de la aristocracia como acicate para la regeneración interna del grupo (Patterson, *Chaucer and the Subject of History*).

<sup>59</sup> Ian Bishop («Chaucer and the Rhetoric of Consolation», *Medium Aevum*, 52, 1983, 38-50) apunta que en la obra chauceriana se constata un uso irónico de las fuentes retóricas de la *consolatio*. En este caso la narradora estaría, según él, parodiando el uso tradicional de la consolación ante los cambios acaecidos por un trágico viraje de la Fortuna. La *gentillesse* actuaría entonces como posible atenuante en el supuesto de la caída de un ser

cerían al bagaje cultural de Alice la mención al fuego extendido hasta el Cáucaso (en los versos 333-6, 373-5 del prólogo, Alice relacionaba el fuego al sexo y a la agresividad; puede que su inclusión en la defensa de la anciana no sea más que la protesta de la comadre contra quienes pudieran considerarla acabada por su edad), o las citas de las autoridades (aprendidas de su quinto marido o de sus múltiples viajes, aunque son estas alusiones las que más reticencias encuentran en los críticos, que no creen factible que Alice conociera los argumentos a favor del tópico clerical clásico *nobilitas est non sanguis*), si bien esta sabiduría ilustrada no tendría por qué ser forzosamente descartable en un hada o criatura encantada.

La anciana sigue esgrimiendo las razones de otras autoridades para defender la bondad de la pobreza, que considera la óptima aproximación del hombre al conocimiento del mundo, de Dios y de sí mismo. En otras ocasiones ella misma tiende a la cita magistral:

Glad poverte is an honest thyng, certeyn;  
 This wole Senec and othere clerkes seyn. (1183-4)  
 Juvenal seith of poverte myrily:  
 ‘The povre man, whan he goth by the weye,  
 Bifore the theves he may synge and pleye.’ (1192-4)  
 Poverte ful ofte, whan a man is lowe,  
 Maketh his God and eek hymself to knowe.  
 Poverte a spectacle is, as thynketh me,  
 Thurgh which he may his verray freendes see. (1201-4)

En cuanto a la acusación de vieja que le profiriera su marido, la anciana sólo tiene que acudir al sentido común de Alice: cualquier joven casada acabaría cayendo en el acoso masculino de otros pretendientes. Precisamente esa nobleza que el caballero cree patrimonio de su nombre estaría en peligro si ella fuera joven y bella. Así se lo recuerda la anciana cuando le menciona el adulterio y el consiguiente cambio de sangre de quien heredara el rango y las propiedades del caballero:

Or elles ye wol han me yong and fair,  
 And take youre aventure of the repair  
 That shal be to youre hous by cause of me, (1223-5)

---

noble, pues quedaría intacta, al basarse en los actos y no en un estatus perdido. Dentro de ese contexto, el registro coloquial de la anciana delataría el fin paródico de la narradora.

Ante la agilidad mental de esta decrepita mujer, al joven no le queda otra alternativa que ponerse para siempre en sus manos y darle la tan ansiada *maistrie* que ella se ha ganado replicando a los prejuicios. Esta escena ha supuesto casi una parodia de lo que suelen ser las tentaciones a que los héroes son sometidos en sus alcobas por bellas damas mayores que ellos que les reclaman su amor y sus buenos modales. En este caso, por supuesto, no hay más tentación que la de salir corriendo, pero el caballero mantiene su palabra y no se levanta del tálamo. Dispuesto como está a pagar la deuda a su esposa, seguramente agradece las palabras de ésta, aunque Alice no nos diga hasta el final cómo acogió el discurso de la anciana. Sólo sabemos que el poder de convicción de ésta es incontestable cuando el joven anuncia la decisión de plegarse a sus deseos. Alice mantiene a su auditorio en vilo, y muestra al recién casado sopesando su respuesta largamente. La anciana, siguiendo lo que ha sido su pauta tanto en el encuentro del bosque como en el de la cama, acoge con serenidad la decisión del joven de aceptar sus deseos, y tras recibir la confirmación con la exigencia de un beso, le devuelve el juramento de obediencia que él le había hecho tanto en el bosque como en el lecho.<sup>60</sup> Es entonces cuando se produce la transformación de la anciana, que no sólo da un vuelco a las expectativas del resignado marido, sino de todos los lectores:

“Thanne have I gete of yow maistrie,” quod she,  
 “Syn I may chese and governe as me lest?” (1236-7)  
 I prey to God that I moote sterven wood,  
 But I to yow be also good and trewe  
 As evere was wyf, syn that the world was newe.  
 And but I be to-morn as fair to seene  
 As any lady, emperice, or queene, (1242-6)

Sólo después de la metamorfosis de la vieja en una bella joven se descubre que la conversación había sido mantenida en la más completa

---

<sup>60</sup> Mann (*Geoffrey Chaucer*, 91) se suma a la visión optimista de otros autores en cuanto al tema de la *maistrie*, al creer que en la obra chauceriana la misma no conlleva el sacrificio de ninguno de los miembros. Éstos se plegarían voluntariamente a los deseos del ser amado como parte del placer propio. Además en este caso la *maistrie* se vuelve un elemento positivo como condición estructural del propio romance: «[...]the tale legitimises the female desire for “maistrye” which the anti-feminist writers view with such fear and hostility, by making it the just response to male “oppressioun”. The story obliges the reader to endorse the knight’s surrender to female “maistrye” as the condition of his transformation and the tale’s happy ending».

oscuridad, pues el caballero no percibe dicha transformación hasta que corre las cortinas que rodean la cama. Sí había señalado la narradora que el muchacho se había mantenido oculto de los cortesanos durante el día como una lechuza. El ocultamiento extremo tras el dosel del lecho, por lo demás bastante usual, añadiría protección ante su vergüenza pública, pero también ante su propia mujer, a la que evitaría ver. Resulta ahora más cómica su agitación entre las sábanas al saberse solo con ella. Si antes el lector imaginaba la escena desde el punto de vista principalmente óptico, ahora se corrige tal impresión para reimaginarla más táctil que visual. La vieja sentiría el temblor de su marido en el lecho, y ante el persistente alejamiento de su cuerpo le pediría explicaciones. De igual manera, en la oscuridad del momento, las sabias palabras sobre la condición de plebeyez, pobreza y fealdad brillarían por sí mismas, facilitando la conversión del caballero.

Con su proverbial rapidez y concentración en el diálogo, Alice ha obviado referencia alguna al paso del tiempo, por lo que la mención que la vieja hace a la llegada de la mañana resulta chocante. Ciertamente, las respuestas de la anciana se han desarrollado de forma tan ligera, sin apenas interrupciones por parte de la narradora, y sin profusión de citas y debate sobre los temas, que resultan demasiado cortas para que la noche se haya escapado por ellas. Así, al tiempo que el caballero es sorprendido por la transformación, el lector lo es por la repentina iluminación física que acompaña al descubrimiento de la hermosa dama.

Alice se interesa sobre todo por enfatizar la alegría que embargó al doblemente probado caballero, así como la felicidad que rodeó a la pareja en el futuro, una vez él le hubo concedido el derecho a elegir por sí misma, y ella escogiera el acomodarse a sus deseos:

“My lady and my love, and wyf so deere,  
 I put me in youre wise governance;  
 Cheseth youreself which may be moost plesance  
 And moost honour to yow and me also. (1230-3)  
 A thousand tyme a-rewe he gan hire kisse,  
 And she obeyed hym in every thyng  
 That myghte doon hym plesance or likyng.  
 And thus they lyve unto hir lyves ende  
 In parfit joye; and Jhesu Crist us sende  
 Housbondes meeke, yonge, and fressh abedde, (1254-9)

De nuevo hablando abiertamente a su auditorio, la comadre pronuncia su particular ruego de protección divina, que hace extensivo a todas las mujeres, para que Dios mande maridos que sepan deleitar y servir a sus esposas y acabe con los que no quieran dejarse dominar y con los viejos tacaños. De esta forma vuelve a conectar la historia a su propia vida. Lo que a ella le ha costado toda serie de triquiñuelas e infortunios, el conseguir esa *maistríe* de sus diversos maridos, a su protagonista femenina le ha costado menos. De entrada, y gracias al fondo mágico que la ha rodeado desde su aparición, ha sido presentada como sabia, por lo que resulta natural que el joven se rinda ante ella cuando reconozca su superioridad. Pero no sólo la vieja consigue ese dominio. Si nos fijamos en el proceder de la reina, que consigue que su esposo le ceda al reo, veremos que también en la corte ideal de Arturo la mujer puede lograr lo que quiera del marido. A su vez, la relación ejemplar que Arturo y Ginebra representan requiere que la reina agradezca sumisamente el gesto de su esposo. Pero sobre todo, se trata de una corte, y como tal, prevalecerá en ella la cualidad aristocrática de quienes la habiten. De ahí que predomine el linaje del delincuente por encima de la vileza de la violación, dirigida a una villana más que a una dama. Nadie se alegra de la humillante boda, que alcanza a todos los cortesanos y sobremanera a las damas, que perderían un marido o amante fogoso en la cama y cortés en el trato. Aunque en este punto coinciden los intereses de la burguesa de Bath y de las damas del mundo artúrico, el discurso de la anciana se distancia de los valores nobiliarios tradicionales, exponiendo sus incongruencias.

Con los razonamientos de raigambre estoica que defienden que los accidentes que nos adornan no tienen por qué corresponder a nuestra esencia particular, se produce el primer milagro: el menguado caballero rechaza sus prejuicios de clase y aprende a escuchar; reconoce la belleza interna de la anciana, la juventud y tersura de su discurso; de ahí que la transformación de ésta sea una mera consecuencia del verdadero cambio, el que ha sufrido el hombre: la belleza que él ha podido adivinar en el interior de la anciana simplemente se exterioriza con la llegada del día, salta ahora a la vista, cuando él ha abierto los ojos. Así, la lozanía que caracteriza ahora a la otrora vieja no es más que la incorporación, la literalización de un mensaje, de unos valores que se hallaban ocultos a los ojos profanos del violador. A partir de ahora el placer que obtenga el caballero no procederá de su agresividad para con la mujer, sino de la acquiescencia de aquélla, una vez se ve reconocida.

La consecución de la soberanía por parte de la esposa se puede considerar como un eco de la que obtuviera Alice en su quinto matrimonio. En efecto, al igual que la anciana demuestra la independencia de valores espirituales como la nobleza, Alice intentaba exponer que los vicios adjudicados por la tradición misógina a las mujeres no eran transmisibles hereditariamente, y por tanto no deberían aplicarse de forma indiscriminada. Sin embargo, la solución mágica que Alice escoge ha provocado algún desconcierto en la crítica, en cuanto a que el desenlace supone una salida fácil que pone en cuestión la verdadera validez del discurso de la anciana y el convencimiento del caballero. En efecto, los valores que aquélla había defendido se olvidan a la mañana siguiente como un mal sueño: la anciana es una bella y joven doncella que además devuelve a su soberano el derecho a reinar sobre ella. De esta forma, tanto la respuesta al enigma<sup>61</sup> como todas las protestas de la vieja se podrían considerar como parte de la prueba sobrenatural a que se somete al caballero desde que sale de la corte, y es el romance, en definitiva, el que impone su ley sobre los dos personajes.<sup>62</sup>

Este final hace recapacitar sobre la narradora y sus intereses. Se puede creer que Alice intenta poner en evidencia un sentimentalismo idealista que detesta, ya que la vieja acabaría cediendo a los principios propios de los *deportment books*. Pero igualmente puede que sea la propia narradora la que se contradice,<sup>63</sup> al estar en manos de un autor implícito que la presenta como inestable, incapaz de mantener un crite-

---

<sup>61</sup> Hope Phyllis Weissman («Antifeminism and Chaucer's Characterization») cree que la vieja, olvidando la solución que le ha facilitado la sabiduría de todos sus años, se transforma en aquello que los hombres desean. La nueva respuesta al enigma sería, según ella, que lo que las mujeres desean en realidad es el amor de los hombres.

<sup>62</sup> Leicester (*Disenchanted Self*) defiende que la *maistrie* es una de las formas de introducción del amor en el mundo patriarcal a partir de la defensa de la corresponsabilización pública de la mujer. Sin embargo, cree que Alice no se hace ilusiones al respecto, y que si recurre al final feliz no es porque los argumentos de la vieja hayan convencido sino por ceñirse a las reglas del romance.

<sup>63</sup> Carruthers («The Wife of Bath and the Painting of Lion») piensa que Alice no se identifica con el león que ella misma ha pintado, que como narradora femenina se ha traicionado proyectando ecos misóginos de los que no se puede liberar. Desde el punto de vista de Patterson (*Chaucer and the Subject of History*), hay un travestismo en la voz narrativa del cuento que explica que se le devuelva al marido el gobierno. En ese definitivo culto a los deseos masculinos estribaría en realidad la «queynte fantasie» femenina. También Delany («Strategies of Silence») denuncia que la estridencia de Alice no hace sino ocultar la voz de un autor masculino que está más bien interesado en exponer el tema de qué es lo que los hombres quieren que deseen las mujeres.

rio propio y de crear una forma de narrar más allá de los condicionantes genéricos.

#### 4.3.5 *Síntesis narratológica*

La forma autobiográfica del prólogo demanda una representación autodiegética y todo el privilegio posible en el conocimiento por parte de la narradora de aquello que transmite. Al igual que hacía con sus maridos, Alice conoce y controla la información que nos presenta sobre sí misma. En cuanto a si tal información es o no inventada, después de oírla admitir sin pizca de vergüenza que engañaba a sus maridos, su credibilidad bien debe ser admitida sin ningún tipo de dudas o bien ser constantemente cuestionada. De esa forma, depende de la disposición del lector hacia ella y hacia los temas que trata el que se considere su relato autobiográfico como recreado o no. Hasta qué punto los alegatos de una mentirosa resulten sinceros depende de hasta qué punto se consideren igualmente excusas los alegatos misóginos.

En cuanto a la identidad social, precisamente por haber estado casada varias veces, y sobre todo con un estudiante de Oxford, así como por su pertenencia a la burguesía, Alice puede leer y conocer la tradición misógina de la que da cuenta. Por encima de las circunstancias particulares de su horóscopo, su carácter indómito puede proceder de la actitud pujante del tercer estado en este otoño de la Edad Media inglesa en el que se habría potenciado la figura del individuo, si bien apoyada en la práctica de la congregación asistencial. A su vez, la celebración de la vida urbana y de la movilidad femenina que se da en el prólogo puede reflejar cierto espíritu grupal de la mujer bajomedieval ya configurado y concretado en la práctica de los beguinajes o más tarde en las disputas intelectuales de mujeres como Cristina de Pisán.

En el prólogo Alice demuestra gran competencia y autoridad mimética, a pesar de cambiar continuamente de tema, o de perder el hilo o incluso de contradecirse en ocasiones. El gran logro radica en que por encima de toda incorrección circunstancial domina la sensación de valentía, de sinceridad.

La suficiencia narrativa queda demostrada en su prólogo hasta tal punto que su cuento se puede ver como un mero apéndice del preámbulo. Sin embargo, en él la comadre parece interesada en resaltar los orígenes antiguos y tradicionales de la historia, en remitirse a esos bar-

dos que relataron leyendas de los tiempos dominados por las hadas. En ningún momento niega que ese mundo feérico haya existido; simplemente lamenta que haya pasado a la historia, suprimido por el intrusismo de las órdenes mendicantes, fobia ésta que puede provenir no sólo de la presencia de fray Huberd en la comitiva de peregrinos, sino de la experiencia universitaria de su marido. Sea como fuere, el caso es que, al igual que hará luego el estudiante al referirse a Griselda, para Alice los tiempos en que los humanos podían verse seducidos por hadas o elfos fueron otros. Ella habla de oídas, como receptora de esa tradición, presentando un universo donde la naturaleza humana era tan misteriosa como la de las hadas.

Se aproxima a la narración de esta historia pretendiendo no haber inventado ni un ápice de ella. Es ésta una narradora heterodiegética con un conocimiento privilegiado del que, no obstante, no suele hacer gala. Su identidad va a condicionar en gran medida el cuento, pues en varios momentos se verá llevada por la historia que ha escogido. De hecho el sexo y la clase social, tan importantes para definir la personalidad de Alice, aparecen como el verdadero motor de las acciones de esta historia: se acusa al caballero de haber violado a una villana, y por consideración a su rango se le perdona la vida a cambio de pasar por una prueba que supone un importante aprendizaje. En cuanto a la autoridad mimética, todos los peregrinos saben que el fuerte (y la debilidad) de la comadre es la sinceridad, y también que nació bajo los signos de Venus y Marte. Su honestidad sólo debe ser puesta en duda cuando lidia con alguno de sus maridos, y su competencia narrativa está, como hemos dicho, claramente demostrada.

En cuanto al tipo de contacto que se establece con el auditorio, en el prólogo destaca el modo indirecto, si bien inserto en un encuadre general de estilo directo, pues Alice pasa la mayor parte del espacio autobiográfico representando, mimetizando para los demás peregrinos lo que solía recriminar a sus maridos, apropiándose de la voz de aquéllos mediante su «*thou seyst*». A medida que avanza el prólogo, la comadre va saliendo de ese cuadro mimético y pasando directamente a la narración pura, sobre todo para relatar sus dos últimos matrimonios. Con el último se asiste de nuevo al estilo directo para mostrar la pelea que mantuvo con Jankyn. En cuanto a la multitud de citas, en contadas ocasiones éstas se incluyen en estilo directo. Así, la de Cristo a la samaritana, a la que Alice añade su pregunta también en estilo directo y en abierto diálogo exegético. Asimismo la pregunta del bulero y la res-

puesta de Alice son consignadas en estilo directo, sin apenas intromisión del narrador Chaucer, que enfatiza así el grado de animosidad que empujaba a ambos contertulios. De hecho, la narración autobiográfica en su totalidad se encuadra como respuesta teatralizada en estilo directo a la petición del bulero, a lo largo de la cual el narrador Chaucer parece no encontrar hueco para apostillar las palabras de la comadre. En alguna ocasión la propia Alice olvida introducir algunos de sus alegatos o de sus exclamaciones en estilo directo, como es el caso del v.735.

En cuanto a la actitud, la comadre es consciente del talante discursivo de su narración y de lo que quiere conseguir con ella. Parece tener mucha confianza en sí misma, por lo que cambia con toda soltura de tema, volviendo a aquellos que ha dejado atrás sin ningún rubor. Destaca, pues, el alto grado de informalidad del discurso y la intimidad con que fuerza a su auditorio, dada su implicación particular y la de los peregrinos de ambos sexos, que reclama desde el principio. En la primera parte del prólogo, en la que se dedica a demostrar sus aptitudes dialécticas, recurre constantemente al auditorio, al que ilustra y hace partícipe de sus dudas. Incluso se guarda las espaldas ante posibles críticas:

I woot as wel as ye, it is no drede, (63)  
 And for noon oother cause—say ye no?  
 The experience woot wel it is noght so.  
 So that the clerkes be nat with me wrothe, (123-5)

Una vez comienza el relato de su vida, continúa apelando a los peregrinos que la escuchan, y es a éstos a quienes advierte que hablará por el puro placer de entretenerlos, y que, por tanto, su historia se habrá de entender como parte de un juego. De esta forma ejecuta una *captatio benevolentiae* para con los demás viajeros que resuena en los planos diégeticos superiores. Recordemos que el narrador Chaucer hacía lo propio al final del Prólogo General y al comienzo del cuento del molinero. La advertencia de Alice, pues, sirve de orientación sobre el tipo de confidencias que va a hacer a sus oyentes, no dejándoles olvidar que se trata de una ocasión jocosa en la que ella misma también está disfrutando:

As taketh not agrief of that I seye,  
 For myn entente nys but for to pleye.  
 Now, sire, now wol I telle forth my tale. (191-3)  
 Ye woot wel what I meene of this, pardee! (200)

La identidad del narratario sería la de hombres y mujeres por separado o en conjunto, pues cada uno de los grupos se ve interpelado en ocasiones por la comadre con todo tipo de excusas, aunque la mayor parte de las veces no se especifique el narratario. A los primeros se dirige tras la intromisión del bulero, con su advertencia sobre los sinsabores del matrimonio. A las segundas se dirige como a congéneres, asumiendo que han compartido sus experiencias:

Now herkneth hou I baar me proprely,  
 Ye wise wyves, that kan understonde.  
 Thus shulde ye speke and bere hem wrong on honde, (224-6)  
 I sey nat this by wyves that been wyse,  
 But if it be whan they hem mysavyve. (229-30)  
 Lordynges, right thus, as ye have understonde, (380)  
 Now wol I speken of my fourthe housbonde. (452)  
 Now wol I tellen of my fourthe housbonde.  
 I seye, I hadde in herte greet despit (480-1)  
 My fifthe housbonde—God his soule blesse! (525)  
 Now wol I tellen forth what happed me.  
 I seye that in the feeldes walked we, (563-4)  
 But now, sire, lat me se what I shal seyn.  
 A ha! By God, I have my tale ageyn. (585-6)  
 Now wol I seye yow sooth, by Seint Thomas, (666)  
 Who penyntede the leon, tel me who? (692)

Pontifica sobre las mujeres con la tranquilidad que le da el ser una de ellas; a partir de su propia experiencia dibuja el modelo en el que habrán de encajar todas las demás. Tal modelo, sin embargo, no puede evitar los trazos anteriores con que se ha dibujado la figura femenina. Por mucho que Alice intente borrar los rasgos misóginos, su propio empeño en generalizar sobre la naturaleza femenina, en definirla, aun como contradicción a los dictados anteriores, procede de los hábitos masculinos. En el auditorio de su propio plano diegético no figura ninguna mujer casadera o casada, pero Alice lanza su discurso al aire, interesada como está en expresarse en voz alta, más allá de la conciencia de que pueda existir otro tipo de auditorio o de la certeza de que entre los peregrinos ninguna mujer que no sea monja la escucha. Tiene que oírse a sí misma, ya que su voz, su lenguaje, su cuerpo, son su forma de existencia. Presentada siempre en movimiento, en diálogo consigo misma y con los demás, ha aprendido que el lenguaje forma y deforma aunque se le haga oídos sordos. Enfrentada a una tradición tan bien asentada y tan

sorda a las voces femeninas, Alice habla para sí misma en el fondo, representando la fuerza del lenguaje para superar incluso la falta de un receptor.

En la relación que establece con su auditorio durante el cuento persiste su actitud familiar para con el resto de los peregrinos. Así, se permite interrumpir la narración para dar su opinión, tal y como hiciera en el prólogo, dirigiéndose sobre todo a los hombres de la comitiva. Su atrevimiento llega a tal extremo que no tiene inconveniente en dejar al caballero colgado durante un momento en ese largo viaje de un año, para departir sobre la indiscreción femenina.

En cuanto a la posición de la narradora en el plano fraseológico, predomina un tipo de discurso con propensión a la diégesis, que, no obstante, se ve coloreado en momentos cruciales por el estilo directo de los diálogos. El prólogo tiene su propia lógica, la de la «autoexhibición» que supone el relato biográfico a viva voz, por lo que es mucho más mimético. Quizás por ello se entienda que la mayor implicación de la narradora marque un estilo nervioso, deseoso de mostrar todos los puntos de vista, de acaparar todos los tiempos, voces e ideas. Por eso es frecuente que Alice pierda el hilo y que unos discursos tengan que hacer hueco a otros, como ocurre en su inciso sobre el vino, cuando se disponía a hablar de su cuarto marido, o cuando interrumpe su presentación de Jankyn para hablar de la «queynte fantasye» femenina. Esta tendencia a la dramatización se repite en el cuento, cuando, en el acaloramiento del debate sobre qué desean las mujeres, incluye el ejemplo de Midas y su esposa.

Reflejo igualmente de ese mimetismo es la serie de expresiones coloquiales con que Alice aviva algunas conversaciones, como la de sus regateos amorosos o las quejas contra los dictados de las autoridades o contra el paso del tiempo:

That many a nyght they songen 'Weilawey!' (216)  
 Thanne wolde I seye, 'Goode lief, taak keep  
 How mekely looketh Wilkyn, oure sheep! (431-2)  
 For if I wolde selle my *bele chose*,  
 I koude walke as fressh as is a rose;  
 But I wol kepe it for youre owene tooth. (448-9)  
 Lat go. Farewel! The devel go therwith! (476)

En el plano espacio-temporal destaca la gran movilidad que caracteriza la trayectoria vital de Alice. Será también éste uno de los más origi-

nales. A lo largo de su autobiografía, circula con naturalidad del pasado al presente, de sus opiniones pasadas a las actuales, y de su propia experiencia a la que cree que tiene cualquier otra mujer (así, cuando generaliza sobre el poder de convicción femenina a la hora de mentir a los cónyuges, tras haber mostrado sus tácticas al respecto). Además combina constatemente sus alusiones autobiográficas con las generalizaciones de las autoridades, estableciendo así un ritmo espacial y temporal muy claro. Gracias a la vivacidad de su lenguaje y a lo alterado de su tono logra que ese ritmo que va desde su experiencia hasta la autoridad sea ameno. En ese sentido marca una clara diferencia entre la sentenciosidad de esa caterva de autores, que aumenta la sensación de distancia temporal, y la modernidad de su discurso.

En la primera parte del prólogo, la dedicada a la diatriba sobre la virginidad y el matrimonio, este ritmo se percibe con claridad, ya que Alice se remonta sobre todo a hechos bíblicos como el del encuentro con la samaritana o la afición de Salomón a las esposas, y cita sobre todo a los apóstoles o a los padres de la Iglesia. Una vez comienza la autobiografía de la mujer casada, Alice establece un ritmo espacial y temporal que se supone largo, el que recoge, desde los doce años de edad, sus tres primeros matrimonios. Ilustrará este periodo con la reproducción de escenas de las discusiones que mantenía con sus maridos, a las que sirven de fondo espacial aspectos cotidianos de la vida en común, como la competitividad entre vecinas, los hábitos de salidas nocturnas, las disputas por el manejo del dinero o las reconciliaciones en el lecho. También en esta segunda parte se produce un ritmo basado en la alternancia entre las voces autorizadas y la de la comadre, aunque en este caso la autoridad procede de la voz de los maridos dando cuenta del saber popular sobre las mujeres. Los dichos de los cónyuges sitúan a la mujer de nuevo en el marco de la cotidianeidad y la vida doméstica:

Thou seist to me it is a greet meschief  
 To wedde a povre womman, for costage;  
 And if that she be riche, of heigh parage,  
 Thanne seistow that it is a tormentrie  
 To soffre hire pride and hire malencolie (248-53)  
 Thou seyst men may nat kepe a castel wal, (263)  
 Thow seyst that droppyng houses, and eek smoke,  
 And chidyng wyves maken men to flee (278-9)  
 Thow seyst we wyves wol oure vices hide (282)  
 Thou seist that oxen, asses, hors, and houndes,

They been assayed at diverse stoundes; (285-6)  
 Thou seydest this, that I was lyk a cat; (348)  
 Thou seyest, right as wormes shende a tree,  
 Right so a wyf destroyeth hire housbonde; (376-7)

De esta forma, mediante la versión de lo que los tres primeros maridos solían decir, más las réplicas de Alice, la primera parte de la autobiografía cobra una agilidad inusitada, en la que alternan juventud y vejez, vida pública y privada, intenciones y palabras, refranes y particularidades.

Alice a continuación salta por encima de su cuarta experiencia marital; en contraste con el acercamiento que ha llevado a cabo de su pasado más remoto y al que hará de su quinto matrimonio, del cuarto marido apenas habla, no dejándonos tampoco oír su voz. El alejamiento a que lo condena por haberle sido infiel es paralelo a las imágenes de sí misma con que lo relaciona, las de su gusto por el baile, el canto y los exóticos viajes, y a la súbita e ignota muerte con que despide su memoria. Alice evita hablar de él, prefiriendo departir, mediante el paréntesis a cuenta del efecto de la ebriedad en las mujeres, sobre cómo fue madurando sexualmente:

And I was yong and ful of ragerye, (455)  
 A likerous mouth moste han a likerous tayl.  
 In wommen vinolent is no defence— (466-7)  
 But —Lord Crist!— whan that it remembreth me  
 Upon my yowthe, and on my jolitee,  
 It tikleth me aboute myn herte roote.  
 Unto this day it dooth myn herte boote  
 That I have had my world as in my tyme. (469-73)

Así, de forma magistral, entra en su quinto matrimonio tras haber insinuado los devaneos sexuales anteriores a su viudedad. Éstos quedan enlazados de alguna manera a los prolegómenos de la quinta boda, donde presenta sus entretenimientos antes de que muriera el marido infiel. Introduce así algunas escenas, como la de la conversación sobre el sueño premonitorio, y la del enterramiento del cuarto finado. De Jankyn referirá sobre todo sus veleidades misóginas con el libro de las malas mujeres. Al llegar a este punto Alice se detiene a pormenorizar el contenido de las lecturas. Pero en esta ocasión el arsenal de ejemplos y de refranes misóginos que posee el estudiante es tal que no se puede

crear el ritmo de acusación y contraacusación de otras partes del prólogo. En este caso, el volumen de historias se presenta como apabullante. Sólo la violencia física, el intercambio de golpes, la más pura acción de esta última parte, puede compensar el cúmulo de citas:

Upon a nyght Jankyn, that was oure sire,  
 Redde on his book, as he sat by the fire, (713-4)  
 Tho redde he me how Sampson loste his heres: (721)  
 Of Lyvia tolde he me, and of Lucye: (747)  
 Thanne tolde he me how oon Latumyus (757)  
 Of latter date, of wyves hath he red (765)  
 He spak moore harm than herte may bithynke,  
 And therwithal he knew of mo preverbes  
 Than in this world ther growen gras or herbes. (772-4)

Una vez leído el prólogo, se puede aventurar una reestructuración temporal que afectaría a todo el armazón narrativo del mismo. Atendiendo a la teoría de Leicester,<sup>64</sup> tiene sentido que Alice apenas recuerde ya sus primeros años de casada, y que haya preferido mezclar sus recuerdos más vagos con aquellos que mantiene más frescos en la memoria, los de los celos del cuarto marido y las burlas explícitas del quinto. Ciertamente, las recriminaciones de Alice a los primeros maridos resultan ser excelentes réplicas asimismo a las dudas del cuarto esposo y a las lecturas de Jankyn. Esto indicaría que no ha empezado a recordar limpiamente desde el principio, desde sus doce años, sino que ha superpuesto aquellos recuerdos más cercanos al presente a los más lejanos en el tiempo para recrear así su pasado más remoto. Éste queda alterado, al ser invadido con súbitas interpolaciones de recuerdos poste-

---

<sup>64</sup> Su teoría (expresada en *Disenchanted Self*, 81) mantiene que Alice nos ofrece en el prólogo una reelaboración de su vida de casada tras su relectura de la vida como texto. El efecto de ésta sería el de la creación de una nueva línea narrativa basada en un orden interno elegido por la propia Alice y que podría parecer incoherente a primera vista: «Such a reading allows another text to emerge that is in dialectical tension with the public one. If the Wife's public use of experience is intended to convert it into authority, the private text (her word is *privy*) stands this model on its head, though it is equally disenchanted in the importance it attaches to human agency. It attends, as we will see, to the primacy of individual action over institutional coercion and to the variety of institutionally unintended uses—not just oppositional ones—that experience can make of authority. As its associations with textuality and indeterminacy may suggest, this way of reading is much better suited to evoking the Wife as subject because it continually undoes and reconstitutes, for her as for us, the very self whose stability and permanence she continually puts in question even as she constructs it».

riores que Alice encaja a su conveniencia. Sólo los agravios de Jankyn, verdaderamente indelebles, pueden explicar retrospectivamente algunas referencias eruditas de la esposa primeriza y su desmesurado encarnizamiento en el ataque verbal a los tres viejos, a los que por otro lado pintaba inofensivos. De esa forma, los altercados con los ancianos no serían sino el eco de sus protestas a las lecturas de Jankyn y a los celos del cuarto marido. Ello explicaría igualmente que en el relato de sus tres primeros matrimonios Alice cambie ocasionalmente, en el fragor de la narración, de la tercera persona del plural a una tercera del singular. De igual manera, sus quejas cuando se le reprocha el pasear con un tal Janekyn puede haberlas dirigido, no a los ancianos, como parece, sino al cuarto marido:

And yet of oure apprentice Janekyn,  
 For his criske heer, shynynge as gold so fyn,  
 And for he squiereth me bothe up and down,  
 Yet hastow caught a fals suspecioun.  
 I wol hym noght, though thou were deed tomorwe! (303-7)  
 Whan that for syk unnethes mygte they stonde.  
 Yet tikled I his herte, for that he  
 Wende that I hadde of hym so greet chiertee!  
 I swoor that al my walkynge out by nyghte  
 Was for t'espye wenches that he dighte; (394-8)  
 Namely abedde hadden they meschaunce:  
 Ther wolde I chide and do hem no plesaunce;  
 I wolde no lenger in the bed abyde,  
 If that I felte his arm over my syde,  
 Til he had maad his raunson unto me; (407-11)

Esta nueva estructuración del texto basada en la superposición de espacios temporales da lugar a una reficcionalización del mismo, transformándolo en una autobiografía mutante. En el momento de la representación ante los peregrinos, de la plasmación de su vida como una narración, Alice decide interrumpir la secuencialidad lineal. Habiendo considerado su propio cuerpo como un texto glosable y tras las constantes relecturas que de ella como mujer han realizado los hombres, se ejercita ahora en la tergiversación del orden de su experiencia privada. La presenta como texto, y por tanto, como manipulable, escapando así de tener que dotarla de autoridad. La constante mutación supondría la única salida de la comadre ante el atosigamiento masculino por leerla y

definirla. Su biografía se rebelaría así contra la maldición de una lectura definitiva.

En cuanto al romance, existe una tendencia a considerar la historia desde la distancia, tanto temporal como espacial. En el plano espacial Alice da cuenta de los encuentros que se producen entre los personajes: así, la violación, la ocasión en que la reina habla con el caballero, las posteriores encuestas de éste, el encuentro de la anciana y las jóvenes en el bosque, etcétera. Ella narra desde lejos, considerando las escenas desde una cómoda distancia que la libera de considerar los pormenores de las acciones, o los motivos o percepciones que los personajes pudieron tener al ejecutarlas, pues está más interesada en presentar su propia dictamen que los ajenos. De ahí la dificultad para conocer a fondo a los personajes, que sólo pueden mostrarse en contadas ocasiones mediante sus propias palabras.

Ello se sucede en el plano temporal con la rapidez con que acontecen los distintos hechos, así como con una linealidad que no se quiebra en ningún momento (con la excepción de la inevitable intromisión de la narradora en el debate sobre lo que desean las mujeres). Existe, pues, un predominio del resumen sobre la escena: la violación se cuenta con rapidez, y como única razón para ella se da la soledad en que se encontraron el caballero y la doncella. Sin relatar cómo llega la noticia a oídos reales, se muestra la intercesión de la reina a favor del caballero y el proceso de búsqueda de éste. En él se detiene más la narradora, pero cuando vuelve al relato, lo hace con la misma premura. Los acontecimientos se precipitan entonces, y la tensión crece, tanto con el juicio como con la sorpresa de la petición de la vieja y la boda matutina, a la que apenas se hace referencia.

Sin embargo, la última escena suplirá la carencia discursiva del relato. Hasta el momento las conversaciones, tanto en estilo directo como indirecto, habían seguido el esquema de pregunta-respuesta; los diálogos habían sido breves y concisos y tenían una función casi de intriga, tanto para los personajes como para los lectores: así, la orden de la reina, el juramento que la vieja le impone al caballero, o su demanda frente a la corte para que se cumpla la palabra dada. Sin embargo, en la última parte del cuento, la contestación de la anciana supone una visible ralentización del relato, que se produce además ante la manifiesta falta de acción del caballero. Se puede decir que ese dilatamiento sirve sobre todo para resaltar el inesperado final de escena, basado en una acción instantánea que resulta tan sorpresiva para el personaje como para el

auditorio. Sin embargo, la transformación de la anciana, que coincide con la llegada de la mañana, anuncia que el tiempo ha seguido corriendo a su habitual velocidad. Se confunde así el paso del tiempo del relato con el apresuramiento narrativo de Alice, que una vez más fusiona los besos matutinos del esposo a su rejuvenecida mujer con la devolución de la soberanía por parte de ella; de hecho, no se sabe si estos actos corresponden a la madrugada de la conversión o al resto de sus dichosas vidas:

A thousand tyme a-rewe he gan hire kisse,  
 And she obeyed hyn in every thyng  
 That myghte doon hym plesance or likyng.  
 And thus they lyve unto hir lyves ende  
 In parfit joye; and Jhesu Crist us sende (1254-8)

En cuanto a la postura psicológica, en el prólogo la gran cantidad de información que se suministra está medida y dispuesta con esmero por el autor implícito. El desenfreno del estilo de la comadre puede hacer creer que ésta presenta toda su información indiscriminadamente, lo que la haría en el fondo más objetiva. Sin embargo, pronto observamos que, aun desde una hipotética inconsciencia narrativa, Alice prefiere ocultar cierta información o exagerar otra. Su prodigiosa memoria para reproducir los diálogos con los primeros maridos hace plausible que en realidad los esté recreando a partir de otros recuerdos o suplantándolos con éstos, cuando no inventándolos en el momento. En cambio, con los hechos en sí no es tan dadivosa. Nos refiere sus escarceos con otros hombres y sus constantes salidas, pero no especifica realmente la causa de la muerte del cuarto marido ni menciona la ausencia de hijos.

Se podría conjeturar, no obstante, que Alice está siendo arrastrada por la improvisación de su prédica, ya que en ocasiones se perciben cambios repentinos en el nivel diegético, como el producido mientras recuerda cómo Jankyn leía el ejemplo de Pasifae y el toro:

Of Phasipha, that was the queene of Crete,  
 For shrewednesse, hym thoughte the tale swete;  
 Fy! Spek namoore —it is a grisly thyng— (733-5)

Los recuerdos se han apoderado del discurso de Alice, que se retrotrae a esa lucha diaria con su marido. Del mismo modo se podría tomar la recurrencia de los temas a lo largo del prólogo como reflejo de la

obsesión de la narradora por contrapesar la misoginia masculina con sus propias opiniones. Constatamos, por ejemplo, las veces en que se refiere al control sobre los maridos simplemente mediante la mención de <hond>:

But sith I hadde hem hoolly in myn hond, (211)  
 Baar I stifly myne olde housbondes on honde (380)  
 I bar hym on honde he hadde enchanted me — (575)  
 He yaf me al the bridel in myn hond, (813)

La mayor parte de su información tiene que ver con sus propias actividades y palabras, y sobre todo con sus puntos de vista sobre los maridos, queriendo enfatizar la verdad de sus apreciaciones y su sinceridad. Cuando los protagonistas son otros, Alice intenta focalizar la información:

Which yifte of God hadde he for alle his wyvys! (39)  
 They loved me so wel, By God above, (207)  
 They were ful glade to excuse hem blyve  
 Of thyng of which they nevere agilte hir lyve. (391-2)  
 Yet tikled I his herte, for that he (395)  
 That in his owene grece I made hym frye  
 for angre, and for verray jalousye. (487-8)  
 That made his face often reed and hoot  
 For verray shame, and blamed hymself for he  
 Had toold to me so greet a pryvetee. (540-2)  
 He nolde suffre nothyng of my list. (633)  
 For shrewednesse, hym thoughte the tale swete; (734)

En todo momento Alice deja ver su opinión retrospectiva sobre los sucesos acaecidos en su vida, que considera como todo un periodo de aprendizaje de la relación marital. Se muestra satisfecha de este ejercicio y no se demora en dar su aprobación o desaprobación tanto a los recuerdos como a los hábitos que describe:

Poul dorste nat comanden, atte leeste,  
 A thyng of which his maister yaf noon heeste. (73-4)  
 As help me God, I laughe whan I thynke (201)  
 Ne I wolde nat of hym corrected be.  
 I hate hym that my vices telleth me, (661-2)  
 The clerk, whan he is oold, and may noght do  
 Of Venus werkes worth his olde sho,

Thanne sit he doun, and writ in his dotage (707-9)

Por lo que respecta al cuento, si bien el tema es crucial para los intereses que Alice ha venido defendiendo, la narradora no tiene mayor interés por mostrar a los personajes como seres reales. Está más interesada en presentarlos en sus actuaciones, a modo de funciones, que en su personalidad. Por ello no parece proclive a identificarse enteramente con ninguno de ellos en particular, lo que hace difícil establecer sus afinidades o su disposición. Tampoco es equitativa ni regular en la información que proporciona. No se puede comparar, por ejemplo, la información que da sobre el acoso del jinete o la resistencia que opuso la mujer violada con la que proporciona sobre la angustia con que el caballero pasa por el trance del encuentro marital en el lecho.

Normalmente la narradora se contenta con proporcionar un único punto de vista, que suele coincidir con la percepción del caballero, si bien en ocasiones registra igualmente los intereses de otros personajes, como las mujeres cortesanas, que habrían contemplado las posibilidades de rehabilitación del delincuente. En cuanto al tipo de visión que se obtiene, procede tanto de los actos como de las palabras elegidas por estos personajes para expresar su pesar, sorpresa o repulsa. En alguna ocasión Alice delata las impresiones que los personajes no exponen, como ocurre cuando utiliza el adjetivo «manly» para describir la visión que del caballero pudieron tener las damas, o el «so longe» con que ilustra la insistencia con que acosaron a Arturo para que les cediera el caso, y que hace explicable la rendición del rey:

But that the queene and other ladyes mo  
So longe preyeden the kyng of grace  
Til he his lyf hym graunted in the place, (894-6)

Huella de la incidencia de categorías ideológicas —hablando de este plano— sobre la narradora es su propia expresividad. Nos sorprende su peculiar estilo, irregular y enérgico, lleno de acotaciones e incisos, y repleto de dichos populares y de atrevidos eufemismos. Ello se debe al deseo autorial de presentar a la comadre Alice a partir de los prejuicios misóginos que el público medieval compartiría. Así, la comadre se caracteriza, antes que nada, por el deleite o el furor que la embarga al hablar. Bien esté recordando, bien argumentando, Alice parece dejarse llevar por el lenguaje. Siguiendo patrones misóginos, pues, el autor implícito elige a alguien que no se mide al hablar, que se desnuda, se

muestra en cada palabra; es éste el primer «vicio» que se le podría achacar. Sin embargo, su descaro procede, irónicamente, no tanto de la revelación de los secretos de alcoba o de las estratagemas maritales de las esposas, sino de su rechazo básico de la categoría de la privacidad, asignada tradicionalmente a la mujer. Lo privado es aquí subvertido, radicalizado y divulgado. Para mostrarse, Alice escoge el campo menos público de su existencia, el de la vida marital, y lo presenta como institución que da sostén a la dimensión pública de los individuos, manifiesta en leyes que regulan las relaciones de edad, económicas y sexuales, así como la educación de las mujeres mediante la lectura, entre otras facetas.

Dentro del aspecto subversivo que quiere dar a la privacidad, la principal baza de Alice es el sexo. Desde el momento en que habla del sexo como fuente de placer, ignorando un fin procreador para el mismo, se enfrenta al orden establecido. Además, su placer resulta tanto de la práctica sexual en sí como de la posterior plática sobre ésta, lo que la hace aún más desafiante. De esa forma se aúnan dos principios motores que se mimetizan y alimentan mutuamente: el sexual y el lingüístico. Se puede decir bien que Alice se define mediante su relación con el lenguaje (y con el sexo como parte de su expresividad) o bien que lo hace mediante su práctica del sexo y su placer al hablar de él. Igual que la sexualidad supone casi una lengua materna, los pronunciamientos de Alice tienen una orientación sexual.

No sólo por los temas que trata, sino por la holgura con que expresa sus puntos de vista, Alice surge como antagonista de la práctica exegética que critica y de su plasmación retórica.<sup>65</sup> Sin embargo, a lo largo del prólogo ella misma corrobora e ilustra con su actitud algunas de las máximas misóginas, tornándose entonces una figura contradictoria, un sujeto ajeno a una única y exclusiva categorización, y por tanto, resbaladizo incluso para las manos misóginas.<sup>66</sup> Ciertamente que si Alice podía dar

---

<sup>65</sup> Así lo demuestran respectivamente los estudios sobre la retórica sermocinal y del personaje de la vieja de Jean de Meun que la comadre estaría reproduciendo de Barry Sanders («Chaucer's Dependence on Sermon Structure in the Wife of Bath's Prologue and Tale», *Studies in Medieval Culture*, 4, 1974, 437-45) y de Lee Patterson («"For the Wyves Love of Bathe": Feminine Rhetoric and Poetic Resolution in the *Roman de la Rose* and the *Canterbury Tales*», *Speculum*, 58, 1983, 656-95).

<sup>66</sup> Elaine Tuttle Hansen («Fearing for Chaucer's Good Name», *Exemplaria*, 2, 1990, 33) destaca la incómoda posición en que esta figura deja a su creador y a algunos de los axiomas de la crítica occidental: «Through the construction of notorious, ambiguous "lifelike" female characters like the Wife, the problems and anxieties of (masculine)

cuerpo al tópico de que las mujeres son habladoras, también lo puede dar al de que son imprevisibles. Y es éste precisamente el tema sobre el que el cuento reflexiona. El estilo arrollador de Alice, menos disperso aquí que en el prólogo, sin embargo es igualmente dado a la indeterminación. No existe una respuesta concluyente al enigma planteado al caballero, pues si bien la anciana ha dado una solución para la corte, la solución final que da a su propio matrimonio es bien distinta.

Entre las afinidades entre el prólogo y el cuento destaca este tema de la *maistríe* donada: ambas mujeres ceden a sus maridos el dominio que han ganado, pero antes tienen que ser reconocidas como legítimas ostentadoras del mismo. Así, el suyo es un ejercicio de gobierno basado precisamente en la cesión de éste. En ese primer y último acto de poder, en el mero acto de reconocimiento como fuente de autoridad, escriba la paradójica felicidad femenina, según Alice de Bath.

Recordemos también que Alice había despreciado la autoridad como principio legitimador en favor de la experiencia. Éste resulta ser un valor afín a los desenlaces vistos. El universo misógino necesita de la noción de autoridad y de la concreción de personajes revestidos de tal derecho; pero el mundo privado de cada una de las mujeres está regido por la diversidad de la experiencia, y es esa vivencia renovada, inacabada, incommensurable, la que da el carácter de indeterminación a los juicios de Alice. No es de extrañar, pues, que esa *maistríe* por la que suspiran las mujeres también tenga su base en la fugacidad.

#### 4.4 El prólogo y el cuento del fraile

##### 4.4.1 *Preámbulo*

El prólogo y el cuento del fraile se sitúan en el mismo fragmento tercero dentro de la sucesión de cuentos, y su intervención está perfectamente justificada en tal contexto. Recordemos que tras el prólogo de Alice, el fraile y el alguacil se habían ensalzado en una disputa que ya anunciaba la temática de cada uno de sus cuentos. Ya entonces la iróni-

---

identity are strategically displaced onto Woman; and women are fixed in the text at least in opposition, silence, and difference. But "there is no Wife of Bath": that is to say, she is a fiction, and she marks the limits of representation; she is a part of the poet, and she is an embarrassment to his good name, and to the humanist claim that the canonical male author speaks about and for all humanity».

ca interrupción del religioso parecía ser la razón de que la comadre empezara su historia distanciándola lo más posible de los tiempos actuales, dominados por estas hermandades de mendicantes, para ella nefastas y anunciadoras de la decadencia de los tiempos. Ahora, con su prólogo y cuento, el fraile podrá continuar aquello que realmente parecía moverlo a hablar, su discordia con el alguacil, si bien a lo largo del relato también podemos encontrar ecos que recuerden la opinión que le ha merecido la «viuda» de Bath.

#### 4.4.2 *El prólogo del fraile*

La inquina que fray Huberd siente por su inseparable enemigo el alguacil no se va a ocultar. Al contrario, el fraile arremeterá inmediatamente contra el otro, aunque su violencia está atemperada por la introducción que sobre él nos va a dar el narrador. Así, en un principio se refiere a la sonrisa que domina la expresión de este noble fraile, y a que debido a su honestidad había escuchado pacientemente a la dama. Sin embargo, tras este breve toque irónico, el narrador deja que el fraile hable directamente a Alice:

He made alwey a maner louryng chiere  
 Upon the Somonour, but for honestee  
 No vileyns word as yet to hym spak he. (1266-8)  
 “Dame,” quod he, “God yeve yow right good lyf! (1270)  
 But, dame, heere as we ryde by the weye,  
 Us nedeth nat to speken but of game,  
 And lete auctoritees, on Goddes name,  
 To prechyng and to scoles of clergye. (1274-7)  
 Pardee, ye may wel knowe by the name  
 That of a somonour may no good be sayd;  
 I praye that noon of you be yvele apayd. (1280-2)

De nuevo la ironía con que el fraile desea a la dama que Dios proteja su vida nos da una idea de lo que piensa de esta «vida» de Alice. Sin embargo, nunca abandona el tono burlón en el que ya había reparado el observador peregrino Chaucer. En efecto, la estrategia del fraile para con la comadre no es la del enfrentamiento; más bien la de la alabanza con la que cree congraciarse con ella y los demás, retomando asimismo aquella excusa de Alice de que hablaba en broma, dentro del juego.

Confirma este rasgo el que, al anunciar que su cuento va a versar sobre un alguacil, añade sarcásticamente que siente mucho no poder contar ninguna historia edificante o agradable sobre este tema, pues aquí están reñidos el efecto y la temática. De esta forma, advierte que todo aquello que se ve tocado por la presencia de un alguacil quedará de algún modo contaminado y resultará desagradable, y por ello se disculpa de antemano. Así augura el objeto de su cuento. En él se tratará, a costa de un alguacil despiadado, la relación que las palabras guardan con sus referentes, y por extensión, el poder del lenguaje para recrear la realidad. Cuando el fraile comienza a aclarar en qué forma los alguaciles controlan la vida de los feligreses, comenta precisamente la fornicación como una de las acusaciones preferidas. De alguna manera recordamos que ésta era una de las actividades en que Alice había retratado a los frailes. Si la comadre describía el incesante apresuramiento de los mendicantes por ocupar el espacio privado, ahora son los alguaciles los que suben y bajan para controlar la invasión de tal espacio. Aunque el anfitrión intercede para que la provocación del fraile no llegue a mayores, el alguacil anuncia que también él tiene qué contar de las actividades de los hermanos. Presenciamos, pues, un diálogo en el que los dos contendientes utilizan al auditorio como medio de realzar su burla del otro, de ridiculizarlo de forma indirecta. El dramatismo de este breve episodio marcará la recepción del cuento de los dos enemigos.

#### 4.4.3 *El cuento del fraile*

Siguiendo la pauta común en los demás narradores, el fraile sitúa su historia en un pasado no demasiado remoto y en un paraje conocido que acerca el tiempo al presente: se trata de la comarca de donde él mismo procede. Dentro de ese territorio, el paisaje humano se empieza a concretar inmediatamente, si bien el fraile no describe directamente al alguacil; prefiere dar un largo rodeo que lo relaciona al cargo inmediatamente superior, el arcediano, a quien se aplica la cualidad de la dureza en el desempeño de su función. Fray Huberd da una relación de todos los posibles cargos con que el arcediano solía mortificar a los fieles. Si bien no refiere sus lacras personales al mencionar la rapacidad en la ejecución de su oficio, comienza a crear un clima intimidatorio alrede-

dor de su figura.<sup>67</sup> Éste surge de la serie de irregularidades que el arcediano es capaz de recoger en sus libros, y que implica a todo tipo de gente. Se opone el dolor de las víctimas a la ironía que supone el uso del verbo «cantar» en el proceso de tortura a que los inculpados eran sometidos para que confesaran sus culpas. Asimismo, el fraile relaciona inmediatamente las prácticas vejatorias con la mención del pago de diezmos. De esta forma empieza a delinear una red de conspiración en la que estos personajes se mueven con holgura.

Refiriéndose al arcediano, nombra la delación como práctica habitual entre los vecinos, por lo que no será de extrañar que el alguacil se sirva de toda suerte de chivatos al tanto de las indiscreciones de quienes pudieran transgredir los mandamientos. Será el espionaje lo que defina al alguacil, y lo que lo una al arcediano, pues al igual que aquél tenía al emplazador para informarle, éste también contaba con varios confidentes, delincuentes habituales, que a su vez delataban a otros. De hecho, la estructura que utiliza el narrador para referirse al arcediano y al alguacil muestra que ambos estaban cortados por el mismo patrón (como demuestra la repetición de los versos 1321-2 y 1339-40), y que hasta el obispo campa por esta red, ejecutor de las penas que la delación ha procurado:

And smale tytheres weren foule yshent,  
 If any persoun wolde upon hem pleyne. (1312-3)  
 For er the bisshop caughte hem with his hook,  
 They weren in the erchedeknes book. (1317-8)  
 He hadde a somonour redy to his hond;  
 A slyer boye nas noon in Engelond; (1321-2)  
 Hadde alwey bawdes redy to his hond,  
 As any hauk to lure in Engelond, (1339-40)

De esta forma, el fraile evoca una jerarquía eclesiástica claramente corrupta en la que todos los peldaños conducen al único fin de llenar las arcas de Roma y las propias mediante la intimidación de los fieles. Estos representantes de la ley eclesiástica pervierten el sacramento de la con-

---

<sup>67</sup> Precisamente esa imaginaria que tiene que ver con el mundo de la cacería, de la rapacidad del animal de presa que ataca desde lo desconocido, en este caso, desde el bosque, es la que, según Janette Richardson («Hunter and Prey: Functional Imagery in “The Friar’s Tale”»), en A. C. Cawley, ed. *Chaucer’s Mind and Art*, Edimburgo y Londres, Oliver & Boyd, 1969, 155-65) está desarrollando el narrador para recrear las figuras de los protagonistas.

fesión, dando cuenta del carácter público que el acto pecaminoso tenía de hecho en esta sociedad. La confesión que el narrador describe no proviene del arrepentimiento del fiel sino de la exigencia «moral» de una sociedad vigilante, encarnada en la Iglesia, que demanda actos reprobatorios. Deja, pues, de ser voluntaria para ser forzosa, y la penitencia adopta a su vez una variante pecuniaria. A lo largo del cuento se podrá constatar ese dominio de lo público, que se apodera de la débil esfera privada de estos personajes. La confidencia, la revelación del secreto son las armas de una jurisdicción que se alimenta del valor fiduciario del pecado. Para el fraile toda esta trama en la que se inserta su alguacil es totalmente reprobable, por lo que la desprecia abiertamente, explicitando que él no se encuentra bajo tal jurisdicción.<sup>68</sup> Esto indigna al alguacil peregrino, que irrumpe en la narración:

To telle his harlotrye I wol nat spare;  
 For we been out of his correccioun.  
 They han of us no jurisdicioun,  
 Ne nevere shullen, terme of alle hir lyves.  
 “Peter! so been wommen of the styves,”  
 Quod the Somonour, “yput out of oure cure!” (1328-33)

El narrador Chaucer incluye la súbita interrupción del alguacil sin avisar de cómo le estarían sentando a éste los insultos que el fraile dispensaba a los de su clase, de forma que su exclamación resulta repentina, y por ello representativa de su cólera; sin embargo, a pesar de la vehemencia, el alguacil no se defiende de la descripción que de su oficio se ha dado sino del ufanamiento del fraile al no estar bajo su jurisdicción. Como si no hubiera forma de desmentir tal descripción, no tiene más remedio que insultar al mendicante. Lo hace recordando que tampoco los burdeles caen bajo esa jurisdicción. La sugerente relación de-

---

<sup>68</sup> Arnold Williams («Chaucer and the Friars», *Speculum*, 28, 1953, 499-513) resume espléndidamente la historia de la rivalidad existente entre el clero regular y las órdenes mendicantes. En ella, tras la bula *Super cathedram* de Bonifacio VIII, con que se intentó limitar las atribuciones de cada uno de los grupos, tuvo especial fuerza el ataque contra la arrogación del derecho a la administración de la penitencia por parte de los frailes. Es precisamente en este punto en el que coinciden la justicia eclesiástica regular y los intereses de las órdenes mendicantes. Chaucer expone, mediante las figuras del fraile y del alguacil, los extremos a que ambos grupos habían reducido el acto de la confesión y la penitencia. Por otra parte, Louis A. Haselmayer («The Apparitor and Chaucer's Summoner», *Speculum*, 12, 1937, 43-57) define perfectamente cuáles eran las obligaciones y la realidad cotidiana de estos alguaciles en Inglaterra chauceriana.

nuncia el ejercicio público que los mendicantes hacen de la palabra, comparable al que del cuerpo hacen las prostitutas; además, recuerda otra de las acusaciones más comunes lanzadas a los frailes y que ya Alice recogía al comienzo de su relato: su lujuria. Precisamente mediante la retórica, los frailes ejercían una seducción espiritual que pronto encaminaban a la carnal en el entorno doméstico. En el cuento siguiente se da buena cuenta de la «carnalidad» del trato de los hermanos mendicantes para con sus semejantes.

Esta interrupción parece dar alas al fraile para seguir ahondando en las mezquindades del protagonista. Si antes había advertido que no estaba interesado en detallar sus ruindades, ahora no escatima versos en contar cómo su alguacil engañaba igual a las víctimas de sus chantajes que al arcediano. La ironía que enmarcaba la descripción de aquél se enfatiza al referirse a las extorsiones, para acabar resumiendo, la gestión del alguacil como la de un delincuente<sup>69</sup> más:

His maister knew nat alwey what he wan. (1345)  
 And they were glade for to fille his purs (1348)  
 He was, if I shal yeven hym his laude,  
 A theef, and eek a somnour, and a baude. (1353-4)  
 Thanne wolde he seye, "Freend, I shal for thy sake  
 Do striken hire out of oure lettres blake; (1363-4)  
 Certeyn he knew of briberyes mo  
 Than possible is to telle in yeres two. (1367-8)

A partir de esta breve pero rica descripción, serán las propias palabras del alguacil las que delaten, sin necesidad de la ironía del fraile, su naturaleza. Así desde ahora dominará el discurso directo entre los personajes, en amenos diálogos repletos de ironía y movimiento. Pero antes el narrador ha dado cuenta, al comparar al alguacil con un perro cazador, de su pericia en percibir a los pecadores. Será precisamente esta imagen la que lo relacione con el diablo, al cual servirá tanto de perro perdiguero como de trofeo, pues el diablo provendrá del bosque y

---

<sup>69</sup> Esta apreciación del emplazador como ladrón queda acentuada irónicamente por el uso que éste hace de la palabra «rentes», que en su código particular significaría justamente lo contrario del servicio que se debe legítimamente a un señor, para significar más bien «bryves». El uso interesado del término a lo largo del cuento demuestra una desviación de las prácticas del alguacil. Tal uso perverso del lenguaje será aprovechado por el diablo, que reconociendo las connotaciones de las palabras del alguacil, pronto lo emplazará a acompañarlo al infierno, en un eco de la propia invitación de Cristo al buen ladrón.

portará las flechas propias del cazador. Desde estas líneas, el narrador introduce otro de los términos que más juego va a dar a lo largo de los diálogos: la pareja «pray/prey» con que se advierte de cómo el alguacil va camino de convertirse, por un uso equivocado de «pray» en presa de su propia cacería:

For in this world nys dogge for the bowe  
 That kan an hurt deer from an hool yknowe  
 Bet than this somnour knew a sly lecchour, (1369-71)  
 And so bifel that ones on a day  
 This somnour, evere waityng on his pray, (1375-6)  
 And happed that he saugh bifore hym ryde  
 A gay yeman, under a forest syde.  
 A bowe he bar, and arwes brighte and kene; (1379-81)

El encuentro entre el emplazador y el diablo inicia la gran escena que constituye la mayor parte del cuento, y que temporalmente cubre sólo la parte del día en la que los dos jinetes se dedican a reconocerse como iguales en su oficio. Hacen el camino juntos hasta el comienzo del pueblo, donde topan con el hombre que fustiga a sus caballos para que tiren del carro empantanado, y más tarde hasta la casa de la viuda. Esta gran escena se desarrolla casi en su totalidad mediante un diálogo tan rápido y vívido que en ocasiones pregunta y respuesta se consignan en el mismo verso, junto a las acotaciones que sobre el sentir del alguacil no se puede resistir a hacer fray Huberd. De esta forma inserta el sentimiento de vergüenza que el título de «summoner» inspira al emplazador, mientras que no revela los motivos del otro individuo. Los ropajes verdes<sup>70</sup> y las plumas negras anuncian al auditorio el carácter diabólico del recién aparecido. El fraile trata de prevenir al público al dar al cazador el oficio de baile, que tradicionalmente también se asociaba a uno de los disfraces del demonio. Así, frente a un emplazador que no parece consciente del peligro que corre, el auditorio reconoce como fortuito un encuentro que se presenta como casual:

“Artow thanne a bailly?” “Ye,” quod he.  
 He dorste nat, for verray filthe and shame  
 Seye that he was a somonour, for the name.  
 “*Depardieux*,” quod this yeman, “deere broother,

---

<sup>70</sup> D. W. Robertson, Jr., «Why the Devil Wears Green», *Modern Language Notes*, 69 (1954), 470-72.

Thou art a bailly, and I am another.  
 I am unknowen as in this contree; (1392-7)  
 Everych in ootheres hand his trouthe leith, (1404)

Pronto las socarronas expresiones del diablo y su insistencia en presentarse como hermano del alguacil lo sitúan del lado terrenal. Son las preguntas del emplazador las que hacen que el auditorio reciba la información a la par que aquél, debido a las escasas intervenciones del fraile, quien registra sobre todo el tono de voz del diablo, o la sonrisa que se escapa de sus labios, en las se pueden leer sus verdaderas intenciones. Es éste un diablo que no necesita mentir; describe su hogar y augura la condena del alguacil sin rubor:

This yeman hym answerde in softe speche,  
 "Brother," quod he, "fer in the north contree,  
 Whereas I hope som tyme I shal thee see. (1412-4)  
 I spare nat to taken, God it woot,  
 But if it be to hevye or to hoot. (1435-6)  
 Stomak ne conscience ne knowe I noon;  
 I shrewe thise shrifte-fadres everychoon. (1441-2)  
 But, leeve brother, tel me thanne thy name,"  
 Quod this somonour. In this meene while  
 This yeman gan a litel for to smyle. (1444-6)

Frente al demonio que conoce todas las respuestas, el alguacil pregunta demasiado y contesta sin que se le haya preguntado.<sup>71</sup> Así, cuando el desconocido se queje de la dureza de su oficio, que le hace aprovecharse de los débiles, el alguacil se lanza a autodescribirse como un tipo sin escrúpulos ni corazón. Esta descripción (v.1436, 1441-2) que el diablo interpreta sin que el otro se dé cuenta, resultará al final del cuento certera, pues el alguacil arderá en el infierno precisamente por una sartén y por desconocer los límites de su propia conciencia. Pero

---

<sup>71</sup> Gail Ivy Berlin («Speaking to the Devil: A New Context for the Friar's Tale», *Philological Quarterly*, 69, 1990, 1-12) señala los precedentes de este tipo de conversación entre humanos y diablos, dando primacía, de entre los debates y baladas, sobre todo a la tradición de la hagiografía. Uno de los indicios de santidad es precisamente el de la habilidad del santo para identificar al diablo bajo cualquier disfraz con que se le presente, a pesar de lo cual siempre impreca al demonio para que se manifieste, tal como hace este alguacil. Así pues, la evidente dificultad del emplazador para reconocer a este hermano da cuenta de lo lejos que está de la santidad. Tal cualidad procedía del rezo constante; recordemos que para este alguacil, «pray» se identifica con «prey».

sólo entonces podrá el auditorio valorar el significado premonitorio de estas palabras, que por ahora no tienen más que el sentido literal.<sup>72</sup> Así pues, por el momento el alguacil está inconscientemente empezando a tejer la urdimbre de palabras en que irremediablemente va a quedar atrapado. En sí mismas, sus declaraciones resultan cómicas, pero lo son aún más como determinantes del destino que se está labrando desde esta primera confesión. De momento, es el alguacil el que se descubre, tanto por su curiosidad como por su afán de igualarse al compañero de viaje. Ya el narrador había advertido esta deformación profesional que le hacía inquirir en exceso:

This somonour, which that was as ful of jangles  
As ful of venym been thise waryangles  
And evere enqueryng upon every thyng, (1407-9)

Esta tendencia se desata en cuanto el compañero le revela su verdadera identidad. La ironía del narrador consiste en presentar al alguacil mucho más intrigado que asustado ante la perspectiva de estar paseando con el demonio, como si sus compañeros de Iglesia fueran tanto más terribles que este hermano. De hecho, la maldad de la que el alguacil ha alardeado es tan innegable que la fraternidad diabólica que los une, por natural, se vuelve irónicamente entrañable.<sup>73</sup> Al principio se podría sospechar que la espontánea exclamación ante el descubrimiento se debe al espanto, pero inmediatamente se percibe que lo que lo mueve es una infinita curiosidad sobre la habilidad del otro para disfrazarse.<sup>74</sup> De

---

<sup>72</sup> Para David Wallace («Chaucer's Body Politic: Social and Narrative Self-Regulation», *Exemplaria*, 2, 1990, 221-39), el diablo está buscando un alma ya condenada de antemano; de ahí su sonrisa y su presentación tras escuchar cómo su víctima reniega del sacramento de la confesión (v.1635).

<sup>73</sup> Gail Ivy Berlin, («Speaking to the Devil», 8) cree que Chaucer consigue mezclar un negativo de la tipología hagiográfica con la credibilidad psicológica del personaje en cuestión: «This lack of fear while learning that one is in the presence of the devil may perhaps also be explained as a kind of inverted parallel for the spiritual calm of the saints in a similar situation. As such, it may be taken as the sign of a soul lost, calm because it in no way understands the nature of the opponent who confronts it. Just as the saint's confidence derives from spiritual strenght, the summoner's stems from utter weakness».

<sup>74</sup> Robertson (*Preface to Chaucer*, 268) relaciona esta curiosidad del emplazador con su dimensión moral, que supone toda su entidad en el cuento. Para este autor, no existe una consistencia psicológica en el personaje, pues éste se encuentra al servicio de un tema: «This little dialogue reveals one thing about the summoner: he has an insatiable curiosity, a truly scientific interest, in *visibilia*; he cannot understand *invisibilia* even when they are patiently and authoritatively explained to him. To him the devil is simply another

hecho, en ambos personajes choca su persistencia en las expresiones propias de un buen cristiano, que los hace aún más cómicos. Así, igual que el afrancesado «depardieux» con que el diablo desenmascarara al alguacil, tenemos ahora el «benedicite» de éste, o el «pardee» con que el cazador reclama su poder de engañar a los humanos mediante las diversas identidades que puede adoptar:

“A!” quod this somonour, “benedicite! What sey ye?  
 I wende ye were a yeman trewely. (1456-7)  
 But whan us liketh we kan take us oon,  
 Or elles make yow seme we been shape; (1463-4)  
 It is no wonder thyng thogh it be so;  
 A lowsy jogelour kan deceyve thee,  
 And pardee, yet kan I moore craft than he.” (1466-8)

La maldad que innegablemente lo caracteriza hace al alguacil creer en su poder y suponerse un igual a su colega. Por ello en ningún momento llega a temerle; sin embargo, el auditorio puede apreciar cómo el diablo sigue manteniendo la distancia que lo separa del humano, recordando que la inteligencia del emplazador no tiene por qué correr paralela a su maldad.

Sin necesidad de mentir, el diablo va informándole sobre su labor en la tierra, sobre los señores a quienes sirve y de cómo sus deseos no se ven siempre cumplidos. En su respuesta se aprecia un eco didáctico que contiene sobre todo la resonancia aleccionadora del hermano a su auditorio. Esta coincidencia entre la actitud del diablo y la del fraile no es de extrañar, pues como narrador, el fraile intenta ridiculizar la ignorancia y torpeza del alguacil, en contraposición a la superioridad y sagacidad del diablo. Y si quiere burlarse de la casta de los alguaciles, nada más natural que el que acabe identificando su discurso al del diablo, única figura destacada por su omnisciencia. No obstante, esa coincidencia de omnisciencias entre el fraile narrador y el diablo personaje supondría un irónico guiño del Chaucer narrador sobre la inseparable alianza de malicia que frailes y alguaciles, a su pesar, componen. De hecho, el narrador Chaucer parece estar anunciando veladamente el

---

hunter like himself, a companion who has certain curious potentialities for changing his surface. Just as in the pursuit of his duties he is blind to the spiritual nature of his victims and can see them only as sources of external reward, he is, in a more profound sense, blind to spiritual forces in the world generally. In the language of theology, he is hopelessly “carnal”».

contenido del prólogo siguiente, en que frailes y diablos pululan por los intestinos infernales. El didactismo del fraile se percibe en la mención de casos memorables que ilustran las enseñanzas, como la alusión a san Dunstan o a Job, o el «that is to seyn» (v.1493) con que el discurso del diablo recuerda el sermón del mendicante:<sup>75</sup>

The day is short, and it is passed pryme,  
 And yet ne wan I nothyng in this day.  
 I wol entende to wynnyng, if I may.  
 And nat entende oure wittes to declare.  
 For, brother myn, thy wit is al to bare  
 To understonde, althogh I tolde hem thee. (1476-81)  
 For somtyme we been Goddes instrumentz  
 And meenes to doon his comandementz,  
 Whan that hym list, upon his creatures, (1483-5)  
 And somtyme, at oure prayere, han we leve  
 Oonly the body and nat the soule greve; (1489-90)  
 This is to seyn, of soule and body eke.  
 And somtyme be we suffred for to seke  
 Upon a man and doon his soule unreste  
 And nat his body, and al is for the beste.  
 Whan he withstandeth oure temptacioun,  
 It is a cause of his savacioun,  
 Al be it that it was nat oure entente (1493-9)

En esta lección sobre el quehacer diario de los demonios se aprecia la ironía que caracteriza a este diablo, quien, al referirse a los planes divinos, tomará el punto de vista de los buenos cristianos, es decir, supuestamente del fraile, para alabar el final feliz en que a veces para la tentación diabólica. Así ocurre cuando dice «and al is for the beste», si bien advierte al alguacil que la intención que mueve a los demonios, a pesar de que los designios divinos se acaben imponiendo, es siempre la

---

<sup>75</sup> A. C. Spearing («*The Canterbury Tales* IV: Exemplum and Fable» en Boitani y Mann, eds. *Cambridge Companion*, 165) subraya esta progresiva identificación entre el saber y el estilo del fraile y el de este nuevo personaje: «The self-control, the weary tolerance of the victim's fatuous questions, the theological learning—all these surely belong to the Friar himself, and by the end he has identified himself completely with the triumphant devil». Penn R. Szittyta («The Anti-fraternal Tradition in Middle English Literature», *Speculum*, 52, 1977, 287-313) cree que tal identificación es conscientemente creada por el fraile, que querría demostrar la capacidad de los mendicantes para ocupar el asiento de *magister* en las universidades, por lo que ya Guillermo del Santo Amor los relacionaba en 1256 con los fariseos en su *De periculis novissimorum temporum*.

de condenar a los hombres. Esta es la primera vez que el diablo utiliza la palabra «entente», en una velada referencia a lo que constituirá su futura celada al compañero, cuando engañosamente aplique «entente» al lenguaje, no al pensamiento.<sup>76</sup> En efecto, le confía al emplazador que si bien la intención de los diablos suele ser la de atrapar las almas, no siempre el resultado de sus esfuerzos coincide con aquélla. Así da cierto tono de impotencia a sus trabajos frente al curioso, que cada vez se va distendiendo más, convencido de ser superior a su hermano, pues él sí que suele conseguir lo que se propone. Sin embargo, el auditorio confirma la superioridad del ser infernal, que él mismo recuerda en lo que se podría considerar como una amenaza (v.1478-9) al compañero.

El tono del diablo ciertamente se va haciendo más y más reconocible como humano, cuando incluso desprecia las discusiones típicas de los teólogos, a las que alude de pasada, reflejando una fingida aversión del fraile a los estudios universitarios. Se trata de un diablo ilustrado<sup>77</sup> y conocedor del otro mundo como ninguno de los vivos:

And speke as renably and faire and wel  
 As to the Phitonissa dide Samuel.  
 (And yet wol som men seye it was nat he;  
 I do no fors of youre dyvynytee.)  
 But o thyng warne I thee, I wol nat jape: (1509-13)  
 For thou shalt, by thyn owene experience,  
 Konne in a chayer rede of this sentence  
 Bet than Virgile, while he was on lyve,  
 Or Dant also. Now lat us ryde blyve, (1517-20)

---

<sup>76</sup> John M. Rist («Augustine on Free Will and Predestination», *Journal of Theological Studies*, 20, 1969, 420-47) encuentra en Boecio y en la teología agustiniana la descripción de *intentio* que va a primar en la Edad Media, y que relacionada con la *voluntas*, surge como agente moral del alma. La intención, por tanto, podría ser buena o mala, y consistiría en el poder de la mente de controlar y dirigir los sentidos a la hora de ponerlos en contacto con la realidad externa. Se trataría, pues, no tanto de la facultad de decisión *a posteriori*, sino de una actitud inherente al ser que predispone a éste hacia esa realidad externa. Una de las manifestaciones de tal disponibilidad sería el propio hecho lingüístico, derivado de una voluntad de entendimiento de la realidad mediante su nombramiento y de la creencia en el acto creador del mundo mediante la palabra.

<sup>77</sup> Earle Birney (*Essays on Chaucerian Irony*, 98) reconoce en este diablo a los coetáneos de la tradición bíblica, recordando además al: «[...] Apocryphal Asmodeus on him, that devil whom the Middle Ages pictures as a most handsome and likable sophisticate, gumbler, authority on the occult, author and patron of the arts (he was supposed to have helped Boccaccio write the Decameron) and a scholarly Master of Arts himself from the great College of Hell. Chaucer's devil indeed thinks of Hell in academic terms [...]».

Su promesa al principiante de que pronto él mismo superará a los renombrados conocedores del Infierno no despierta en el alguacil el más mínimo recato. Al contrario, ajeno al miedo, se dispone a acompañar al demonio y a compartir sus ganancias con él. Cuando éste le anuncia que pronto llegará la hora de separarse, el alguacil recurre al juramento de fidelidad que le une a este hermano, aduciendo que debe conservar el buen nombre que se ha ganado en el territorio. No habrá de extrañar que ante tamaña ironía, al diablo no le remuerda a su vez acceder a la insolente petición. Los dos se comprometen por un honor que al menos el bribón alguacil no tiene:

“Nay,” quod this somonour, “that shal nat bityde!  
 I am a yeman, knowen is ful wyde;  
 My trouthe wol I holde, as in this cas.  
 For though thou were the devel Sathanas,  
 My trouthe wol I holde to my brother, (1523-7)

Esta radical confianza que el diablo y su fraternidad le merecen al alguacil, además de poseer un indudable valor alegórico, también se puede interpretar como un intento del emplazador por obtener información y hasta dinero del otro. En la presentación, antes de proponer el maridaje y sabiendo de qué pie cojea el alguacil, el diablo le anuncia que lleva dinero y que no conoce esas tierras. Así pues, las consultas que sobre su persona lleva a cabo el emplazador, así como su insistencia en continuar con él hasta el final, a pesar del peligro que ello supusiera, pueden indicar bien una intención de aprovecharse de alguna manera del recién llegado, o bien una fe ciega en él. Sin embargo, entre esta última postura de fascinación fáustica del alguacil y la de un emplazador tan desalmado que osara timar a un diablo, destaca la alternativa que propone Robert Myles.<sup>78</sup> Según él, el alguacil no cree que su compañero sea un diablo, y juega a seguirle la broma y a sacarle los cuartos, congratulándose por la oportunidad que le brinda el carretero de poner al otro a prueba. De esa forma, su lectura del episodio del carretero sería la de su confirmación de que el recién llegado no es el diablo.

Tras la primera conversación en que ambos personajes comprometen palabra y bienes ganados, el narrador los presenta entrando rápidamente al pueblo y dando con el carro atascado en el barrizal. Muestra al carretero increpando a sus caballos para que lo saquen del lodo como

---

<sup>78</sup> *Chaucerian Realism*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994.

escena contemplada de cerca por los dos amigos, y registra el momento en que al alguacil se le ocurre animar al diablo a que aproveche las maldiciones del carretero. La forma en que se aproxima a él para susurrarle su idea hace sospechar que detrás de la camaradería para con el diablo y del afán de juego a costa del rudo carretero, se está reclamando subrepticamente el cumplimiento del pacto. Mientras aún resuenan los improperios a las bestias, el fraile presenta simultáneamente a su auditorio los leves susurros del alguacil, instando al diablo a que escuche bien las palabras del carretero, y esperando una reacción. El demonio, sin embargo, pone a dios como testigo de que los gritos del carretero no significan lo que parece, y sabedor de lo que va a ocurrir, pide al alguacil que sea paciente. La respuesta habría parecido lo suficientemente inteligente a un alguacil incrédulo que sólo quisiera poner a prueba al que creyera un mentiroso, y totalmente descorazonadora para quien hubiera confiado ciegamente en la identidad de diablo de su compañero. De cualquiera de las maneras, el emplazador no pierde en ningún momento su autoestima; se cree más audaz que el propio diablo. Tampoco se le ocurre que a éste no le interesan los bienes materiales sino los espirituales, y que por ello deja escapar los caballos, carentes de alma; sólo el auditorio reconocerá el peligro que acecha al emplazador ante la futura maldición de la viuda.

Desde este momento queda claro en qué consistirá el diabólico juego: en aprovechar la poca o mucha distancia existente entre el pensamiento y la palabra.<sup>79</sup> Por supuesto, el emplazador sabe por experiencia

---

<sup>79</sup> El tema de la familiaridad existente entre palabras y hechos procede del *Timeo* platónico, que define una relación natural entre el original y la copia trasladable a la existente entre las palabras y su referente. Tal realismo cratílico y su derivación hacia un realismo moderado y los diversos nominalismos han sido estudiados y aplicados a la práctica chauceriana por diversos autores. Russell E. Peck («Chaucer and the Nominalist Question», *Speculum*, 53, 1978, 745-60) percibe en Chaucer un nominalismo que brota de la primacía de la voluntad sobre el intelecto. Tal dominio de la voluntad daría lugar a que se pudiera entender una misma realidad de diversas maneras según con qué voluntad se produjera la aproximación a ella. Por otro lado, P. B. Taylor («Chaucer's *Cosyn to the Dede*», *Speculum*, 57, 1982, 315-22) aventura que, al introducir el tema de «words be cosyn to the dede» tan a menudo en *The Canterbury Tales*, además de en su *Boece*, Chaucer puede estar aprovechando el segundo significado de «cosyn», «dupe», para reconocer el alto grado de instrumentalización del lenguaje, que serviría tanto para mentir como para no hacerlo. Rodney Delasanta («Chaucer and the Problem of the Universal», *Medievalia*, 9, 1986, 145-63) coincide con Taylor en que Chaucer nunca se convierte en víctima del supuesto relativismo nominalista, sino que lo utiliza a su antojo en los contextos más convenientes. De acuerdo con esto, Alistair J. Minnis («Looking for a Sign: The Quest for Nominalism in Chaucer and Langland», en Minnis, Morse y Turville-Petre, eds.

que la confesión que arranca a sus víctimas no proviene del arrepentimiento; acostumbrado como está a obviar las intenciones, a no buscar en el lenguaje más que el pronunciamiento que corresponda a los delitos establecidos, es incapaz de percibir la intención de las palabras del carretero, y aún más, de ver el mundo desde el punto de vista del interés del diablo. Para el emplazador, intención, palabra y referente se identifican, se materializan en una sola realidad. Acostumbrado como está a ver en el pecado una fuente de ingresos materiales, a considerar los actos como hechos consumados en sí mismos, las palabras se presentan ante él como referentes, fuera de todo contexto situacional que las relativice, de todo dominio de la voluntad individual. Así, es incapaz de considerar el cariz espiritual del lenguaje, pues, de hecho, ha instrumentalizado la espiritualidad para volverla una mera alcancía.

Destaca la rapidez con que el fraile presenta a continuación el movimiento de los caballos, que al arrastrar el carro fuera del lodazar reciben las bendiciones del dueño. Así, a las palabras del diablo el narrador responde con la rapidez en el cambio de situación que aquél requiere, siendo las propias exclamaciones del carretero las que resumen ese cambio:

This somonour seyde: "Heere shal we have a pley."  
 And neer the feend he drough, as noght ne were.  
 Ful prively, and rowned in his ere:  
 "Herkne, my brother, herkne, by thy feith!  
 Herestow nat how that the cartere seith? (1548-52)  
 "Nay," quod the devel "God woot, never a deel!  
 It is nat his entente, trust me weel.  
 Axe hym thysself, if thou nat trowest me;  
 Or elles stynt a while, and thou shalt see."  
 This cartere thakketh his hors upon the croupe, (1555-9)  
 Now is my cart out of the slow, pardee!" (1565)

Ya fuera del pueblo, y antes de que se hayan topado con la cabaña de la anciana, el alguacil vuelve a susurrar a su hermano que conoce la forma de ganar unas monedas a costa de una vieja a la que sabe inocente. Aunque, en principio, esta aventura se perfila paralela a la anterior,

---

*Essays on Ricardian Literature*, 142-178) recuerda, con respecto a la doctrina del *facere quod in se est*, que no era indispensable ser nominalista para conjugar el interés por la antigüedad pagana con el debate sobre la predestinación y la posibilidad de salvación de los no cristianos.

el exhibicionismo del alguacil hace que se desarrolle de modo contrario: si al carretero lo encuentran casualmente, a la vieja la van a buscar, y ésta, al contrario que el carretero, empieza bendiciendo para acabar maldiciendo, siendo plenamente consciente del valor de sus palabras. El narrador no consigna la respuesta del diablo a esta invitación, pasando directamente a mostrar el diálogo entre el alguacil y la vieja, al que el demonio asiste a modo de espectador de la torpeza de su hermano.

En este caso, lo que mueve al emplazador es el presumir de su dominio del oficio frente a un diablo mentiroso al que no considera del todo competente después del traspies del carretero. El diablo queda en la sombra hasta que ve su oportunidad; no se sabe si está escuchando atentamente la trifulca del alguacil con la vieja, o si ésta le aburre. De hecho, la pelea en que se enzarzan el emplazador y su víctima se vuelve tan enérgica que la figura del diablo queda por un momento olvidada. El narrador presenta rápidamente el diálogo, en el que la primera acusación del alguacil a la anciana va a ser la de que estaba acostada con un fraile. De esta forma, el narrador fray Huberd reta descaradamente a su enemigo de viaje, al mostrar que poco le importan las acusaciones, ya que, tal y como su cuento demuestra, pocas veces éstas corresponden a la realidad. Se aprovecha de que la frase sea pronunciada por quien no tiene tratos con la verdad, el alguacil, para salir, como la propia viuda, libre de culpa. De esa forma, la primera puntualización del emplazador peregrino que lo relacionaba con las prostitutas queda también relativizada:

I trowe thou hast som frere or preest with thee." (1583)

Los rápidos movimientos de los personajes son evocados aquí mediante las palabras. Así por ejemplo, aunque la vieja es apremiada a abrir por los toques y reclamos del alguacil, realmente es la sucesión de su apurada pregunta y su respetuosa bienvenida lo que explica que acaba de abrir el portón:

"Who clappeth?" seyde this wyf, "benedicite!  
God save you, sire, what is youre sweete wille? (1584-5)

Si la acusación de amar a un fraile o a un cura resulta irónica, mucho más lo serán las palabras de la vieja. En efecto, en su discurso destaca ese «God bless you» y el «sweet will», que, a pesar de las posibles buenas intenciones de la anciana, no concuerdan con la realidad. La

vieja se defenderá acudiendo primeramente a Jesucristo y a la Virgen María, y sólo recurrirá a maldecir al alguacil después de que éste le dé la idea. En efecto, es él quien se expone a ser llevado por el diablo y parodia a su atribulada víctima al clamar por Santa Ana, amenazándola con llevarse un paño o una cazuela<sup>80</sup> por un falso delito de adulterio:

“Nay thanne,” quod he, “the foule feend me fecche  
If I th’excuse, though thou shul be spilt!” (1610-1)  
“Pay me,” quod he, “or by the sweete Seinte Anne,  
As I wol bere away thy newe panne  
For dette which thou owest me of old.  
Whan that thou madest thyn housbonde cokewold, (1613-6)

Así pues, es primeramente el alguacil el que se arriesga, y sabiendo que realmente no quiere decir lo que dice y que tampoco su acusación es cierta, se expone a afirmar que prefiere que le lleve el diablo. No cuenta, sin embargo, con que la vieja, hasta el momento caracterizada por la humildad, y ante la calumnia, torne su miedo en ira y su bendición en maldición. Es entonces, tras sus palabras, cuando el narrador destaca el súbito interés del diablo por conocer la verdadera intención de las palabras de la viuda. Podía haberle preguntado por ella cuando la anciana le deseara al alguacil el «God save you», pero sólo parece espabilar ahora, para cercionarse de que víctima y verdugo se han trocado. Sin perder un segundo, hace que la vieja reformule su deseo, y el alguacil, al ver que el otro le gana terreno y que la vieja le exige el arrepentimiento, llevado por el orgullo y la avaricia, no sólo no se amilana, sino que se atreve a requerir el sayo de la rebelde:

“Nay thanne,” quod he, “the foule feend me fecche  
If I th’excuse, though thou shul be spilt!” (1610-1)

---

<sup>80</sup> Thomas Hahn («The Devil and His Pann», *Neuphilologische Mitteilungen*, 86, 1985, 348-52) considera que el arte de esta época justifica con creces el significado de «panne» como «cazuela», pues en las representaciones infernales los diablos suelen martirizar en ellas a sus víctimas, lo que explicaría el que el diablo reclame la cazuela de la viuda además del alma del alguacil para el infierno. Por otro lado, David Williams («From Grammar’s Pan to Logic’s Fire: Intentionality and Chaucer’s Friar’s Tale», en Gary Wihl y David Williams, eds. *Literature and Ethics. Essays Presented to A. E. Malloch*, Kingston, Ontario, McGill-Queen’s U.P., 1988, 77-95) cree que Chaucer juega con los homónimos de «panne» provenientes del latín y del inglés antiguo, y que significaban respectivamente «paño» y «cazuela». Cobraría así sentido la amenaza última del alguacil de llevarse hasta la última pieza de la anciana, incluido su sayo (v.1633).

Unto the devel blak and rough of hewe  
 Yeve I thy body and my panne also!"  
 And whan the devel herde hire cursen so  
 Upon hir knees, he seyde in this manere (1623-6)  
 "The devel," quod she, "so fecche hym er he deye,  
 And panne and al, but he wol hym repente!"  
 "Nay, olde stot, that is nat myn entente,"  
 Quod this somonour, "for to repente me  
 For any thyng that I have had of thee.  
 I wolde I hadde thy smok and every clooth!" (1628-33)

El alguacil ha formulado su propio juramento antes que la vieja, para asegurarse que no le rebajará la deuda, pero lo hace mediante una proposición que compromete, a modo de ordalía, su propia salvación. No obstante, su verdadera intención, siguiendo la lógica del diablo, no es la de condenarse, sino la de conseguir el dinero, por lo que el suyo es un juramento paralelo al del carretero. Mientras que en la maldición de la vieja el significado y la expresión con que se pronuncia coinciden, en la amenaza del alguacil no hay tal concordancia. De hecho, el diablo se lo llevará sin necesidad de que él perdone a la viuda.

En cuanto a las intenciones de la anciana, éstas son ambiguas (v.1622, 1628) incluso para el demonio, que ha de volver a preguntar. Resulta imposible saber si el que habrá de morir, según la sentencia de la anciana, será el alguacil o el propio diablo. Según Myles,<sup>81</sup> si la vieja estuviera deseando la muerte al alguacil, estaría pecando; pero en esas exclamaciones el diablo sólo interpreta el deseo de la viuda de ver desaparecer el cuerpo del otro.

Es difícil calibrar si el emplazador cree que el diablo le ha tendido una trampa, pero la frase con que se revuelve contra la maldición de la vieja resulta irónica, precisamente porque es metalingüísticamente representativa de la polisemia; «that is nat myn intente» tendría en este contexto dos significados excluyentes: se puede referir simplemente al ánimo del emplazador de mantenerse en sus trece, sin retractarse ni atender a la condición fijada por la vieja. Pero también puede tener un valor déictico anterior a esa amenaza, referido al «the foule feend me fecche». En esta segunda lectura, el insulto a la vieja, a la que estaría

---

<sup>81</sup> Myles, *Chaucerian Realism*, 115: «She is cursing the devil to hell, which since he has already been eternally damned and cursed to hell, presents no moral transgression on her part. The widow is not fooled; she shows that she, unlike the summoner, knows how to recognize the devil and his representatives, regardless of their "container"».

culpando de no saber distinguir el significado de determinada expresión según el contexto en que se emite, resulta irónico, pues él mismo había caído antes en ese error al tomar literalmente al carretero. Es de suponer que el emplazador no ha percibido el peligro en que se encuentra (es decir, no ha leído al diablo sino literalmente), pues su hábito de aumentar el gravamen de la deuda en cuanto la viuda se queja no cesa en ningún momento. Si ante el primer rasgo de rebeldía de ella, el alguacil había añadido a la deuda monetaria la cazuela o paño, ahora, ante la maldición, recurre a la amenaza de llevarse también el vestido. Así pues, no parece consciente de que es él quien está en las últimas. Sin embargo, el insulto podría brotar también del repentino despertar del alguacil al terrible dilema en que se encuentra, preso de que la vieja lo haya tomado por la palabra y se haya hecho con él precisamente mediante el arma del lenguaje. De cualquier modo, habría sido más fuerte su orgullo y avaricia que el miedo al infierno. Lo que logra es confirmar lo que ya había anunciado a su compañero al principio, que renegaba del arrepentimiento.

El fraile no da cuenta de cómo acogió el alguacil la decisión de su hermano; prefiere mostrar la rapidez con que actuó el diablo, quien no le dejó espacio ni para protestar, llevándose con la última palabra de la vieja. El narrador concluye rápidamente la historia con su propio deseo, que enmienda el de la vieja. Irónicamente pide que los alguaciles se tornen buenas personas, lo que es tanto como desearles la desaparición.<sup>82</sup> Consciente de la imposibilidad de su anhelo, lo formula en un tono piadoso e inocente, lo que lo vuelve aún más sarcástico. Se vuelve posteriormente al auditorio, para excusarse de no poder seguir describiendo las penas del Infierno para no importunar aún más al emplazador peregrino, con lo que aquél queda expuesto otra vez a la burla general. Y termina exhortando a los peregrinos a temer y estar alerta de las tentaciones diabólicas y a recordar a los emplazadores en sus oraciones. Así, con ese mordaz tono de superioridad, se despide el fraile del

---

<sup>82</sup> Birney (*Essays on Chaucerian Irony*, 103) presta atención a la ceguera del alguacil ante su propia dimensión divina, que ha olvidado a lo largo de su carrera y pervertido al igualarse nada menos que al diablo: «The phrase “after his ymage” reminds us of all that has gone before. What was the summoner’s sin that cast him into eternal hell if it was not his insensitivity, in his avaricious pride, to the idea that he was modelled by God, and his determination to make over his image into that of the devil? The theme of human faces and the masks they wear, the realities beneath disguises, a theme which we have seen to be constant in this tale, is sounded once more in the first two lines of this moral».

compañero de viajes al que ha querido ridiculizar mediante esta historia:

And God, that maked after his ymage  
 Mankynde, save and gyde us, alle and some,  
 And leve thise somonours goode men bicomel  
 Lordynges, I koude han toold yow, quod this Frere,  
 Hadde I had leyser for this Somnour heere, (1642-6)  
 Herkneth this word! Beth war, as in this cas:  
 "The leoun sit in his awayt alway  
 To sle the innocent, if that he may." (1656-8)  
 And prayeth that thise somonours hem repente  
 Of hir mysdedes, er that the feend hem hente! (1663-4)

Si bien el relato debería poseer un claro mensaje aleccionador, lo cierto es que el personaje del diablo resulta más atractivo y justo que el del alguacil. Ni el diablo ni el infierno están verdaderamente retratados ni causan espanto en ningún momento. La ironía del fraile para con su auditorio se constante cuando, tras citar el salmo 10, 8-9, se recapacita sobre el hecho de que el alguacil ha sido todo menos inocente. De esta forma, la intención del fraile traiciona y deforma la naturaleza ejemplar del cuento, al servir a intenciones que no coinciden con sus palabras. Si bien el mensaje es el de que se debe desconfiar de quienes parecen más inofensivos,<sup>83</sup> la historia está orientada en la misma medida a celebrar la condena del emplazador, no permitiendo que el auditorio se pueda compadecer de él en ningún momento. Así pues, aunque se expresa de forma explícita la lección que se ha de sacar del ejemplo, defendiéndose que la historia es didáctica y piadosa, la intencionalidad es el deleite general y sobre todo particular a costa de la figura del alguacil.<sup>84</sup> Si no

---

<sup>83</sup> Peggy Knapp (*Chaucer and the Social Contest*, Nueva York, Routledge, 1990) repara en cómo el fraile traiciona su propia función social, basada en una piedad personal que ha olvidado por completo al ensañarse con el alguacil.

<sup>84</sup> Dieter Mehl (*Geoffrey Chaucer. An Introduction to His Narrative Poetry*, Cambridge, Cambridge U.P., 1986, 186-87) encaja esta labor narrativa en el cuadro superior que acoge la imagen del propio fraile: «The irony, however, is extended even farther than that. Like the Devil and the summoner in the story, the crafty Friar acts as a divine instrument, for in spite of all his quite unbiblical maliciousness, his tale still remains, to some extent, an edifying sermon from which the reader may derive genuine spiritual instruction. Theological debate and estates satire here combine with a farcial *exemplum* by which the narrator condemns not only the summoner, but himself, thus confirming the satirical portrait in the General Prologue».

hubiera habido ningún emplazador entre los peregrinos, el relato carecería de esa segunda intención. Así pues, el propio narrador ejemplifica la polisemia a la que el diablo se ha referido en el relato.

#### 4.4.4 *Síntesis narratológica*

Sobre la autoridad diegética del fraile no caben dudas, pues su identidad social da sobrada cuenta de su capacitación para hablar en público y para contar historias. Tal y como lo ha descrito el narrador Chaucer, se trata de uno de los pilares más nobles de su orden, un fraile ejemplar, posiblemente conocedor de miles de historias con las que afianzaría su poder de convicción. Nos lo muestra experimentado en la práctica de la confesión, lo que irónicamente conecta con la idea de la intención con que se dicen las cosas y con la de salvación o condena según la retractación llegue a tiempo o no. Es esa misma identidad de grupo que lo relaciona a una orden mendicante lo que de entrada lo enemista al clero regular y a cualquier instancia religiosa con la que deba competir por razón de dinero, como es el caso de los alguaciles y arcedianos. De ahí que con una representación heterodiegética, el narrador muestre un privilegio en el conocimiento de todos los hechos, palabras y pensamientos. El fraile dice que esta historia ocurrió en su tierra, y confiere a sus datos tales visos de cercanía que se hace difícil pensar que hayan sido inventados. Más bien crea la sensación de que tal aventura tuvo lugar en realidad, y que incluso él pudo llegar a conocer a alguno de sus personajes. Ello redundará cómicamente en la disposición del auditorio de peregrinos hacia el alguacil que los acompaña.

En cuanto a la autoridad mimética de este fraile, precisamente su maestría narrativa le facilita el manipular los mensajes que hace llegar a su auditorio.

El fraile implica a su público en el relato de dos formas: desde el principio se refiere a las extorsiones que ejercía el alguacil sin contemplaciones sobre el común de los mortales. Al hacerlo está evocando a su público, que sin duda se ve reflejado en las víctimas caídas en las garras del arcediano y su alguacil. Así, desde el principio, se granjea las simpatías del auditorio, al oponerle directamente a los ataques del alguacil del cuento, y por extensión, a los del peregrino. Además de esta forma implícita, se dirige explícitamente a su auditorio de forma continua, mostrando una confianza que resulta natural en quien parece casi estar

usando su voz como eco de la opinión general. En cuanto a la figura del narratario, ésta es tan amplia como lo pueda ser la compañía de peregrinos o el propio auditorio real de *TCT*, es decir, es la de toda persona que tenga algo que ocultar a la acción de la justicia eclesiástica, tanto de hecho como de pensamiento y palabra.

Existe un predominio de la postura mimética sobre la diegética, pues el diálogo en estilo directo ocupa gran parte del relato, y en él se cifra el avance real de la historia. Esa tendencia al dramatismo que se observa en el diálogo es la misma que hace que el narrador se refiera asiduamente a su labor narrativa y trate de implicar al auditorio. Indica asimismo el valor performativo del lenguaje, que, relacionado además con el tema de las condenas, delata el interés por el realismo del narrador Chaucer.

También en esta esfera se percibe el ánimo de enfatizar el dramatismo mediante la acentuada concentración temporal y espacial, lograda al puntualizar la acción a lo largo del viaje de menos de un día y en unas escenas concretas en las que el diálogo constituirá la clave del movimiento posterior. Tras una presentación panorámica y temporalmente dilatada del alguacil, al que se retrata en todo el ajetreo de su oficio (haciéndose con los secretos de sus víctimas, poniéndoles celadas y exponiéndolas luego al chantaje), se pasa a concretar la localización en la escena del camino, que incluye el encuentro con el diablo y con el carretero en el lodazal, y culmina con la escena de la cabaña de la viuda, en la que confluyen las ideas avanzadas en las conversaciones previas. Con ese predominio de lo escénico, y aunque el narrador siempre habla desde una posterioridad temporal, mirando hacia atrás, la recurrencia del diálogo hace que la acción se encuentre continuamente actualizada. A ello contribuye también el que el fraile haya omitido cualquier referencia a la dimensión temporal del más allá, como puede ser el momento en que se da al diablo el cometido de ir en busca del condenado. Ello se corresponde asimismo con la irrupción del peregrino alguacil ante las referencias a las prácticas disolutas del arcediano y su empleado. De esa forma el narrador Chaucer acerca, mediante la estructura, la acción narrada por el fraile al presente real de los peregrinos, al igual que el fraile trae hacia el presente su relato en tiempo pasado mediante la inclusión del diálogo.

También resulta plenamente efectivo desde un plano espacial y temporal el cruce de voces que se origina cuando se producen dos conversaciones paralelas. Así, los insultos o halagos del carretero a sus ca-

ballos, al tiempo que hablan los otros dos, o la interrupción del diablo al escuchar cómo la vieja maldice al alguacil. Ante el ruego del diablo, la viuda vuelve la voz hacia él, aunque sus palabras impliquen realmente al emplazador, pues formula al mismo tiempo una amenaza y una promesa en forma de maldición. Por eso recibe otra amenaza por parte del alguacil, y la respuesta fulminante a su promesa por parte del diablo. Sea como fuere, el desenlace, repleto de súplicas y amenazas que llegan de todas direcciones, se puede entender como una explosión en cadena de las fuerzas presentadas a lo largo de la historia: el frenético materialismo del alguacil, la cautelosa manipulación del diablo y la angustia de la acuciada viuda, representante de los chantajeados mencionados al principio. Tal concentración de voces e intenciones, tal condensación temporal y espacial, queda súbitamente suspendida en la nada, como si de humo se tratara. En efecto, el narrador alude a cómo el diablo arrebató de este mundo al hermano alguacil, y nunca más sabemos de él ni de los demás. Su rastro se pierde con su última palabra: no recibimos la reacción de la vieja, ni del emplazador. Así, el cuento termina de forma sorpresiva, con la breve alusión al trayecto infernal en el que se diluyen los dos hermanos, y con ellos el tiempo y el espacio del propio relato. De igual manera se confunden los destinatarios del relato del fraile cuando éste resume con la moraleja a sus contertulios la enseñanza del cuento. En el refrán de esa despedida, el león (v.1657-8) que está al acecho aún recuerda más al alguacil que al propio diablo, y se supone que ha de asustar a todo cristiano. Sin embargo, cuento y moraleja van intencionadamente dirigidos con saña al emplazador, que queda en evidencia ante los demás peregrinos en un abierto desafío de fray Huberd.

La información que proporciona el narrador es selectiva en el sentido de que escoge aquellos datos que contribuyen a crear la imagen corrupta de los cargos eclesiásticos que menciona, haciendo que éstos condicionen la visión total que de ellos creará, y reforzándolos por la inclusión de los detalles de sus estratagemas para cazar a posibles víctimas. No incluye ningún otro dato sobre estos personajes que los que atañen exclusivamente a su condición laboral. De igual manera, cuando se presenta la figura del diablo, de sus palabras lo que se aprenderá sobre todo será su inconformismo con las duras condiciones en que ha de trabajar. El diablo se reservará otro tipo de información que le es requerida y el narrador, aunque parece consciente de lo que aquél planea, no incluye datos nuevos sobre él, por lo que resulta enigmático en

comparación con la simplicidad del alguacil, cuyo carácter parece ocupado enteramente por su codicia. También de la vieja se conoce algo principalmente a través de los diálogos, ya que el narrador sólo había adelantado su inocencia. Si el emplazador venía definido por su afán de robar de la forma menos escrupulosa posible, la vieja lo es precisamente por ser pobre, la víctima menos propicia para abordar, dato que no parece importarle al agresor.

La visión que se da en el cuento suele ser interna, al proceder de lo conocido mediante el diálogo entre los personajes. Lo que se aprende de esta forma suele estar condicionado en cierto modo por los prejuicios de quien escucha, es decir, del alguacil. Las conversaciones que mantiene el emplazador no le hacen cambiar de actitud, pues con ellas no hace sino refrendar la idea que de sí mismo posee. Y precisamente de ese orgullo se valdrá el otro para cazarlo. Así, al consultar al diablo sobre los secretos del más allá, el alguacil no se da cuenta de que pronto estará a ese otro lado, pues los emplazadores, como él mismo, no tienen descanso, y el diablo es, al fin y al cabo, sólo un emplazador. Al mirar al carretero, el alguacil se equivoca en su apreciación, delatando su torpeza al diablo. Tampoco al acusar a la vieja parece prestar atención alguna a sus excusas e imploraciones. No prevé que la pobreza puede ser inversamente proporcional al miedo, y que nunca le podrá robar a la viuda su palabra.

De esta forma, se puede decir que raramente se conoce a un personaje mediante la mirada de otro, pues más bien éstos se delatan a sí mismos en sus diálogos, y el lector ha de sacar su propia idea de estos personajes tras lo precipitado de los acontecimientos.

Aunque el narrador está claramente en contra de los hábitos del alguacil, lo demuestra desde la ironía que le permite el exhibirlo como representante de su oficio, y por tanto, como individuo «recordable» y reconocible en el otro miembro de la misma casta, el peregrino alguacil. Ese reconocimiento continuo que se produce ante la figura del emplazador da la posibilidad al fraile de hablar de él desde una cómoda superioridad moral que se traduce en un tono condescendiente para con su personaje. De ahí que muestre su desaprobación de una forma relajada, consciente del potencial caricaturesco del personaje.

La postura ideológica del relato está incluida en la propia temática que atraviesa el cuento. El narrador ha presentado a su auditorio el paralelismo entre las diligencias que han de realizar los diablos y las actividades requeridas en ciertos peldaños de la jerarquía eclesiástica. Si

los desvelos de los diablos acaban a veces en la paradójica salvación de las almas acosadas por ellos, los emplazadores humanos, teóricamente buscando la regeneración de las almas cristianas, sólo logran su propia condena, al alimentarse de los pecados de sus víctimas. Así, de entrada, la finalidad para la que trabajan ambos cuerpos de emplazadores, el infernal y el terrenal, se ve trastocada. El narrador parte, pues, del trastorno que sufren estas categorías, achacándolo, en palabras del diablo, a que las palabras y las acciones no siempre concuerdan con la intención que las origina.

De esa forma el fraile pone en entredicho las prácticas eclesiásticas fraudulentas y represivas. Es capaz de denunciarlas de forma natural, escudándose irónicamente en que la intención que guía a obispos y demás es, en el fondo, buena. Partiendo, pues, de esa dualidad entre intencionalidad y palabra, el fraile presenta la noción misma del emplazamiento judicial como desvirtuada en la práctica terrenal, en la que el proceso se reviste de un formalismo que esconde la taimada intención de los representantes de la ley.

El afán derrocador y dualista del fraile le hace vislumbrar el mundo infernal como opuesto al terreno. Por eso el diablo no necesitará recurrir a la acusación falsa, ni a la mentira, como hace el otro. Con la verdad por delante, se presenta como un hermano, y esgrime un cierto decoro, y hasta honestidad en el trato de sus víctimas. Como un auténtico profesional, el diablo parece tener ciertos escrúpulos ante las irregularidades, constatando sus datos. Así, en comparación con el alguacil, el hermano mayor resulta ejemplar y su emplazamiento mucho más en regla que los que aquél suele ejecutar. Ambos marchan por el mismo camino con la misma intención; sin embargo, mientras que el alguacil sabe a la viuda inocente, el diablo va a la zaga sabiendo que su víctima no lo es. La justicia está, irónicamente, de lado del demonio, por lo que se produce ese conflicto de dualidad de intenciones propuesta al principio: el diablo está de nuevo trabajando por mandato divino, tiene licencia para arrastrar a su hermano consigo, pues el alguacil está condenado de antemano por tergiversar con sus actitudes el espíritu cristiano.

Por otro lado, si ello es así, la conversación del camino es sólo una pantomima con la que el diablo se entretiene al ir en su busca, conocedor de su destino. Todas sus reflexiones sobre la intención que ocultan las palabras, todo el argumento en sí del cuento, no son más que la forma de cumplir un destino. Entonces recobra la figura del diablo toda su dimensión de malignidad, acrecentándose sobre la del alguacil. Para-

dójicamente, al corregir esa primera visión de integridad que el diablo había causado se le reincluye con mucha más dificultad en los designios divinos. Por encima del cumplimiento de su deber, el diablo se regocija simplemente en dar forma a su intención mediante los actos que vertebran su aventura. Intención y expresión quedan perfectamente ensambladas; resulta difícil separar la finalidad del diablo de la forma en que ésta es metafóricamente expresada. En efecto, los episodios del carretero o de los diablos tentadores funcionan como metáforas del poder performativo del lenguaje, pues dan lugar a que éste pueda ejercerse una vez más. De igual manera, el fraile ha condenado mediante este relato a todos los alguaciles al infierno. Pretende que éste no sea sino una constatación de un hecho que da por sabido, y ruega, tras contar su historia, por las almas de los alguaciles, o por que éstos se vuelvan buenos.

El materialismo de que dan cuenta el personaje del cuento y el propio narrador destaca en el contexto en que se encuentra el relato, entre el cuento de la comadre de Bath y el del alguacil. Si este último no hace sino confirmar la imagen que del fraile se ha ido trazando desde el Prólogo General, ahondando en ese materialismo, en cambio el cuento de Alice supone un contrapunto que resalta ante el relato de fray Huberd. Como el propio fraile admitiera, los asuntos tratados por la comadre superaban sus expectativas, por lo que él va a ofrecer una estructura que evoca la del relato de Alice, si bien revolviendo en el lado escatológico, más materialista de los personajes (el protagonista principal no será un caballero sino un extorsionador, y el ser maravilloso y sabio con el que establecerá el pacto de honor no será un hada sino un diablo).<sup>85</sup> El cuento del alguacil no hará sino internarse aún más en la profundidad escatológica, que ya se anuncia desde el prólogo y que con

---

<sup>85</sup> Frente al romanticismo que delata el cuento de Alice, con su poso de nostalgia por los días perdidos e irrecuperables, el fraile ofrece un mundo viciado, reflejo de su propio cinismo. Así lo ha descrito Penn R. Szittyá («The Green Yeoman as Loathly Lady: The Friar's Parody of the Wife of Bath's Tale», *Publications of the Modern Language Association of America*, 90, 1975, 386-94). Según él, Alice viene a abundar en la paradoja señalada en Mt 23, 10-12, que se produce cuando el caballero recibe libremente la autoridad de manos de su mujer sólo después de que él sinceramente se la ha concedido a ella. Tanto para el fraile como para el alguacil, tal idealidad en las relaciones sociales sería ridícula e incomprensible. Carentes del espíritu cristiano que representan, sus cuentos no son más que piedras lanzadas directamente contra el oponente, no apuntando ningún objetivo más allá del propio cuerpo de estos dos peregrinos.

el cuento arrastra definitivamente al fraile a la humillación proveniente de la carne.

## 4.5 El prólogo y el cuento del erudito

### 4.5.1 *Preámbulo*

El erudito y el mercader pertenecen al grupo cuarto y ambos de modo claro siguen la pauta dada por la comadre cuando aludía al matrimonio como camino de perfección por la vía del dolor. Retoman, pues, el tema del matrimonio, como más tarde hará el terrateniente, obviando en cierto modo la discusión y los límites escatológicos a que habían llegado frailes y alguaciles. No obstante, el erudito no buscará elevar su discurso mediante un estilo alto que compense el del *fabliau* sobre el fraile y el viejo Thomas. Si bien el cuento del estudioso mantiene ciertas similitudes argumentales con el del magistrado, evitará en todo momento la rimbombancia de aquél y preferirá, como la propia Griselda de su cuento, destacar por su modestia. De hecho, este rasgo de su carácter lo hace, como más tarde pasará con el peregrino Chaucer, ser objeto de la desconfianza del hostelero, que en ambos casos repara en esa actitud silenciosa que relaciona con lo femenino.

### 4.5.2 *El prólogo del erudito*

La pose meditabunda del erudito es interrumpida por la agresiva apelación del posadero, conminándolo a ser el siguiente contador de historias. Con su llamada, Harry perturba la concentración del que, absorto, discurría con el peregrinaje. Relaciona su supuesta falta de humor con el tipo de relato que vaya a producir, como hará más tarde con el peregrino Chaucer. Quizás por eso el narrador Chaucer, que apenas interviene en este caso, califica la respuesta del erudito a la impertinente alusión del anfitrión de «benignely»:

“Ye ryde as coy and stille as doth a mayde  
 Were newe spoused, sittynge at the bord. (2-3)  
 “Telle us som murie thyng of adventures.  
 Youre termes, youre colours, and youre figures,  
 Keepe hem in stoor til so be ye endite

Heigh style, as whan that men to kynges write.  
 Speketh so pleyn at this tyme, we yow preye,  
 That we may understonde what ye seye."  
 This worthy clerk benignely answerde:  
 "Hooste," quod he, "I am under youre yerde; (15-22)

Harry se muestra plenamente consciente de la distancia que lo separa de la formación retórica del erudito, rechazando el *ornatus difficilis* y solicitando en su lugar un relato de aventuras en el que domine la precipitación de acciones, la apretada sucesión narrativa que, según el criterio del posadero, volvería redundante el efecto de los recursos retóricos a los que teme. Recuerda que su concurso no es un certamen cortesano, que no existe rey alguno, y que, por tanto, el erudito debe evitar el estilo elevado de que es capaz. Sin embargo, como patrocinador del concurso que es, Harry no puede evitar representar en este momento la figura del patrón, poniendo al otro bajo su mando. De esta forma, la petición del posadero, si bien contraria a los gustos cortesanos habituales, sigue los cánones funcionales de la literatura de corte. La puntualización resultaría cómica para un verdadero auditorio cortesano, despertando a su vez la expectación sobre el enigmático joven que habrá de arreglárselas para no perder la compostura ni desairar a Harry.

Pero la irreverencia del posadero para con el estudioso no logrará que el otro se azore. Al contrario, el erudito señala la fuente de su historia, y la sitúa nada menos que en el propio Petrarca, al que se supone que ha seguido en Padua. Por eso la autoridad del relato no proviene de su tradicionalidad sino precisamente de su modernidad, de la vigencia que la figura del poeta mantiene sobre la anónima cadena autorial de que se alimentan otros cuentos. Además, lo que se ensalza de aquél es precisamente su retórica, coincidiendo con la reivindicación de la cultura escrita que la reforma academicista petrarquista conlleva. Siendo Petrarca su fuente más directa, sin embargo no va a elegir, como aquél, el latín, sino la lengua vernácula, siguiendo en este sentido la decisión de Boccaccio (fuente a su vez de Petrarca, y cuya pose laudatoria del maestro también está imitando el erudito), quien dedicaba su última historia del *Decamerón* a las mujeres. Pero aunque el estudiante reconoce la labor traductora de Petrarca, no la asume completamente, en una primera rebeldía que se acentuará con gestos posteriores. El peregrino ejerce la traducción en sentido inverso, del latín a la lengua vernácula, y oponiéndose al elitismo petrarquista, devuelve la historia a un auditorio

que incluye de nuevo a las mujeres.<sup>86</sup> Se inserta de esta forma en el proceso de *translatio studii*, de la que también se consideraba heredera Oxford (en teoría, fundada por Mempric, contemporáneo de David y llegado al país con Brutus). Quizás por participar aún del sistema escolástico al que sucedió el latinismo clasicista de Petrarca, el erudito se resiste a utilizar los ajustes retóricos y el elevado estilo de aquél:<sup>87</sup>

I wol yow telle a tale which that I  
 Lerned at Padowe of a worthy clerk, (26-7)  
 He is now deed and nayled in his cheste; (29)  
 “Fraunceys Petrak, the lauriat poete,  
 Highte this clerk, whos rethorike sweete  
 Enlumyned al Ytaille of poetrie, (31-3)

Al presentar al poeta laureado, el erudito lo describe, ante los peregrinos alejados de las propuestas intelectuales italianas, con tanto respeto como aquéllos puedan percibir. Sin embargo, se adivina cierta alevosía en la elección de Petrarca como fuente, pues el erudito parece regocijado al anunciar que aquél ha muerto. No es ésta en modo alguno una muerte que lo catapulte hacia la eternidad; más bien a la sepultura. Petrarca aparece muerto y enterrado, y la dulce retórica de la que en apariencia presume el estudioso, únicamente ilumina Italia. Pero no sólo la imagen de Petrarca se ve dañada; recordemos que Harry no quería que se le recordaran los sermones de Cuaresma (v.12), recibiendo nada menos que el recordatorio de una muerte segura, que augura la del poeta.

---

<sup>86</sup> Aunque la leyenda se retrotrae a derivaciones folklóricas de la historia de Cupido y Psique, la primera versión es la recogida en el *Decamerón*. La traducción a prosa latina de Petrarca en *De insigni obedientia et fide uxoris* dio lugar a múltiples variantes francesas, como la de Philippe de Mézières (después adaptada por el autor de *Le ménager de Paris*), la chauceriana o la de Pedro de Hailles en verso latino. Aunque parece improbable que Chaucer conociera el original de Boccaccio, sí se cree que al menos conocía una de las versiones en prosa francesa, *Le livre Griseldis*, además de la inequívoca fuente petrarquiniana. Véase al respecto Anne Middleton, «The Clerk and His Tale: Some Literary Contexts», *Studies in the Age of Chaucer*, 2 (1980), 121-50.

<sup>87</sup> Sin embargo, como señala Charles Muscatine (*French Tradition*, 192): «Something of the same impulse that led Petrarch to translate into Latin can be felt in Chaucer's casting of his poem into rime-royal stanzas. The stanza is of course not inherently expressive, but in the *Canterbury Tales* it is always an implement of seriousness».

A continuación, el erudito se refiere al proemio con que Petrarca había prefaciado su historia, dedicado a la descripción geográfica de la Lombardía occidental:<sup>88</sup>

I seye that first with heigh stile he enditeth,  
 Er he the body of his tale writeth, (41-2)  
 A prohemye, in the which descryveth hye, (43)  
 The which a long thyng were to devyse.  
 And, trewely, as to my juggement,  
 Me thynketh it a thyng impertinent, (52-4)

Aunque el erudito detalla cómo Petrarca había descrito la zona en su proemio, lo cierto es que tras esas menciones declara que tal descripción resulta totalmente «impertinent», con lo que, tras desvelar los secretos de la retórica del maestro, los desprecia.<sup>89</sup> Esta suficiencia con respecto a la fuente delata un espíritu sutilmente crítico que se constatará a lo largo del cuento y en el epílogo.

#### 4.5.3 *El cuento del erudito*

Como otros cuentos dentro del *TCT*, y sobre todo, siguiendo a Petrarca,<sup>90</sup> el narrador comienza describiendo a modo de vista de pájaro el

---

<sup>88</sup> Seth Lerer (*Chaucer and His Readers. Imagining the Author in Late-Medieval England*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton U.P., 1993, 29) comprueba el gran abismo que Chaucer coloca entre el erudito y el maestro italiano mediante el motivo de la descripción geográfica, que hace de Petrarca un poeta atemporal y universal, totalmente opuesto a la visión que de él se ha formado el erudito: «Like one of these *antiqui*, Petrarch is unbounded by the borders of nation or tongue. If he is a man of the world who lives in Italy, he is also an Italian who can speak to all of Europe. He writes with the authority of all the past poets, and he addresses, with equal authority, all readers of the present. Together with Boccaccio's rich floral and organic imagery, this passage turns Petrarch into nothing less than a walking world: a near Edenic synthesis of old and new, near and far».

<sup>89</sup> David Wallace («Whan She Translated Was», en Patterson, ed. *Literary Practice and Social Change*, 197) anuncia que esta inclusión de los recursos petrarquistas aumenta las posibilidades críticas del erudito: «The fact that the Clerk actually translates much of Petrarch's geography (44-51) before questioning its relevance (52-55) focuses attention upon the business of critiquing Petrarch: we see what deserves cutting before the cut is signaled. This suggests, as we approach Petrarch's "tale," that the translation to come will be actively critical rather than passively faithful».

<sup>90</sup> Robin Kirkpatrick («The Griselda Story in Boccaccio, Petrarch and Chaucer», en Piero Boitani, ed. *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge, Cambridge U.P., 1985,

paraje donde se desarrollará la acción. Lo hace estableciéndola en el presente, e implicando al auditorio en el goce que produce el lugar: «there is», «thou mayst biholde», «delitable sighte». Igual que más tarde en la estrofa en la que se presente al personaje, el nombre de la localidad se dará al final.

La primera parte del cuento está dedicada a la presentación del marqués y de su pueblo, así como al pacto que los une en un momento dado mediante la excusa del necesario matrimonio del gobernante. Sobre el protagonista masculino, el marqués, destacará antes que cualquier otro dato la relación que lo une a sus antepasados y a sus súbditos, de forma que queda definido por esos dos vértices, entre los que el personaje, según el narrador, se movía felizmente. Tras enfatizar la alcurnia del linaje del marqués y la docilidad con que sus siervos correspondían a sus virtudes de gobernante, el narrador destaca, no obstante, que éstas no eran el único constituyente de su carácter:

Discreet ynogh his contree for to gye,  
 Save in somme thynges that he was to blame; (75-6)  
 I blame hym thus: that he considered noght  
 In tyme comynge what myghte hym bityde,  
 But on his lust present was al his thoght, (78-80)  
 And eek he nolde—and that was worst of alle—  
 Wedde no wyf, for noght that may bifalle. (83-4)

El disfrute del momento es una de las debilidades del personaje. Éste, además, no parece dispuesto a admitir el hecho de que la mujer sea garante único de la continuidad de los valores representados por el hombre. Walter encarna el principio mismo de la autoridad, y la necesidad de sucesión parece limitar su poder: la obligatoriedad del matrimonio para él no puede suponer sino esclavitud. Y ésta va a serle impuesta nada menos que desde abajo. En efecto, las peticiones de matrimonio no proceden de sus congéneres o iguales, ya que sólo más tarde sabremos que Walter tiene una hermana. Tampoco de sus superiores, sino de sus súbditos.

La opinión del narrador a este respecto es la misma que la del pueblo llano, cuyos representantes irán a pedir al regente que contraiga matrimonio. A partir de este momento, los diálogos se volverán parte

---

231-48) ofrece una magnífica introducción a las versiones e implicaciones que los cambios introducidos sucesivamente por los tres autores supusieron para la historia.

importante en la evolución de la historia. El narrador, a su vez, es consciente de su labor y registra la reacción del marqués ante la petición del sabio representante del pueblo, reacción que califica como «pena»:<sup>91</sup>

Hir meeke preyere and hir pitous cheere  
 Made the markys herte han pitee. (141-2)  
 “But nathelees I se youre trewe entente,  
 And truste upon youre wit, and have doon ay; (148-9)

Sabemos así que Walter no consideró la petición de sus siervos injusta o arrogante, sino humilde y lastimosa,<sup>92</sup> con lo que se podría descartar el elemento de la venganza en su actuación posterior sobre Griselda. Al contrario, Walter parece dispuesto a «entrar en vereda», movido por la propia humildad de su pueblo, no por ninguna fuerza superior. Incluso parece que es esa humildad la que va a buscar en su futura esposa, tal y como él mismo expresa a la comisión:

Bountee comth al of God, nat of the streen  
 Of which they been engendred and ybore. (157-8)  
 “Lat me allone in chesyng of my wyf—  
 That charge upon my bak I wole endure. (162-3)

Walter alega, con una certeza que parece provenir de su experiencia, que la nobleza de sangre no garantiza la bondad de los hechos, por lo que la esposa que él elija no tendrá por qué pertenecer a la aristocracia. Pide a sus súbditos que le permitan cargar a él con la responsabili-

---

<sup>91</sup> Es éste uno de los rasgos diferenciadores de la versión chauceriana según Kirkpatrick («Griselda Story», 240), que contribuirá a la enfatización psicológica de los personajes así como a una conmiseración narratorial que apela a su vez al auditorio, buscando la identificación mediante la emoción, no mediante la enseñanza moralizante propia del *exemplum*, que encarna la versión alegorizadora de Petrarca: «For it is the very essence of Chaucer's Christian sensibility that it should express itself in particular interest in the fate of the individual. Chaucer is not concerned as Petrarch is with a discovery of the general patterns that govern humanity».

<sup>92</sup> Larry Scanlon (*Narrative, Authority, and Power. The Medieval Exemplum and the Chaucerian Tradition*, Cambridge, Cambridge U.P., 1994, 184) ve esa piedad de Walter como uno de los rasgos de su carácter, que más tarde reproducirá con su mujer, y que descarta cualquier aproximación a él como ente abstracto: «Though such readings may produce a more comfortable view of the tale, it seems to me they miss the rigor of Chaucer's political conservatism, his Augustinian conviction that in a fallen world monarchy produces social order not only in spite of, but often, even because of the moral inadequacies of the monarch».

dad de la elección, en un diálogo que recuerda al que mantienen la vieja y su esposo la noche de bodas en el cuento de la comadre de Bath. Efectivamente, sus palabras son un eco de las de la vieja, y él mismo sabe que no se casará, como aquel caballero, con alguien de su clase. Así, esta situación parece una versión avanzada de aquélla; el personaje ha superado la ignorancia al reconocer un estadio más alto que el impuesto por la jerarquía social. Serán los súbditos los que no lleguen a compartir del todo su punto de vista, lo que justifica en cierto modo las acciones por las que Walter ha de defender su teoría, aun a costa del dolor de Griselda. Los versos 162-3 expresan el conocimiento de cuáles pueden ser las consecuencias de su elección: Walter habrá de comprobar que no se ha equivocado; tendrá que experimentar, que sufrir su decisión y darla a conocer. Si Alice hablaba de la experiencia como el motor de la autoridad, Walter acepta sin remilgos su entrada en el matrimonio como campo experimental en el que probar su autoridad pública.

Encarecidamente busca humildad en todos aquellos con los que se relaciona, no abandonando en ningún momento su situación de superioridad. Desde ella pide, a cambio de someterse al matrimonio, que su pueblo jure acatamiento a su voluntad sobre la mujer que haya de elegir. Es éste el primero de los pactos que Walter habrá de establecer con sus vasallos. El siguiente lo efectuará con la propia Griselda. En ambos casos, lo que pide es aquiescencia y silencio a lo que él decida. También pedirá silencio al verdugo al que confía el traslado de sus hijos más tarde, así como a su hermana y su cuñado, con los que llevará a vivir a los pequeños. Ciertamente Walter es un gobernante que declina en principio ejercer la innegable autoridad que posee: para ejercerla se apoya en un pacto previo que le provee de legitimidad para hacerlo.<sup>93</sup> Sin embargo, no olvidemos que uno de sus rasgos es el de inspirar temor a sus súbditos.

El marqués es un apasionado de la prueba, del ensayo, de las situaciones límite.<sup>94</sup> Ya el narrador avisaba que no solía pensar en lo que

<sup>93</sup> Michaela Paasche Grudin («Chaucer's *Clerk's Tale* as Political Paradox», *Studies in the Age of Chaucer*, 11, 1989, 68-91) mantiene que Chaucer basa su descripción de la práctica política de Walter en la teoría política aristotélica bajomedieval.

<sup>94</sup> Peggy Knapp (*Chaucer and the Social Contest*, 139) considera que la extrema curiosidad que caracteriza la conducta de Walter no es más que una imagen deformada que de sus propios hábitos intelectuales presenta el erudito, plenamente consciente de la crisis de autoridad que el cuento plantea, y que él, posiblemente conocedor de las tesis wiclifitas, estaría explotando en su relación con el mensaje alegórico de Petrarca: «One reading of

habría de venir, que su placer estaba más bien en disfrutar del instante. Nos lo mostraba jugando con la Fortuna y después eternamente dispuesto a seguir midiendo lo ya pesado:

Biloved and drad, thurgh favour of Fortune,  
Bothe of his lordes and of his commune. (69-70)  
But wedded men ne knowe no mesure,  
Whan that they fynde a pacient creature. (622-3)

El matrimonio, por tanto, supondría una atadura a la previsión, contra el que Walter intenta imponer a lo largo del cuento su imprevisibilidad. Si el motor de su conducta no es la venganza, sólo puede serlo su propia curiosidad sobre el alcance de la humildad, sobre la nobleza que en ella se puede encontrar, tal y como ha dicho a los súbditos.

La segunda parte está dedicada a la presentación de la situación opuesta a la anterior: a la riqueza y nobleza de la casa del marqués se oponen la miseria y las estrecheces de la de Janicula, el más pobre de los siervos. De su figura, y siguiendo esa dirección que va desde la descripción del paisaje hasta la de un personaje concreto, se pasa a describir a la hija de aquél, Griselda. Ésta queda pues, equiparada, por la estructura seguida, a la figura de Walter. Si tras mencionar las virtudes del marqués, el narrador utilizaba el adverbio «ynogh», también lo hará en la descripción de la muchacha:

Discreet ynogh his contree for to gye, (75)  
A doghter hadde he, fair ynogh to sighte, (209)

Si a Walter, querido y temido por todos, el narrador le hallaba alguna falta, a la hija de Janicula, a pesar de su necesidad, la señala como ideal. Es precisamente su pobreza de nacimiento lo que la hace bella a ojos del narrador y del propio Walter. Si del marqués se recordaba su inclinación hacia los placeres pasajeros, en Griselda esa debilidad no es posible, pues desconoce los lujos. Si sobre Walter se exponía lo que aquél había recibido de sus padres, de Griselda se nos da un dato para-

---

his difficult tale is to see in it his own suspicion that he has allowed the religious duty of intellectual rigor to nourish a personal desire for certainty, and now chafes at the frustration of not finding that certainty in the tale he had designed to demonstrate it. The Clerk presents an exemplary tale, then, in his desire to see Walter as right, to corroborate the worth of his own stubborn will to know. But he just as strongly feels for the victim, all the patient creatures who gave him life and livelihood to pursue this obsessive career of his».

lelo que la sitúa en el lado opuesto de la escala social. Mientras que él ha heredado el marquesado, la fuerza y la belleza físicas, Griselda ha sido educada en la reverencia y la caridad, y es en este matiz en el que el narrador se extiende continuamente:

And in greet reverence and charitee  
 Hir olde povre fader fostred shee. (221-2)  
 With everich obeisaunce and diligence  
 That child may doon to fadres reverence. (230-1)

Tras la presentación de la joven, el narrador en analepsis dice que ya Walter había reparado con anterioridad en ella: muestra al marqués cazador espiando a la doncella, estimando que su tesón en el trabajo no coincidía con sus pocos años, e incluso considerando el casarse. Esta escena sería, pues, anterior a la conversación con la delegación del pueblo y la promesa de contraer matrimonio. Sólo ahora sabemos que ya Walter había contemplado la posibilidad de casarse, ocultando a su pueblo tal idea.

En un nuevo salto al presente narrativo, el erudito cuenta cómo llegó el día fijado para la boda, y hace partícipe al auditorio de lo que los personajes desconocen: el pueblo no sabe los designios de su soberano. Se detallan los preparativos de la boda y la confección del vestido sobre una modelo, lo que implica una serie de nuevas escenas en las que Walter se habría preocupado en persona por encontrar a alguien con las medidas de Griselda. Ello da cuenta de lo mucho que la había observado. El narrador vuelve a apelar a su auditorio para enfatizar las galas de la fiesta:

Ther maystow seen, of deyntevous vitaille  
 That may be founde as fer as last Ytaille. (265-6)

A continuación, amante de la dualidad, contrasta la brillantez del palacio y la movilización de la población con la ignorancia de quien ha oído hablar de la ceremonia desde su villorrio. Griselda hasta el momento sólo ha sido observada desde lejos, tanto por el marqués como por el narrador. Ahora, por vez primera, se le presenta ilusionada por terminar sus quehaceres y acercarse al camino a ver a la novia pasar. Más tarde, mientras Walter dialoga con Janicula para pedirle la mano de su hija, se vuelve a mencionar la inocencia de la joven, desacostumbrada a que la observen, y ahora objeto de la curiosidad de las gentes:

Upon Grisilde, this povre creature,  
 Ful ofte sithe this markys sette his ye (232-3)  
 Grisilde of this, God woot, ful innocent, (274)  
 She wolde fayn han seyn som of that sighte.  
 She thoghte, "I wole with othere maydens stonde, (280-1)  
 No wonder is thogh that she were astoned (337)  
 She nevere was to swiche gestes woned,  
 For which she looked with ful pale face. (339-40)

Dos son los diálogos que van a condicionar la forma de entender el resto de la historia: el primero es el mantenido entre Walter y Janicula, en el que el gobernante le confía al viejo su intención de hacerlo su suegro y le pide que siga en su presencia cuando pida a Griselda en matrimonio:

"Yet wol I," quod this markys softely,  
 "That in thy chambre I and thou and she  
 Have a collacioun, and wostow why?  
 For I wol axe if it hire wille be  
 To be my wyf and reule hire after me.  
 And al this shal be doon in thy presence;  
 I wol noght speke out of thyn audience." (323-9)

La exposición que Walter hace a continuación a Griselda de la situación también muestra la seguridad con que el señor se aproxima a sus gentes: como hiciera con Janicula, a Griselda le dice que sabe que estará deseosa de contraer matrimonio con él.<sup>95</sup> Como su padre, ella responde adecuando su voluntad a la de su príncipe y prometiendo, además, cumplir la petición que le hace el gobernante de no contrariar nunca su voluntad, en un juramento de ecos sacros que él considera suficiente:

Wondrynge upon this word, quakyng for drede,  
 She seyde, "Lord, undigne and unworthy (358-9)  
 And heere I swere that nevere willyngly,  
 In werk ne thoght, I nyl yow disobeye,  
 For to be deed, though me were looth to deye."

---

<sup>95</sup> Peggy Knapp (*Chaucer and the Social Contest*) acusa las reminiscencias que la ambientación y la respuesta de Griselda guardan con respecto a la de otra doncella humilde, la virgen María. Sin embargo, también sentencia que tal parecido se irá diluyendo hacia el final.

“This is ynogh, Grisilde myn,” quod he. (362-5)

El narrador recuerda a su auditorio lo extraordinario de la situación. Consigna cómo Walter hizo partícipe a la multitud que se agolpaba fuera de la cabaña de su decisión de casarse con la joven, el disgusto de las damas al desvestir a la harapienta Griselda, y sobre todo, cómo los atributos naturales de la joven pudieron por fin brillar desde su alta posición, deslumbrando a todos una vez se instaló en el palacio:

Unnethe the peple hir knew for hire fairnesse  
 Whan she translated was in swich richesse. (384-5)  
 Thus Walter lowely—nay, but roially—  
 Wedded with fortunat honestetee, (421-2)  
 And juggementz of so greet equitee,  
 That she from hevene sent was, as men wende, (439-40)

La elección del verbo «translaten» para referirse al cambio a que Walter expone a su mujer y a las damas que han de desvestirla señala la voluntad narrativa de equiparar esa labor traductora del personaje a la del propio Petrarca. Tanto Walter como Petrarca intentan ennoblecer desde su autoridad el excepcional material que encuentran, sea una mujer de indudables cualidades o un texto de grandes posibilidades didácticas. Dinshaw<sup>96</sup> destaca esta labor de traducción de la mujer considerada como texto, interpretado y traspasado a otros hombres, tal y como va a ocurrir a la heroína: su marido es el único capaz de vislumbrar su brillo interno y quien por dos veces la hace despojarse de sus andrajos para revelar sus virtudes. Una vez convertida en marquesa, Griselda podrá mostrar sus dotes de gobierno, basadas en la tradicional locuacidad y dulzura con que disuade a los litigantes de futuros enfrentamientos.

---

<sup>96</sup> Dinshaw (*Chaucer's Sexual Poetics*) se refiere además a la consideración medieval de la *translatio* como tropo cuyo potencial interpretativo procuraba el placer intelectual de todo el que se internara en él. La traducción se convierte, en virtud de su propia naturaleza, en un alejamiento necesario de la pureza de la lengua original, en desviación y separación. De esta forma, el afán por descubrir el valor de Griselda acabará en la pérdida de sus hijos y en la separación de la esfera pública, al devolverla a su padre para sustituirla por alguien llegado de lejos. Su traducción no logrará acercarlo más a Griselda, que se mantiene siempre distante en su disponibilidad. Este narrador no considera posible la unión, el entendimiento pleno entre traductor y texto, por lo que ni Walter podrá entender a su mujer, ni cabrá un entendimiento último entre las distintas traducciones que el cuento incluye.

Serán los diálogos los que doten de dramatismo a las escenas que se suceden en la tercera parte. Allí el narrador explicará el motivo que impulsó a Walter a poner a prueba la promesa de su mujer y que no es otro que el afán de saber cuánto podría soportar la esposa. Se habla de tentación, pero ésta es bastante *sui generis*: Griselda se ha criado alejada de los placeres, y no la vemos en ningún momento familiarizada con ellos. Como regente, sólo aparece administrando justicia y estableciendo treguas entre enemigos.<sup>97</sup> Así pues, Walter no la podrá tentar con los placeres tradicionales. Se trata de tentar su autodomínio, casi de medirlo con el del propio Walter. Volvemos a ver ese afán por confirmar, por comprobar hasta qué punto se puede cumplir lo prometido. El marqués debe tensar los lazos matrimoniales. Pero a mayor presión por una parte, mayor aflojamiento por la otra. Griselda no permite que haya disensión: impone el acuerdo hasta que él se cansa de la rebelión silenciosa, y de una sumisión natural cuyos límites desconoce.<sup>98</sup>

En su apreciación de esta primera tentación, el erudito hace referencia de pasada a otras ocasiones en que ya el marido habría probado a su esposa, sin encontrar nada que achacarle. Por eso, tal como dice el erudito, la prueba era innecesaria:

This markys in his herte longeth so  
 To tempte his wyf, hir sadnesse for to knowe, (451-2)  
 Nedelees, God woot, he thoghte hire for t'affraye.  
 He hadde assayed hire ynogh bifore,  
 And foond hire evere good; what neded it  
 Hire for to tempte, and alwey moore and moore,

---

<sup>97</sup> Siguiendo el razonamiento de Laura Kendrick (*Chaucerian Play, Comedy and Control in The Canterbury Tales*, Berkeley y Londres, U. of California P., 1988, 39), la conducta servil de Griselda y su capacidad para gobernar obedecen a un principio de supervivencia. Éste se basaría en la identificación con aquello que causa miedo como única forma de superarlo, y estaría presente en muchos de los cuentos patéticos chaucerianos así como en gran parte de las expresiones artísticas medievales: «The fictional replaying of a fearful situation or conflict not only enables the powerless to gain some measure of reassuring, albeit imaginary, control, but may also reinforce the power of the feared authority. In playing the powerful roles as well as the weak ones, the player identifies with authority».

<sup>98</sup> Brewer (*Introduction to Chaucer*, 217) señala que la originalidad de esta prueba radica, no sólo en la estoica pose que hace que la heroína suprima toda huella de dolor y miedo, oponiéndose de esa forma al modelo de Custance, sino en la propia naturaleza de las pruebas: «[...] the story of Griselda sets the virtue of commitment, not against vice, for that is too obvious, in her case too vulgar, but against another virtue, or virtuous feeling, among the best we can know, the love of a mother for her children. This confrontation of two virtues is what makes the exquisite pain of the story».

Though som men preise it for a subtil wit? (455-9)

Con esta advertencia, el auditorio se dispone a considerar la historia de los agravios de Walter, tras haber tomado partido por una esposa a la que se ha descrito como resignada a servir, desde la cuna, tanto a sus señores (padre, marido) como a su pueblo. Con su habitual severidad, el marqués se aproxima a ella exactamente como lo había hecho en la cabaña con el anciano: primero le recuerda su relación de servidumbre para con él, es decir, lo mucho que le debe; a continuación sostiene que sin el apoyo de Griselda, no se tomará la decisión de alejar a la niña, supuesto objeto del descontento de los súbditos. Igual que antes pedía que el viejo, tras haber aceptado al marqués como yerno, fuera testigo del juramento de la hija, ahora le pide a ésta que secunde la desaparición de la pequeña, tal como había prometido. Es la apreciación del marqués sobre su mujer lo que se nos ofrece entonces. Sólo el narrador sabe que él se alegra secretamente de la entereza que Griselda demuestra en esta prueba, aunque no lo juzga por ello.<sup>99</sup> Es el narratorio el que debe decidir si prefiere que el marido sufra más por el dolor de su esposa que por saber que aquélla no lo puede obedecer:

But natheles withoute youre wityng  
 I wol nat doon, but this wol I," quod he,  
 "That ye to me assente as in this thyng. (492-4)  
 Neither in word, or chiere, or contenaunce,  
 For, as it semed, she was nat agreved. (499-500)  
 Glad was this markys of hire answeryng,  
 But yet he feyned as he were nat so; (512-3)

Retrasando el veredicto, se muestra al sombrío esbirro, encargado de llevarse a la pequeña. Es en este momento y frente al ejecutor, cuando aparece una Griselda sujeto, que escudriña y considera lo siniestro del individuo, deduciendo que ha sido enviado para darle muerte a la niña. Se expresa con un «allas!» que podría verse como estilo indirecto

---

<sup>99</sup> Dado que la historia gira alrededor de la frustración de quien espera muestras de disgusto ante sus decisiones, el motivo de la expresión facial será esencial para la creación de suspense. Thomas Bestul («True and False *Cheere* in Chaucer's Clerk's Tale», *Journal of English and Germanic Philology*, 82, 1983, 500-14) cree que Chaucer reitera el concepto de «cheere» porque intenta relativizar los conceptos de «verdad» y «apariencia», en liza en Walter, Griselda y el resto de los súbditos. Tanto Walter como su mujer parecen pendientes de estas expresiones, que se vuelven un elemento manipulable, a veces en discordancia con los hechos o las palabras, y de los que los propios personajes son víctima.

libre, el dolor que embargó a la madre, y la pena que le merece la escena en que Griselda logra hacerse por unos instantes con su hija y tras persignarla y bendecirla recuerda que el bebé muere debido a su promesa.<sup>100</sup>

Suspecious was the diffame of this man,  
 Suspect his face, suspect his word also; (540-1)  
 Allas! Hir doghter that she loved so,  
 She wende he wolde han slawen it right tho. (543-4)  
 I trowe that to a norice in this cas  
 It had been hard this reuthe for to se;  
 Wel myghte a mooder thanne han cryd "allas!" (561-3)

El narrador, que mantendrá la figura de este ejecutor siempre en la sombra, temeroso de su señor pero temido por los demás, cauto en todo momento, lo muestra posteriormente resumiendo al marqués lo ocurrido en la estancia de Griselda. La niña, que en el discurso de Walter era llamada «thy doghter» (484), pasa a ser ahora «his doghter deere», lo que devuelve a Walter una dimensión más humana, anunciando incluso ciertos atisbos de remordimiento. Poco más tarde esta dimensión se agrandará, cuando se sepa que el marqués cuenta, además, con una hermana a la que enviará a la niña en secreto. Sin embargo, se advierte la voluntariedad de Walter, aun contra sus propios sentimientos. Más tarde, cuando se repita el proceso con un segundo hijo, se volverá a reflexionar sobre esa perseverancia.

El matrimonio sostiene un duelo a distinto nivel de conciencia, del que Griselda saldrá «triumfante». Así lo entiende el propio marqués, cuando estudia los gestos de la madre, espiada como antaño:

But natheles his purpos heeld he stille,  
 As lordes doon, whan they wol han hir wille; (580-1)  
 For now gooth he ful faste ymaginyng  
 If by his wyves cheere he myghte se,  
 Or by hire word aperceyve, that she  
 Were chaunged; but he nevere hire koude fynde (598-601)

<sup>100</sup> En estos versos (555-60), Lars Engle («Chaucer, Bakhtin, and Griselda», *Exemplaria*, 1, 1989, 450) detecta ya lo que considera un núcleo de rebelión en los velados discursos de Griselda, con los que acusa indirectamente a Walter mediante su deliberada insistencia en la más completa obediencia: «Griselda seems to hope that Christ will prove a better father to her child than its earthly father has been, and her piety contains implicit reproach to Walter».

But ther been folk of swich condicion  
 That whan they have a certein purpos take,  
 They kan nat stynte of hire entencion,  
 But, right as they were bounden to that stake,  
 They wol nat of that firste purpos slake. (701-5)

En la cuarta parte, el narrador refiere cómo la inquietud del marqués se volvió a reproducir cuando hubieron pasado dos años desde el nacimiento de su segundo hijo, y achaca esa desmesura a que la paciencia de las esposas incita a los maridos. En el nuevo ataque, la estrategia de Walter será aún más aguda que la anterior, pues reproducirá para Griselda en estilo directo las que dice ser habladurías del vulgo contra su baja cuna, y le confiará que aunque los súbditos no se atreven a hablarle abiertamente en asamblea, él conoce y sufre las murmuraciones contra la esposa. Ante la tajante respuesta de la mujer, el marqués vuelve a reaccionar con aquella mezcla de arrepentimiento y satisfacción interna al constatar un proceder intachable. La madre parece haber preparado su respuesta, que nunca deja de ser la conveniente. Su amargura no la aleja de su promesa, pero sí le permite emitir con toda la ambigüedad de que es capaz los sarcásticos versos 666-7. En ellos, la referencia a la muerte puede leerse como aceptación resignada (pues su amor por Walter sería mucho mayor que la fuerza de la muerte) pero también como preferencia, ante la crueldad del amor del esposo. Él, aunque preocupado por no haber encontrado en el rostro de Griselda señal alguna de rencor, sólo es capaz de leer la primera posibilidad:

Right gladly wolde I dyen, yow to plesse.  
 “Deth may noght make no comparisoun  
 Unto youre love.” And whan this markys say  
 The constance of his wyf, he caste adoun  
 His eyen two, and wondreth that she may (665-9)

Mientras ella mantiene la compostura ante la pérdida de sus hijos,<sup>101</sup> es la figura de Walter la que, a ojos del vulgo, comienza a declinar. Así,

---

<sup>101</sup> Griselda misma encarna la lengua materna, aquella lengua vernácula con que la oímos dirigirse a sus hijos, y de la cual el padre los priva, tal y como hará más tarde al intentar separar a Griselda de los súbditos, es decir, de la comunidad lingüística que mantiene la lengua materna. David Wallace («Chaucer's Continental Inheritance: The Early Poems and *Troilus and Criseyde*» en Boitani y Mann, eds. *Cambridge Companion*, 34) destaca la oposición entre el impulso traductor petrarquiano de Walter y la fuerza de la lengua vernácula: «And no vernacular could hope to match the authority of Latin: for

la referencia a las murmuraciones de la gente con que Walter aterrORIZABA la imaginación de Griselda, se da, de hecho, pero dirigida contra el propio regente:

For which, where as his peple therbifore  
 Hadde loved hym wel, the sclaundre of his diffame  
 Made hem that they hym hatede therfore.  
 To been a mordrere is an hateful name;  
 But nathelees, for ernest ne for game,  
 He of his crueel purpos nolde stente;  
 To tempte his wyf was set al his entente. (729-35)

La última de las pruebas que Walter impone a su mujer es la del repudio a que la somete con la tan socorrida excusa de sus irreconciliables estamentos, lo que le obliga a buscar una esposa de su altura. Se mostrará al marqués enviando mensajes secretos a Roma y a Panico, en los que manda falsificar bulas papales por un lado, y traer de vuelta a Bolonia a sus dos hijos, por otro. Aunque no se duda en tachar al marqués de cruel, a quien realmente se critica es a los súbditos que no dudan en disponerse a favor de la nueva boda.<sup>102</sup> Así, mientras Griselda y Walter luchan por mantenerse firmes, el pueblo ni siquiera parece interesado por guardar su promesa. El narrador se siente obligado a aclarar que las bulas de dispensa para las nuevas nupcias eran falsas, para a continuación contrastar la respuesta que la noticia obtuvo por parte del pueblo y de Griselda:

Comaundyng hem swiche bulles to devyse  
 As to his crueel purpos may suffyse— (739-40)

---

unlike Latin, no vernacular could shield itself from the effects of passing time. But it is this very inability to resist or be indifferent to changes over time that guarantees the vernacular's peculiar glory: for human experience is, after all, an experience of continual change, of growth, decay and renewal. The vernacular, not Latin, provides the most accurate mirror of the human condition».

<sup>102</sup> Charlotte Morse («Exemplary Griselda», *Studies in the Age of Chaucer*, 7, 1985, 51-86) destaca que con tal condena de los súbditos, Chaucer señala una división del pueblo entre *sapientes* y *vulgus*, que habría recibido de los humanistas. Para Scanlon (*Narrative and Power*) la finalidad del narrador es que el auditorio se acabe identificando con Walter mediante el sacrificio a que expone a Griselda como único modo de defender su teoría política. De esa forma, dicho auditorio se sentiría privilegiado, al conocer en todo momento los pasos del regente, frente al vulgo del relato, que ignora hasta el final las razones de Walter. El autor estaría, pues, señalando la diferencia entre el auditorio real, al que estaría considerando como culto, y los súbditos de la historia, descritos como mero vulgo.

I seye, he bad they sholde countrefete  
 The popes bulles, makynge mencion (743-4)  
 The rude peple, as it no wonder is,  
 Wenden ful wel that it hadde be right so;  
 But whan thise tidynges came to Grisildis,  
 I deeme that hire herte was ful wo. (750-3)

El final de esta cuarta parte muestra a los dos hermanos preciosamente ataviados y felices, de viaje hacia su verdadero hogar, que ellos creen el del futuro desposado de la doncella. La felicidad e inocencia de esta pareja contrastan fuertemente con la siguiente escena, ya en la quinta parte, en la que Walter vuelve a atormentar a Griselda con la noticia de que debe repudiarla. Esta vez elige hacerlo en público, en una de las audiencias. Delante de los súbditos, expone que éstos le han presionado para que elija a una mujer de buen linaje, y creyendo que esta vez se derrumbará, la anima para que supere los embates de la Fortuna.

Al igual que el narratorio, la propia Griselda ha sido ya advertida, por los rumores sobre las bulas llegadas, de que pronto habrá nueva boda. Como siempre, su respuesta será tan calculada y certera como los ataques de su esposo. De hecho, había sido ella la que ya en la segunda tentación, se había referido a su llegada al palacio sin nada, por lo que pertenecía enteramente a su marqués (v.654-8). Así, parece haber sido la propia mujer la que ha alumbrado en Walter la idea de su expulsión en desnudez de este «paraíso». Sin embargo, Griselda se muestra más locuaz y atrevida, dejando, a modo de testamento, una abierta amargura en su discurso, irónico testimonio retrospectivo de su historia ante el pueblo:

But humble servant to youre worthynesse,  
 And evere shal, whil that my lyf may dure,  
 Aboven every worldly creature. (824-6)  
 That thonke I God and yow, to whom I preye  
 Foryelde it yow; ther is namoore to seye. (830-1)  
 O goode God! How gentil and how kynde  
 Ye semed by youre speche and youre visage  
 The day that maked was oure mariage! (852-4)  
 Love is noght oold as whan that it is newe. (857)  
 Remembre yow, myn owene lord so deere,  
 I was youre wyf, though I unworthy weere. (881-2)

Ha adoptado una pose de fuerza, más allá de las ambigüedades de sus respuestas anteriores. Incluso, desde su humildad, se atreve a decir una frase más típica de Walter: «Ther is namoore to seye» (que le oíamos a él al salir de la cabaña, vs.371) que suya. Asimismo, se puede advertir cómo no sólo se refiere al juramento, sino a sus propias percepciones sobre el marido. Así, se regocija al recordar lo solícito de Walter el día de la boda (en lo que es nada menos que un afilado eco de los versos 495-7, en los que él exigía a la esposa la obediencia prometida y la aceptación de la muerte de la hija), para, un poco más abajo, recapacitar sobre la transformación que sufre el amor con el tiempo. Esa amargura se percibe igualmente cuando dice que él no sería capaz de dejar desnudo el vientre que portó a sus hijos, echando así en cara el trato que dio a éstos.<sup>103</sup> También en una conversación posterior, en la que Griselda aconseja a Walter que no dé sobresaltos a la noble dama con la que piensa contraer matrimonio, despunta ese desencanto que puede tomarse como mordaz insulto contra el marido (ya que también Walter es de noble cuna, y por tanto, nunca alcanzará la firmeza de Griselda):

For she is forstred in hire norissyng  
 Moore tendrely, and, to my supposyng,  
 She koude nat adversitee endure  
 As koude a povre fostred creature." (1040-3)

Esta misma fuerza sigue acompañándola cuando, despojada de sus ropajes, regresa a la cabaña del bosque, seguida por la multitud que maldice su suerte. El narrador toma entonces el punto de vista del anciano Janicula, que enterado de la noticia, escucha acercarse a la gente y sale al encuentro de su hija. Se revela entonces la desconfianza que la misteriosa decisión de Walter había inspirado en el viejo desde el principio. Sin embargo, al referir el episodio de la pedida, el narrador había preferido resaltar el abrumamiento del siervo sobre el de la sospecha del

---

<sup>103</sup> Esta referencia corrige el proverbio lanzado por Jankyn (v. 782-3), en el que el estudiante decía que la mujer pierde la vergüenza al desnudarse. Griselda, desnuda o vestida, en harapos o en pedrerías, no cambia nunca, no contiene más verdad que la que muestra: a pesar de haber sido utilizada para satisfacer las ansias experimentales de Walter (quien la ha desnudado y vestido, quien le ha procurado hijos y se los ha arrebatado), se mantiene tal como era: si antes se amedrentaba al ver a la multitud asomada a su ventana, ahora pide un sayo con el que tapar la desnudez a que Walter la ha expuesto públicamente al declarar su bajo rango.

padre. La crueldad del momento será total cuando las viejas ropas que Janicula ha conservado no le sirvan ya a la repudiada.

Ésta recibe de parte del erudito todas las alabanzas posibles por su discreción y obediencia. El narrador compara su constancia, humildad y paciencia a las de Job, y generaliza esa disponibilidad a todas las mujeres, cuya humildad y lealtad dice no encontrar en los hombres. Se manifiesta así en contra de la misoginia de los de su clase:

Hir fader, that this tidynge herde anoon,  
 Curseth the day and tyme that Nature (901-2)  
 For out of doute this olde poure man  
 Was evere in suspect of hir mariage; (904-5)  
 Men speke of Job, and moost for his humblesse,  
 As clerkes, whan hem list, konne wel endite,  
 Namely of men, but as in soothfastnesse,  
 Though clerkes preise wommen but a lite,  
 Ther kan no man in humblesse hym acquite  
 As womman kan, ne kan been half so trewe  
 As wommen been, but it be falle of newe. (932-8)

Más tarde, el erudito volverá a mostrar su predilección por Griselda, cuando narre la entrada de los hermanos al palacio, y cómo Walter se paseó con ellos ante la admiración de todos. Ofrece la reacción del vulgo, reproduciendo sus palabras, cambiando de un estilo al otro rápidamente, sin avisar de tales pausas, indicando así cómo las palabras pasaban de boca en boca. Su indignación ante la volubilidad del pueblo sirve para aliarlo de nuevo a la causa de Griselda. Así, si el pueblo ha dicho que Walter no es tonto al casarse con la bellísima doncella, el erudito dirá que quien se lleva por las gentes sí que lo es (es decir, las excusas de Walter le parecen pobres razones). Opuestos al vulgo, presenta el narrador a continuación a los asistentes a la fiesta del palacio. Si los súbditos habían celebrado la belleza de la nueva novia, éstos repararán, en cambio, en la notabilidad de la sirvienta Griselda, a pesar de sus pobres vestidos:

That Walter was no fool, thogh that hym leste  
 To chaunge his wyf, for it was for the beste.  
 For she is fairer, as they deemen alle,  
 Than is Grisilde, and moore tendre of age,  
 And fairer fruyt bitwene hem sholde falle, (986-90)  
 "O stormy peple! Unsad and evere untrew!

Ay undiscreet and chaungynge as a fane! (995-6)  
 A ful greet fool is he that on yow leeveth." (1001)  
 But ay they wondren what she myghte bee (1019)

La recompensa a tanta obediencia llega tras la última tentativa de Walter de forzar una mala respuesta por parte de Griselda, al forzarla a opinar sobre la futura esposa. Tras confirmar su abnegación, Walter la coge en brazos, provocando la total confusión de la repudiada. Se produce por fin el desenlace en el que se descubre lo sucedido a todos los asistentes. Aunque el empeño del marqués es desengañar a su esposa (con un discurso que irónicamente ella, en su desconcierto, no recibe), también se le ve preocupado por explicarse ante el pueblo:

And whan this Walter saugh hire pacience,  
 Hir glade chiere, and no malice at al,  
 And he so ofte had doon to hire offence, (1044-6)  
 This sturdy markys gan his herte dresse  
 To rewen upon hire wyfly stedfastnesse. (1049-50)  
 And she for wonder took of it no keep;  
 She herde nat what thyng he to hire seyde; (1058-9)  
 "And folk that ootherweys han seyde of me,  
 I warne hem wel that I have doon this deede  
 For no malice, ne for no crueltee,  
 But for t'assaye in thee thy wommanheede, (1072-5)

La entereza que había mantenido a Griselda sin expresar sus sentimientos la abandona ahora, y la alegría la embarga hasta tal punto que abrazada a los dos jóvenes, resbala en sus propias lágrimas y hace que los testigos de esta escena se entremezcan. El erudito no la presenta juzgando en absoluto los hechos del esposo. Al contrario, evita reparar en lo gratuito de su sufrimiento, considerando al marido autorizado a probarla; cuando Walter ha dejado de humillarla, ella se desploma a los pies de sus hijos.

Esta última escena del palacio destaca como reflejo de aquella del encuentro en el bosque: tanto entonces como ahora la novia a la que Griselda quiere contemplar y admirar resultará, para su sorpresa, ser ella misma; sólo será consciente de la voluntad del marqués cuando él se digne anunciárselo, y ante su petición, la respuesta volverá a ser la de la obediencia. En ambas escenas existirá un público testigo y se dará paso a la ceremonia de la investidura de la marquesa y a la fiesta subsiguiente.

El erudito concluye su historia refiriéndose a los años de dicha que siguieron a los avatares de Griselda, a cómo su padre pasó a vivir con ellos, mientras sus hijos se casaban felizmente. Parece interesado en resaltar en este momento el fugaz paso del tiempo, enfatizando así lo remoto de aquella época. A su vez, esa distancia temporal le da la posibilidad de juzgar una vez más los hechos de su historia como restos de una práctica inconcebible en su propio siglo (Walter no sirvió de ejemplo ni para su propio hijo).

Tras reconocer que en su época sería imposible encontrar griseldas, el erudito descarta que el cuento pueda ser interpretado como ejemplo a seguir en su literalidad. Su lectura se orienta hacia el mensaje alegórico que se concedía a la historia en la versión de Petrarca.<sup>104</sup> Considera el cuento como alegoría de la relación de obediencia del alma para con su hacedor: las pruebas se tornan sucesos a que Dios expone a sus criaturas por la conveniencia de éstas (estableciéndose una analogía con quien desea probar lo que acaba de construir). Sin embargo, aclara que Dios no tienta hacia el mal, sino que utiliza el sufrimiento como un honroso tormento por el que se nos mejora. Como el erudito recuerda, Dios ya conoce nuestra capacidad de aguante, y si nos prueba es para reforzar las virtudes concedidas por él.

Sin embargo, a pesar de esta piadosa y generalizadora interpretación de su historia, el estudioso no parece del todo satisfecho con esa única lectura. De hecho, se puede encontrar todo tipo de reticencias en su relato hacia la alegorización de que acaba de presumir.<sup>105</sup> Él mismo, tras

---

<sup>104</sup> En su edición de los cuentos del caballero y el erudito (Londres, Edward Arnold, 1962, 61), Elizabeth Salter advierte del dilema a que esta doble lectura somete al lector, cuando el apiadamiento surgido del *pathos* de la historia se opone a su lección moral: «It is obviously dangerous for us to be too sorry for Griselda if she is to teach us to be “constant in adversitee”: our compassion must be directed and qualified, for “happy is the man whom God correcteth”. But the Tale cannot be preserved as a lesson if, in addition to this, we are instructed, even encouraged to feel human contempt for the means by which that lesson is conveyed».

<sup>105</sup> La principal de ellas radica en la difícilísima adecuación entre la actuación de Walter y la divina. Es éste el mensaje que defiende Petrarca, al presentar a Walter como alegoría de la divinidad. A los numerosos críticos que han aceptado que el erudito se suma a su maestro en este extremo, se oponen quienes creen que el narrador ha enfatizado a propósito el elemento patético del cuento para recrear así a un Walter más cruel y enfermizo que magnánimo y fraguador de virtudes. Estos aspectos realistas darían al traste con la fórmula alegorizante, y el erudito estaría exponiendo así las debilidades de la tradición interpretativa y sobre todo el afán moralizador petrarquiano. Por otro lado, Grudin («*Clerk's Tale* as Political Paradox», 65) cree que Chaucer quiere mostrar, yendo más allá que Petrarca, la paradoja política que subyace en las teorías políticas expresadas por

decir que el mensaje va dirigido a la humanidad, introduce el verso 1163, con el que marca las distancias entre la posible intención moralizadora de Petrarca, y la intención particular a que ha dado lugar la propia situación del concurso de cuentos y el diálogo mantenido por los peregrinos. Ese verso demarcador supone en sí mismo una irrupción total a su discurso, dando cuenta del momento concreto en que se hallan, el epílogo,<sup>106</sup> y de la situación de poder en que todavía se encuentra el erudito, que no ha perdido la palabra concedida por Harry:

But o word, lordynges, herkneth er I go:  
 It were ful hard to fynde now-a-dayes  
 In al a toun Grisildis thre or two; (1163-5)  
 For which heere, for the Wyves love of Bathe—  
 Whos lyf and al hire secte God mayntene  
 In heigh maistrie, and elles were it scathe— (1170-2)

Así comienza la supuesta arremetida del oxoniense contra las mujeres pertenecientes a lo que él denomina «la secta de la comadre de Bath»,<sup>107</sup> a las que va a dedicar la canción con que compensará de tanto dolor a la compañía, y que aparece bajo el epígrafe de *Lenvoy de Chaucer*. El verso 1163 inaugura una nueva postura en el erudito, identificada tradicionalmente con la voz autorial.<sup>108</sup> Ésta se valdría del oxoniense

---

Dante: «The obedience and unity of will which lie philosophically at the very heart of political unity may, if pushed to the extreme in practice, conflict irrevocably with the value of the individual».

<sup>106</sup> Stephen Manning («The Paradox of Narrative Styles in Chaucer's *Clerk's Tale*», *Journal of Narrative Technique*, 15, 1985, 21-41) describe este cambio de actitud como un «rite de sortie» propio de uno de los estratos del cuento, el folklórico, que funciona mediante fórmulas que traen a la audiencia al plano de la realidad, al presente. La lógica que domina este estrato explica asimismo una de las ironías que el *envoy* añade, el de hacer que Alice se vuelva, por contraste con la Griselda ficcional, una figura mucho más viva e ideal.

<sup>107</sup> El tono sarcástico se confirma cuando se refiere a Alice como cabecilla de la «secta» y a su autobiografía como «lyfe», palabra ésta dotada de connotaciones hagiográficas que hade de la comadre de Bath una mártir del matrimonio comparable a Griselda. Igualmente se ha advertido que se puede entender el término como «sexo» a la vez que como «secta», lo que en boca de un erudito tendría un doble valor.

<sup>108</sup> Tradicionalmente se han identificado la voz alegorizante petrarquiana, la humanista del *pathos* que identifica al erudito con Griselda, y la de la parodia que el narrador Chaucer sobrepondría a las dos anteriores, al ironizar sobre el ideal de la paciencia y la sumisión que los dos estudiosos han elogiado. Al presentar esta división, conviene William McClellan («Bakhtin's Theory of Dialogic Discourse, Medieval Rhetorical Theory, and the Multi-Voiced Structure of the Clerk's Tale», *Exemplaria*, 1, 1989, 482) en la

para introducir, por encima del patetismo con que ha dotado al cuento, una cuña paródica que subvierte la ejemplaridad del relato.<sup>109</sup> El elemento que el erudito utilizará como galvanizador de esta actitud será el del propio auditorio. Antes afirmaba que el cuento iba dedicado a la generalidad; ahora, sin embargo, concentra su dedicatoria en el núcleo matrimonial, hablando a los maridos, y sobre todo a las esposas, y retomando así el tema de la «maistrie», latente en la historia.

Tras apuntar que Griselda está muerta (recordando estas líneas a las del preámbulo en que era la muerte de Petrarca la que se «conmemoraba»), el erudito arenga sarcásticamente a las esposas. Les aconseja hacer su voluntad por encima de la humildad, la paciencia, la discreción o la obediencia. Irónicamente les recomienda olvidar a la heroína del cuento y aprovechar la fuerza que innegablemente poseen, de forma que sólo los maridos sean sometidos a experimento, a escuchar los reproches domésticos.<sup>110</sup> El de Griselda se torna un ejemplo a olvidar, un mero cuento irrealizable, una fantasía de maridos demasiado débiles para lidiar con sus esposas (como lo es el propio Harry Bailly, que se lamentará de que su mujer no lo haya oído).

Para el público masculino el cuento ha de ser interpretado *ad inversum*: los hombres casados son, según el estudioso, las griseldas de hoy en día; ellos son los que ponen a prueba su constancia y paciencia ante las mujeres. De esta forma, la identificación entre el marido del cuento y la divinidad que ofrecía Petrarca se ve fulminantemente subvertida, y

---

dificultad de establecer límites claros entre ellas: «[...] the clerkly voice is internally dialogized because of the decrease in objectification in the narrative voice. While the Clerk's voice and Petrarch's voice are not completely split and independent of each other, for the most part, this double-voiced narrative is very close to the outer limit of voice splitting».

<sup>109</sup> La propia frase con que llama al resto de los peregrinos recuerda a John M. Ganim (*Chaucerian Theatricality*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton U.P., 1990, 81) la postura del juglar anónimo que advierte a su público, y que se reiterará en la figura que adopte el peregrino Chaucer: «It is precisely that voice which Chaucer the Pilgrim assumes in Sir Thopas almost as a comic way of exorcising the pressure of a performance dedicated to pure entertainment, of distinguishing himself from a less sophisticated kind of poet, at the same time as he contrasts his own enterprise, more marginal than that of a poet such as Dante».

<sup>110</sup> El erudito recomienda a las esposas actuar como Eco, llevando la contraria a sus cónyuges. M. Keith Booker («"Nothing that is so is so": Dialogic Discourse and the Voice of the Woman in the Clerk's Tale and Twelfth Night», *Exemplaria*, 3, 1991, 519-37) observa cómo curiosamente es ésa la estrategia de la propia Griselda, al actuar como eco distorsionador de los verdaderos deseos de su marido. El suyo sería un lenguaje usado de tal manera que el marqués no tendría poder para deslegitimarlo, al provenir de él mismo.

el recurso alegórico queda devastado. Siguiendo la lógica petrarquiiana, la mujer está, según voluntad divina, al servicio de la tentación y salvación del hombre, y el cuento, en fin, consigue servir de «*exemplum*» tanto a los maridos como a las esposas.

El posadero queda entusiasmado con la dedicatoria a Alice de una canción sobre la condición de las casadas.<sup>111</sup> Olvida que anteriormente había basado su petición al estudiante en la supuesta voluntad de todos los peregrinos (v.19-20) y dice sobre el relato:

As to my purpos, wiste ye my wille; (1212f)

Pero no parece que Harry se refiera en tal verso al estilo, sino más bien al tema escogido, y que inmediatamente se adjudica. A Alice no la escuchamos replicar, ni sabemos cómo se tomó ese *envoy* del estudiante ni las palabras del anfitrión que ha dejado a su aguerrida mujer en la posada. Sin embargo, ante la imposibilidad, recapacita el anfitrión y añade:

But thyng that wol nat be, lat it be stille.” (1212g)

Después de esta conclusión, se sabe que Harry va a evitar repetir el cuento a su mujer. Si la biografía marital de Alice podía parecer excesiva, justificando la cómica interrupción del bulero, igualmente excesiva puede resultar la docilidad de Griselda, y sin embargo, nadie interrumpe este cuento. Su narrador está tan seguro de la buena acogida que recibirá que se permite una canción sobre él, convencido de que su sentido moral y didáctico compensará incluso el sarcasmo final. Sin embargo, es precisamente la reacción de prudencia de Harry, al recordar a su esposa y decidir que mejor deja las cosas como están, lo que delata la postura última del autor implícito, coincidente con la del erudito en su canción.

---

<sup>111</sup> Jordan (*Chaucer and the Shape of Creation*, 206) relaciona el propósito de la canción con el de las interrupciones de Harry: «The incursion of the Clerk and his reference to the Wife of Bath serve the same linking purpose served by the incursion of the Host, and the comic substance of the envoi is an enlarged variation on the Host's belligerently literal and personal misinterpretation of the tale. In both cases the conclusion is a structural device, deliberately appended to the completed tale, whose purpose is to connect the tale with the preexisting Canterbury framework».

#### 4.5.4 *Síntesis narratológica*

La autoridad diegética que pueda tener el erudito parece incontable, al remitir nada menos que a Petrarca. Actúa como narrador heterodiegético, perteneciente a la casta de los estudiosos, lo que le da ánimo para comentar algunas de las actitudes que aparecen en su historia con toda tranquilidad, e incluso para contrastar su opinión sobre algunos de estos sucesos con la de otros eruditos. Así ocurre cuando defiende la bondad de las mujeres contra la opinión general. Parece estar recitando de memoria, según lo leído a Petrarca, por lo que su dominio de la narración y su peculiar estilo están mediatizados en teoría por lo ya aprendido, si bien se siente plenamente capacitado para apostillar lo que ocurre a sus personajes. Se trata de un narrador omnisciente que cuenta una historia sobre la falta de confianza y la obsesión por la confirmación de lo ya sabido y comprobado. En su relato, sin embargo, hasta él mismo se ve superado en ocasiones por los actos de sus personajes, no entendiéndolo, por ejemplo, lo que mueve a Walter a seguir atormentando a su mujer:

He hadde assayed hire ynogh bifore,  
 And foond hire evere good; what neded it  
 Hire for to tempte, and alwey moore and moore,  
 Though som men preise it for a subtil wit?  
 But as for me, I seye that yvele it sit (456-60)  
 But wedded men ne knowe no mesure,  
 Whan that they fynde a pacient creature. (622-3)

En cuanto a su autoridad mimética, se puede decir que también cuenta con ella de antemano, ya que lo que se había destacado del erudito era precisamente su silencio y actitud observadora, por lo que se ha de esperar un cuento bien medido y adecuado a la situación en que se encuentra la competición. Su silencio hace prever un sujeto inteligente, capaz de «pagar» a los demás peregrinos de la forma más ingeniosa, un narrador que nunca ha de mostrar merma en sus dotes narrativas.

Conforme al grupo profesional al que pertenece, y teniendo en cuenta igualmente su sexo, se ha de esperar una historia que refleje la actitud que pudieran merecer el matrimonio y la mujer a los ilustrados de la época. Sin embargo, escoge una historia en la que la pauta a seguir es proporcionada por la esposa, siendo el marido un mero medio para exhibir las virtudes de aquélla, y el matrimonio un espejo de las relacio-

nes de poder ideales según los doctos de finales de la Edad Media. Así pues, a lo largo del relato, la actitud del erudito es totalmente honesta, en el sentido de que reconoce los valores de su heroína, llegando incluso a tildar de poco observadores a las autoridades misóginas, que prefieren ir a buscar su modelo de paciencia en Job, obviando la gran cantidad de griseldas que hay alrededor.

Sólo al final, cuando ha terminado su labor como cuentista, confiesa el estudioso que su cuento, a pesar de no ser mera invención, es totalmente irrepetible, ya que las mujeres como Griselda ya no se dan, no nacen. Con ello el carácter doctrinal queda mermado, pues su único valor se encuentra precisamente en que no puede ser llevado a cabo, no puede ser comprobado, aplicado. Su valor estriba en su carácter irrecuperable, en su naturaleza ficcional. Con ello, el erudito no sólo descubre su verdadera finalidad, adquiriendo con respecto al auditorio una gran distancia y superioridad, sino que relega su ejemplo a la vaciedad doctrinal, y lo rescata como mera ficción. Ahí estriba la importancia del relato, en ser únicamente contable; y sólo es creíble si se mantiene como historia no actualizable. Así pretende el erudito zanjar el tema propuesto por Alice de forma acorde a su personalidad: desde la autoridad narrativa que le confiere la fuente petrarquista, desde la particularidad formal que exhibe su relato y desde la contradicción interna que en él se da: aunque Walter se obsesiona por probar la obediencia de las mujeres, su ejemplo sólo sirve para comprobar lo contrario. Lo que Walter constató con sus repetidos experimentos queda obsoleto desde el momento en que uno de los elementos cambia de naturaleza. La mujer, según este estudioso, ya no es la misma. Griselda está muerta y bien muerta, tanto que se ha tenido que contar su historia para recordar a las mujeres cuál no debería ser su comportamiento.

Por supuesto, la actitud del estudioso ante la carencia de mujeres como Griselda, por la que él parecía sentir debilidad, no es otra que la de la más total indiferencia. El erudito no lamenta que la marquesa haya muerto, ni que haya sido la última de las mujeres sumisas; el cinismo de su canción revela que desde el grupo social y el sexo que representa, este narrador nunca creyó en griseldas. Estas mujeres de extrema obediencia no fueron más que figuras hasta tal punto ideales que fue muy fácil tornarlas en paródicas. Y de hecho, el patetismo de Walter y de Griselda es tal que el lector siente alivio al oír que ya no existen, que fueron monstruos de otro tiempo. No se puede decir que sus actos constituyan el retrato de los modos matrimoniales de la Europa

bajomedieval. Sin embargo, cuando se descubre que todo ha sido un cuento, que se ha traicionando incluso la autoridad doctrinal primaria del mismo, se empieza a considerar el relato desde una nueva perspectiva: como parodia de este tipo de comportamientos.

Pero si el erudito está parodiando la supuesta obediencia de las mujeres y los géneros que abogan por ella, también está parodiando las ansias del marido por comprobar la lealtad de su cónyuge. Así, lo que se ataca es la relación de poder en su globalidad, la falta de mesura de que adolecen gobernantes y gobernados, originada en el propio pacto del que surgen.

En cuanto al modo en que se establece el contacto con el auditorio, hemos visto cómo destaca el directo, pues existe un claro predominio de ese estilo, e incluso el narrador se dirige al oyente con ánimo de servirle de guía de la narración, para avisar que no piensa seguir ahondando en ciertos temas, etcétera. En todo momento hace sentir su presencia, dando sus opiniones con más o menos prolijidad, acentuando algún rasgo o aclarando algún punto. Así, cuando se refiere a las bondades de Griselda, claramente percibidas por el pueblo tras la boda, aclara a modo de resumen:

Thus Walter lowely —nay, but roially—  
Wedded with fortunat honestetee, (421-2)

Esa aclaración constituye la dualidad enfrentada a lo largo del cuento, y se puede considerar no sólo como la opinión, nada casual, del narrador desde su punto de vista, sino casi como un eco de lo que el pueblo consideraría, a la vista de las aptitudes de la recién casada para gobernar.

La actitud para con el auditorio es la que se podría esperar de un estudioso. La confianza en sus dotes le permite practicar con toda soltura sus incisos sobre la noble naturaleza de Griselda, la crueldad del marido, o el mudable parecer del pueblo, y ante todo la apostilla final a su historia, cuando reclama de su público que no se tome la lección al pie de la letra. Si a lo largo del cuento ha fingido pacientemente cierto desapego para con las posturas misóginas, al final se reengancha con desfachatez a esa tradición en la que se ha formado, y mordazmente transmite su desdén hacia la que denomina «secta de la comadre de Bath». El dominio de su voz, que ha caracterizado el relato, no queda anulado al final, sino que se reaviva al adquirir un tono abiertamente

provocativo, y que opera *in crescendo*, con un claro contenido paródico de las sentencias de Alice. Veamos, por ejemplo, cómo intenta disculpar el extremismo de Walter, hasta convertirlo en casi víctima de las habladurías de sus súbditos:

Somwhat this lord hadde routhe in his manere,  
 But nathelees hir purpos heeld he stille,  
 As lordes doon, whan they wol han hir wille; (579-81)  
 But ther been folk of swich condicion  
 That whan they have a certein purpos take,  
 The kan nat stynte of hire entencion, (701-3)

En cuanto a la identidad del narratario, es evidente que este estudioso tiene como receptor más directo de su historia a Alice y a las mujeres que han escuchado el relato de la comadre, pero además, a todos los que podrían reír o alterarse ante sus conclusiones.<sup>112</sup> Ha escogido una historia en la que la protagonista femenina es tan poderosa como lo es la propia Alice, si bien su paradójico mérito consiste en lograr mantener un único marido. Ante la plétora de esposos de la comadre, Griselda, adoptando la postura contraria, tiene muchas más dificultades para contentar a Walter, y por ello es presentada como heroína, al superar la «maligna» naturaleza femenina. Su victimismo se proyecta sobre todo en su faceta de madre, de la que carece Alice, y se opone frontalmente a la fiereza del discurso de la de Bath. Se trataría, pues, de una historia dispuesta a conmover antes que a nadie, a las madres, a las que el narrador de forma implícita relaciona con la sumisión y a las que dispone contra las pertenecientes a la secta. Por supuesto, el narrador no deja de referirse, en segunda instancia, por alusión, a los maridos.

En cuanto a la posición del narrador con respecto al mensaje que pretende enviar, si bien la historia comienza con un innegable dominio del discurso diegético, los constantes diálogos en que se definen los intereses e intenciones de todos los personajes (con la única excepción de los hijos), incesantes a lo largo de todo el cuento, logran un dominio del plano mimético. No sólo el narrador da paso a la voz en directo de sus personajes, sino que éstos mismos, a la hora de recordar lo que otros han expresado, lo suelen hacer recurriendo al estilo directo. Así, cuando

---

<sup>112</sup> Lesley Johnson («Reincarnations of Griselda: Contexts for the *Clerk's Tale*?», en Evans y Johnson, eds. *Feminist Readings*, 195-220) advierte que si bien el auditorio al que iba dedicada la versión petrarquista estaría formado por una élite cultural masculina, ya en las distintas variantes francesas se contemplaba asimismo una posible presencia femenina.

Walter miente a Griselda por segunda vez, reproduce las palabras del pueblo:

“Now sey they thus: ‘Whan Walter is agon,  
 Thanne shal the blood of Janicle succede  
 And been oure lord, for oother have we noon.’  
 Swiche wordes seith my peple, out of drede. (631-4)

Existe un énfasis permanente en el diálogo que se reafirma tras el cuento, cuando el narrador plantea la «sentence» de su relato y la sitúa dentro del contexto del debate sobre las mujeres que Alice ha explicitado.

El narrador supervisa la disposición en la que presentarán las diversas escenas. Suele iniciar las presentaciones de sus personajes con un plano espacial general. Así ocurre al principio, cuando muestra el carácter de Walter tras haberse referido a la tierra de que era señor y especificado que su pueblo lo amaba. También presenta a Griselda tras relacionarla con cierto paisaje y con su principal referente, su padre, a los que habrá de volver. Destaca la cualidad de pasar rápidamente de este tipo de presentación de la situación, a la escena en la que el diálogo complementa la tendencia al detallismo y a la tensión del propio narrador. Así, tras una analepsis que parece contrariar la información dada con anterioridad sobre Walter (el que no le apeteciera casarse queda casi contradicho por su espionaje de la discreta muchacha), y tras los preparativos de la fiesta, se nos presenta súbitamente al marqués yendo directamente en busca de la joven y concertando la boda de forma súbita. Así, las demoras a que nos somete tienen la compensación de lo precipitada que resulta siempre la actuación de Walter para con Griselda. Los lectores conocen los prolegómenos, las intrigas y cartas enviadas, pero siempre resulta chocante la rapidez y contundencia con que las palabras rematan los preparativos, en un diálogo corto y duro. Así, las palabras del marqués cuando le comunica a su mujer que ha decidido repudiarla. Si bien hasta Griselda está advertida, la decisión de Walter de expulsarla en presencia de los súbditos sorprende al lector tanto como a la esposa, pues se produce repentinamente y mediante la mentira de Walter.

Otro ejemplo es el de la primera prueba: cuando Walter deja la habitación tras avisar a Griselda de que no se les permite mantener a la niña con ellos, el narrador se aleja del principal foco de atención, Griselda, para seguir a Walter y presentar al servidor. Inmediatamente se

vuelve, tras este hombre, a la estancia de Griselda, tomando entonces el punto de vista de la marquesa, su impresión sobre el verdugo y el arrebato de la hija. Así, el diálogo de Walter, a la vez que sorprende por la crueldad con que se plantea, aludiendo primeramente a la promesa prenupcial, sirve de elemento que retrasa aún más el momento trágico de la separación madre-hija, mediante un cambio repentino y continuado de espacio y tiempo (pues recordemos que la salida de Walter del aposento nos lleva a un nuevo lugar en el que el narrador en analepsis nos informará de la antigua servidumbre de este siniestro individuo para con Walter).

Así, el plano temporal y el espacial influyen considerablemente en la percepción de aquellos momentos álgidos de la historia: por ejemplo, tras el despojamiento de las vestiduras de la dama y su vuelta al bosque, el narrador toma repentinamente el punto de vista del padre que la ve regresar a la cabaña, siendo entonces cuando se nos revela que Janicula siempre había sospechado de las intenciones del marqués.

La acción se desarrolla de forma gradual, a intervalos bastante regulares que son de esperar, ya que los lectores confían en la constancia de Griselda y esperan su respuesta a cualquier reto de Walter. Sin embargo, lo que no se sospecha es la constancia asimismo de Walter, lo que hace que cada nuevo episodio de incredulidad resulte novedoso por redundante. Los acontecimientos se agolpan al final de la historia, cuando se funden la llegada de los niños visitantes, la vuelta al castillo de Griselda y el último diálogo del matrimonio. El descubrimiento de la verdad, sin embargo, no libera al lector de la carga que ha sobrellevado con la protagonista, de la que ella sí que se libra.

El narrador suele tomar como principales focos desde los que establecer el plano espacial las conciencias de los esposos. Él, amparándose en la promesa contraída en el pasado, intenta hacer cambiar la actitud de su mujer; ella se mantiene estática en su comportamiento, logrando una ralentización de la acción. En efecto, cada vez que se supera una prueba y que Walter abandona la estancia, aunque pueda estar alegre en el fondo, lo que se ha dado es una frustración de sus intentos para conmover a Griselda. Si bien la acción se desarrolla, es decir, los niños le son arrebatados y ella es devuelta al bosque, en el fondo su figura no se ha movido; las acciones ocurridas no parecen haberla afectado. Las tretas son presentadas con la mayor obviedad por el narrador, que siempre muestra esos momentos culminantes mediante el diálogo entre

esposos. En ellos la proximidad física de la pareja evidencia la intención de ataque frontal de Walter y de amor incondicional de Griselda.

El presente, que parece ser la esencia que mantiene a Griselda, se muestra como dominante en los diálogos, ya que en ellos nada se resuelve; sólo sirven como confirmación de que todo sigue igual: ante los proyectos y amenazas de Walter, Griselda se aferra a su promesa, abortando cualquier intento que la implique en un futuro cambio. Sólo cuando el narrador descarta el uso del diálogo, una vez han concluido las desgracias y se le anuncia que sus hijos aún viven, se revela la gran pena que sobrellevaba. Sólo ahí cambia su actitud por entero y se deja llevar por la emoción, con su significativa caída.

El narrador no oculta el hecho de que está proporcionando su información de forma subjetiva. Desde el principio deja claro que no aprobaba la prolongada soltería de Walter:

I blame hym thus: that he considered noght  
In tyme comynge what myghte hym bityde,  
But on his lust present was al his thoght, (78-80)

De igual manera recoge sus impresiones sobre las palabras pronunciadas por los personajes. Califica el discurso del representante de los súbditos, mostrando asimismo la forma en que Walter entendió la petición:

Hir meeke preyere and hir pitous cheere  
Made the markys herte han pitee. (141-2)

A lo largo de todo el cuento predominan los verbos de pensamiento sobre los de acción; la historia misma se transforma en un retrato de la lucha interna de los personajes por mantenerse aparentemente inamovibles, por no cambiar sus opiniones ni sus actos. Sin embargo, la tensión que produce esa falta de movimiento aparente, es decir, el peso de la constancia de los personajes frente a las necesidades que les urgen, es creciente a medida que se van repitiendo las situaciones y se reitera su tesón. Sólo en la primera parte, cuando no nos hemos internado aún en la atormentada psique de Walter, destacan los verbos que refieren estados de ánimo o actitudes mentales sobre los que denotan movimiento físico: «asseurethe», «accepteth», «desdeyne», «dar», «shewen», «les-te», «liketh», «devysen», «reste», «clepe», «abyde», «manaceth», «escapeth», «knowe», «assente», «chese», «deeme», «delivere», «taak»,

«bifelle», «forbede», «slake», «pray», «streyne», «rejoysed», «se», «truste», «relesse», «engendred», «ybore», «truste», «endure», «assure», «dure», «swere», «grucche», «stryve», «wyve», «speketh», «bisekyng». «graunten», «dredde», «thonken», «comaundeth», «purveye», «obeye».

Mediante estos verbos y los adjetivos que aplica a las distintas actitudes de sus personajes, le es fácil tramar una historia en la que domina la visión interna de aquéllos, adoptando distintas posturas. El narrador no sólo presenta su opinión, sino la de los diversos personajes sobre sí mismos y sobre los demás, dando lugar a un cierto movimiento que queda reflejado en el ritmo con que se engarzan las distintas escenas. Así, por ejemplo, describe cómo la comitiva del marqués se pone aparatosamente en marcha llegado el día de la boda, dirigida por un pretendiente que sabe que va a ser aceptado, en contraste con una Griselda sola e ignorante de su destino, que planea terminar sus quehaceres. Igualmente sugerente es la escena en la que mientras Walter pide a Janicula la mano de Griselda dentro, las gentes se agolpan por fuera de la cabaña, admirados, no tanto de las posibles palabras de su señor como por descubrir lo hacendoso de la joven. Walter y Janicula, atentos sólo a su conversación, contrastan con Griselda, pendiente a la vez de ellos y de la gente de afuera. (Este dato de las virtudes caseras de Griselda, que parecía un detalle circunstancial, resurge cuando Walter la hace volver al palacio precisamente por estas cualidades; y de nuevo allí Griselda tendrá un público que presencie tanto sus habilidades organizativas como su sorpresa.) A lo largo del cuento parece existir ese triple juego de miradas, entre un Walter que supervisa la acción, una Griselda que contempla impávida cómo se ejecutan los deseos de su esposo, y un pueblo que considera tanto los actos de Walter como la pasividad de la marquesa.

En cuanto a la forma en que los personajes expresan su punto de vista, obtenemos, además de las propias palabras, la narración de actos puntuales que delatan los sentimientos de los personajes. Así, el hecho de que Griselda instantáneamente se postre de rodillas al encontrar a Walter, dejando el cubo de agua, o el que resbale de emoción al recuperar a sus hijos. El narrador nos proporciona igualmente los pensamientos que cruzan la mente de los personajes: así, la impresión que el supuesto verdugo causa a la madre. También se sugieren las taimadas intenciones de Walter, cuando, en la primera tentación, se acerca de noche y con cara compungida a la esposa y le recuerda que están solos y

que debe medir sus palabras antes de contestar a su requerimiento. No se describe con detalle la reacción de Griselda, de quien sólo se dice:

Whan she had herd al this, she noght ameved  
 Neither in word, or chiere, or contenaunce,  
 For, as it semed, she was nat agreved. (498-500)

En estas líneas, en las que el narrador nos da su punto de vista, posiblemente coincidente con el de Walter, único acompañante de Griselda, lo que destaca es la impasibilidad en la que descansa la fuerza de la heroína. No se sabe si de hecho, durante ese rato en que guarda silencio, está intentando encajar el golpe o midiendo cuál podrá ser la respuesta correcta. Durante ese espacio, nadie, ni siquiera el narrador, se atreve a decir lo que siente: Griselda es impenetrable, y lo será aún más cuando deje de hacer referencia alguna a la niña perdida. En las siguientes tentaciones, no se recoge ese momento de silencio previo a la respuesta, sino que se muestra la contestación rápida y tajante de la marquesa, acostumbrada a tales sobresaltos y más cómoda en su constancia.

En cuanto a los pensamientos de Walter, no se reciben tanto mediante sus palabras, que mantienen un tono cariñoso y supuestamente sincero, sino por las intrigas que rodean cada una de las tentaciones, así como mediante la sensación de dicha que lo invade tras el «éxito» de sus pruebas. A esa íntima alegría se opone su ansia creciente por exponer a Griselda al escarnio público. Así, la primera tentación se da en la más absoluta privacidad, y gradualmente Walter va ampliando el alcance de sus actuaciones a la esfera pública, para terminar exponiéndola al ridículo en una ceremonia prenupcial, incapaz ya de avanzar más en esa órbita. Así pues, llega al límite de su poder para probar el acto privado e íntimo del juramento pronunciado por Griselda.

En cuanto a la información proporcionada, tenemos dos ejes principales de actuación: el de Walter para con Griselda y el pueblo, a los que trata de igual manera a este respecto, y el del narrador para con su narratario.

Walter manipula la información que hace llegar o que cuenta él mismo a Griselda, y que luego se hará oficial al resto de los súbditos, al tiempo que éstos van adquiriendo más protagonismo como fondo a la historia, al proferir las quejas que Griselda se niega y añadir un poco de intriga a la acción. El pueblo va cambiando de opinión según la manipulación de Walter, y así, de considerarlo un monstruoso parricida, y

de acompañar gimiendo a la ex-marquesa de vuelta a su cabaña, pasa a estimar que la nueva novia es mucho mejor partido que la antigua mujer. Walter siempre arguye el descontento de sus súbditos como excusa para asediar a Griselda, y de hecho el narrador nunca dice lo que verdaderamente siente el gobernante por ellos, si resiente que le hubieran pedido que contrajera nupcias con alguien de su altura. Así, aunque se informa que el pueblo efectivamente quería a su marquesa, no se dice si el marqués lo percibía así o no; si lo que esgrimía como excusa era en realidad una de sus preocupaciones, tal y como dice a su mujer en la segunda tentación:

Swiche wordes seith my peple, out of drede.  
Wel oughte I of swich murmur taken heede,  
For certainly I drede swich sentence,  
Though they nat pleyn speke in myn audience. (634-7)

En cuanto a la información que se proporciona a los narratarios, los datos aparecen a medida que van siendo necesarios para entender los actos de los personajes o para crear sorpresa o ansiedad: la mención de la hermana de Walter, y más tardíamente la de su cuñado, la desconfianza de Janicula, o la existencia del sirviente siniestro, son algunos ejemplos.

De igual manera, tras el repudio de la esposa, el narrador no avisa de que Walter ha decidido ya cejar en su empeño de probarla (dado que el motivo de la futura boda, que ha servido para expulsar a la marquesa, está en realidad diseñado para devolverla a palacio más tarde). Aquí radica su complejidad: ¿realmente duda aún de Griselda cuando decide despedirla, o simplemente está intentando organizar la vuelta de sus hijos con el mismo dramatismo con que organizó su ida? Es verdad que se trata de un Walter que todavía se alivia al constatar la lealtad de su esposa, como si aún desconfiara de ella. Sin embargo, también parece que está jugando a probar su propio miedo, su autocontrol de la crueldad. La decisión de traer a los hijos indica que quiere reunirlos con la madre, cuando ya no duda de ella. De hecho, cuando Griselda le suplica que la deje tapar su desnudez para regresar al bosque, por primera vez Walter no sale contento de su comprobación; ésta se ha vuelto innecesaria y lo único que puede sentir ante la sumisión es dolor:

“The smok,” quod he, “that thou hast on thy bak,  
Lat it be stille, and bere it forth with thee.”

But wel unnethes thilke word he spak  
 But wente his wey, for routhe and for pitee. (890-3)

Sin embargo, no puede evitar seguir forzando la situación, exponiendo a la mujer a conversaciones y situaciones angustiosas, en las que él mismo llega a dudar, no tanto de la lealtad como de la resistencia de la esposa. El erudito en ningún momento sugiere que Walter confíe en el amor de Griselda y que sólo planee darle una enorme sorpresa, un peculiar homenaje. Nos mantiene en vilo hasta el final. Así, tras la última prueba en el palacio, y ante la sosegada respuesta de ella, éste es el sentimiento que el narrador muestra en Walter:

This sturdy makys gan his herte dresse  
 To rewen upon hire wyfly stedfastnesse.  
 “This is ynogh, Grisilde myn,” quod he;  
 “Be now namoore agast ne yvele apayed.  
 I have thy feith and thy benygnytee,  
 As wel as evere womman was, assayed,  
 In greet estaat and povreliche arrayed.  
 Now knowe I, dere wyf, thy stedfastnesse”—  
 And hire in armes took and gan hire kesse. (1049-57)

Con las mismas palabras con que en el bosque había acogido la promesa de Griselda (v.365), ahora Walter reconoce su lealtad y dignidad, y confirma ante todos los presentes la opinión que dio a sus siervos cuando fueron a requerirle que se casara con una noble.

La ideología que inspira y utiliza el cuento se muestra en varios de sus niveles, desde el más literal (representado por la explícita relación de poder entre súbditos y señores o entre maridos y esposas, a la que se oponen, por ejemplo, las señas de amor entre padre e hija) hasta el carácter simbólico al que alude el propio narrador cuando se refiere a la interpretación alegórica. Sin embargo, en virtud del complejo juego de voces y silencios sobre el que está construida la historia, la situación narrativa en su conjunto impone sus alteraciones a la concepción ideológica del cuento.

Además del comentario sobre la práctica y legitimidad de la voluntariedad, se ha de tener en cuenta cómo afectan a dicho comentario las relaciones que el erudito mantiene con Harry, con Alice y con Petrarca, ya que éstas darán lugar a glosas al margen del texto básico. De hecho, todos esos fragmentos que giran alrededor del relato pueden conside-

rarse satélites tanto de él como de la propia peregrinación. Es en el prólogo y en el *envoy* final donde las voces del narrador estudioso y del narrador Chaucer se confunden, remitiendo a una confusión de voces previa, la del narrador erudito y la de su maestro Petrarca. Así el cuento se transforma en metáfora del encadenamiento que la noción de *auctoritas* conlleva. A continuación veremos el tratamiento conjunto que este concepto crítico y su homónimo político reciben en el cuento:

El relato se produce a petición de Harry Bailly y tras la defensa que de la experiencia ha «perpetrado» Alice contra la noción clásica de *auctoritas*. Remitiendo al pacto previo entre peregrinos y anfitrión, el cuento no tiene por qué surgir de la imposición de Harry sobre el acuerdo anterior. Sin embargo, la forma en que aquél insta al erudito a cumplir su parte del trato sí revela el innegable liderazgo que el hostalero se ha arrogado y la poca «apropiada» aplicación que de él hace. El líder de la comitiva exige que la historia quede rebajada a su gusto, reclamando unas determinadas características. En su petición incluye con sorna la comparación entre el silencio del erudito y el de una doncella, aspecto éste que se confirmará cuando se desarrolle el comportamiento de la heroína. Cuando el narrador comience a hablar, su voz no será como la de Alice, la voz propia de la autobiografía; al contrario que ella, presenta una traducción de la traducción latina de un maestro. Mantiene con ello esa postura de la Griselda obediente y silenciosa, que sólo ejecuta directrices.

La doble relación de fuerzas ya ha sido perfilada: este silencioso erudito ha unido al elitista Petrarca con el tabernero y particular crítico Harry Bailly. Las aspiraciones de ambos sobre literatura son totalmente opuestas, pues frente a la lectura alegórica que aconseja Petrarca, en Harry domina su costumbre de adjudicarse a título propio la moraleja del cuento. Si Petrarca busca la abstracción del mensaje, Harry tiende a personalizarlo inmediatamente. De esta forma, aunque el cuento se pueda ajustar a los requisitos de Harry, también contiene un germen de rebelión que al posadero se le escapa. Supone, de hecho, un desafío a su autoridad y criterios estéticos, aunque logrado precisamente mediante el derrocamiento de aquella figura de autoridad a la que acude, Petrarca, y que sirve de irónica premonición a Harry.

El estudioso sabe que el posadero no interpretará la historia alegóricamente, exponiendo de esa forma la poca aplicabilidad que tal solución tiene para el auditorio de peregrinos. Ante la alusión de Harry a su contundente mujer, la excusa alegórica se vuelve una simple yuxtaposi-

ción totalmente irrelevante y artificial, una sublimación de la historia que intenta superar su patetismo. Habiendo aludido al alegorismo a sabiendas de que ni las sectarias ni Harry lo acatarán, el erudito no parece tener más intención que la de ridiculizar los intentos moralizadores petrarquianos. Él mismo se ha encargado de aumentar y enfatizar el patetismo y de añadir con sus comentarios un enjuiciamiento de los motivos personales de los protagonistas, con lo que la posibilidad de la lectura alegórica se va volviendo más remota.

Tanto las pretensiones de Harry como los altos vuelos con que Petrarca intenta evadirse de lo irracional de la historia quedan en evidencia, y la autoridad que ambos encarnan se ve disminuida. De la contradicción de los preceptos de ambos maestros y del encontronazo a que los ha expuesto este audaz narrador surge la ironía. Siguiendo la pauta de la propia Griselda, que delataba la tiranía de Walter mediante las expresiones de aquél, el erudito denuncia mediante la traducción las pretensiones dictatoriales de la práctica exegética, su inaplicabilidad al ser humano.

Petrarca equiparaba la relación de Walter y Griselda a la existente entre Dios y el alma: el peculiar ejercicio de la justicia que caracteriza a Walter representa para el poeta laureado la actividad divina. Por contra, el erudito se esfuerza por hacer de él un representante del autoritarismo exacerbado que se esconde bajo el disfraz de la legitimidad (probablemente remitiendo a su vez a la justificación que de las prácticas tiránicas de algunos condotieros llevó a cabo Petrarca).

Sea como fuere, la de Walter es una práctica de la voluntad personal que supera incluso las restricciones de clase. La interiorización de la autoridad, la arrogación de esta postura como parte esencial de la personalidad y la dependencia que esta autoridad mantiene con respecto a la respuesta pública es el tema que vertebra las relaciones del cuento.

En el matrimonio es donde los territorios de lo público y de lo privado mezclan sus fronteras: el espionaje del marqués a la joven es sólo comparable a la consideración que de su soltería pronuncian los súbditos. Tras la llamada de atención de éstos, Walter sufre en propia carne el sabor de la voluntad ajena. La petición supone el recordatorio de que no los sobrevivirá, la humanidad que ineludiblemente lo iguala a ellos y que lo ata al deber de la procreación. Los efectos de la crisis personal que resulta se prolongarán a lo largo y ancho del cuento, en un intenso combate entre el autoritarismo y la obediencia incondicional de esta heroína, la súbdita por excelencia.

Walter parece dejar todo el trabajo de gobierno a su mujer; mientras, se las arregla para educar a los hijos fuera de su vista, procediendo a asesinarlos a ojos de Griselda y del pueblo. Su figura así pierde todo el carisma de que pudo gozar un día ante los súbditos: ni ejerce el gobierno como antaño, ni deja crecer a sus retoños para garantizar la seguridad de su gente. Autonegándose esas atribuciones, lo único que le queda, y que ejerce por sí misma, es la autoridad. Ya sin excusas, es el suyo un mandato puro, gratuito, privado de razón. Y así actuará a lo largo del cuento, desde la autoridad más irracional, probando continuamente esa obediencia para reafirmarse. Las pruebas a que somete a Griselda habrán de ser cada vez más duras, para superar esa gran pérdida de autoridad del principio. De hecho, parece que el cuestionamiento de su suficiencia hubiera puesto en crisis la propia identidad de Walter, y que ahora necesitara probarse constantemente el amor de los súbditos, encarnado en la esposa.

Ésta nunca deja de ser una más del pueblo, anteponiendo su condición de súbdita a la de mujer: su reacción ante la pérdida de sus hijos es la materna sólo frente al temible verdugo, pues ante su marido deja de existir como madre. Despojada de esa cualidad, así como de la de esposa, sólo le quedará seguir siendo súbdita. Pero es esta misma cualidad la que la iguala, por otro lado, a su señor: en efecto, uno de los recordatorios más sangrantes para Walter debe de haber sido el de que su esposa no desee otra cosa para sí que lo que desee su marido. Él, despojado de la identidad de que le proveía su autoridad, ha de ver cómo la súbdita vive a través de él y se alimenta de sus deseos y de sus funciones sociales. Mientras la identidad de Walter ha pasado a tener los visos de la de un delincuente, la de Griselda es inevitablemente siempre la misma: sea esposa, madre, o ninguna de ellas, por ser mujer, es súbdito. De ahí que lo ame más incluso que a sus hijos. El ejercicio de poder de Walter no puede sino aumentar ese apego: una autoridad artificialmente desorbitada que requiere de una sumisión incondicional que cubra el vacío de poder del marqués.

La humanidad que el narrador pretende recrear no hace sino proveer de la necesaria carnalidad a estos conceptos, ya que ni Griselda ni Walter son creíbles. Ambas conductas levantan ampollas: excesiva sumisión, sólo a la altura de la crueldad del marido. Griselda continúa siendo sierva hasta el final, recordando a Walter que tal servidumbre no proviene sólo del matrimonio: es ésa su sentencia cuando le advierte que a la nueva mujer no la deberá tratar como a ella, al ser de noble

cuna. Así pues, no es el matrimonio el que trae el yugo a Griselda, ni siquiera a Walter: es sólo la excusa para forzar la liberación de un yugo superior: el que lo une indefectiblemente a sus súbditos.<sup>113</sup>

El patetismo del cuento es prueba suficiente de que el punto de mira del narrador no está en el matrimonio por sí mismo, y que éste se usa como ámbito reducido que simboliza las relaciones de poder públicas.<sup>114</sup> Recordemos que el verdadero problema de Walter para comprobar su grado de autoridad radica en que Griselda hace esa autoridad innecesaria al desear lo mismo que su marido, imposibilitando cualquier *maistríe*. Cuando dedica su canción a las adeptas a Alice, el erudito arremete contra esa concepción de la *maistríe* como constante de la relación matrimonial. Por eso la propia Griselda en su rendición absoluta no es menos grotesca que las sectarias. El narrador parece más bien abogar por la ausencia de esa soberanía en cualquiera de los cónyuges. De hecho, se pronuncia contra la propia noción de soberanía cuando funde en su propia voz posturas y figuras tan contrapuestas como la de Petrarca y Harry o la de Alice y el tabernero. Mediante la ironía con que utiliza todas estas voces previas, el erudito parece estar reclamando su independencia tanto de las viejas ataduras a la figura paterna como de las tendencias personalizadoras modernas.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Scanlon (*Narrative and Power*, 187) dice al respecto del verdadero motivo que hace actuar a Harry: «What Griselda's submission assures him is that her children belong entirely to him. She can only do that if she freely grants to him even the right to destroy them. Her total submission to his power over her as father of her children reinstates the principle of heritability her ascension to the ruling class may have violated. [...] After all, patrilineal aristocracy is excessive and violent to its very core. It consists of the reproductive control exerted over one social group—that is, women—in order to maintain power over another, the non-noble».

<sup>114</sup> Muscatine, *French Tradition*, 194: «In medieval thought, the secular grades of sovereignty, paternal, political, marital, are figures for each other and copies of the divine fatherhood, lordship, spousal. [...] But it is in the political level that much of the poem's materials operate, and beyond this on the religious level, from which the others depend».

<sup>115</sup> Robert Longworth («Chaucer's Clerk as Teacher», en Larry Benson y Siegfried Wenzel, eds. *The Lerner and the Lewed. Studies in Chaucer and Medieval Literature*, Cambridge, Massachusetts, Harvard U.P., 1974, 65) señala que el estudio de la teoría y la práctica de la voluntariedad habría sido inexcusable en Inglaterra tras las aportaciones de Duns Escoto y de Guillermo de Ockham en el campo de la filosofía moral, y llevarían al erudito a describir la fuerza que subyace en la sumisión: «As a teacher, then, the Clerk adroitly counterposes the authority of moral discipline to the Wife of Bath's heterodox experience; his moral fable to her fairy tale; his intellectual control to her emotional disorder. He exalts Griselda's submissiveness by playing it off against Walter's willful-

Harry piensa dos veces sobre la conveniencia de contar a su mujer esta historia: habría dado lo que fuera por que la hostelera hubiera escuchado al erudito; sin embargo, sabe que en su voz el cuento no sonará con la misma rotundidad. Frente al matrimonio del relato, es ésta la pareja que el narrador Chaucer presenta como verdadera. Y frente a la Alice que sale de peregrina en busca de un nuevo marido, vemos a un Harry que decide también alejarse del hogar, probablemente porque no es viudo, porque su mujer, al contrario que Griselda, sigue viva. Este Harry reservado y temeroso constituye el guiño irónico que el autor implícito introduce tras haber debatido la materialidad e idealidad del matrimonio en las figuras de Alice y Griselda. Tanto la tendencia teorizadora del derecho canónico como la abierta rebelión de las sectarias parecen derivar en el silenciamiento de una de las partes. El ejemplo de Harry no hace sino sumarse a la corriente de la experiencia que caracterizaba el discurso de Alice. Su alivio es el amén rezagado no al cuento, sino al *envoy*.

En la sensatez de Harry se constata la armonía existente entre el autor implícito y las tesis del estudioso, armonía ésta que ya se vislumbra en la voz paródica del *envoy*, que no tiene por qué corresponder únicamente a uno de ellos. Efectivamente, la ironía del erudito para con el maestro Petrarca bien puede ser asimismo la de su creador, que conoció el grado de aquiescencia del poeta italiano para con los desmanes autoritarios de los condotieros. Si en la *House of Fame* ridiculizaba la posibilidad de ser laureado algún día, aquí arremete contra las pretensiones universalistas y normalizadoras con que Petrarca relanza el latín, aliándolo a una práctica exegética reduccionista. El humanismo de Chaucer se rebela ante tales encorsetamientos, presentando todo un rosario de figuras diferenciadas que no encajan en la monocordia teórica. Con la del marido calzonazos que se erige en jefe de una comitiva se vuelve a cuestionar la naturaleza misma de la autoridad, sus razones más personales e inconfesables.

---

ness—and, by implication, against the Wife of Bath's belief in the practical value of assertiveness».

## 4.6 El prólogo y el cuento del mercader

### 4.6.1 *Preámbulo*

Si Alice encarnaba en cierta forma la vitalidad de la actividad industrial dentro del sistema económico bajomedieval inglés, el mercader también viene a representar a ese tercer estado en alza, de mayor peso específico en las decisiones políticas y que trata de forjarse una imagen con la que competir frente a la trilogía estamental descrita por Juan de Salisbury. El mercader en cierta forma queda vinculado, aliado al erudito, pues su cuento va a estar localizado en Lombardía y tratará de un tema que guarda con el de aquél ciertas concomitancias. Sin embargo, el patetismo que pudiera tomar del erudito queda totalmente superado en este *fabliau*, que tampoco se ceñirá a los patrones esperables en tal género.

### 4.6.2 *El prólogo del mercader*

En la última frase del *envoy*, el erudito animaba a las mujeres a maltratar a sus maridos:

And lat hym care, and wepe, and wrynge, and waille! (1212)

Al hilo de estas palabras surge la primera frase del mercader, como un eco de las del estudiante (que, curiosamente, había aconsejado a las mujeres que fueran como la ninfa Eco: «But evere answereth at the countretaille» vs.1190):

Wepyng and waylyng, care and oother sorwe  
I knowe ynogh, on even and a-morwe," (1213-4)

Al igual que Harry, el mercader ha quedado afectado por el cuento de Griselda; pero no se compadece de ella tanto como de sí mismo, pues su esposa no se parece en nada a la protagonista del relato oído. Así pues, no es Harry el único incapaz de separar ambos estratos; también el mercader se ve hondamente tocado por un personaje al que siente tan verosímil que lo compara con su propia esposa:

I have a wyf, the worste that may be;  
 For thogh the feend to hire ycoupled were,  
 She wolde hym overmacche, I dar wel swere. (1218-20)  
 Bitwix Grisildis grete pacience  
 And of my wyf the passyng crueltee. (1224-5)  
 We wedded men lyven in sorwe and care. (1228)  
 As for the moore part—I sey nat alle. (1231)  
 Syn ye so muchel knowen of that art  
 Ful hertely I pray yow telle us part.” (1241-2)

Las apreciaciones de este recién casado son tan subjetivas como podían serlo las de Alice, pues de hecho el mercader pretende mostrar la situación de los maridos (v.1220) como contribución a lo ya avanzado por aquélla. Tal subjetividad proviene del uso de superlativos (v.1218) o de los juramentos (1220). Cuando compara a ambas mujeres, los sustantivos que utiliza no son tampoco equiparables. Y para acrecentar su autoapiadamiento frente a los demás y su martirio con respecto al de Alice, repite que lo que cuenta tampoco es comparable a lo que se abstiene de mencionar. Cuando Harry le pide que profundice en su explicación de tal «arte», el mercader prefiere ilustrar las artimañas femeninas con su cuento,<sup>116</sup> en vez de hacerlo con su propia experiencia, como había hecho la comadre de Bath, aduciendo que no podría seguir hablando de sí mismo por el gran dolor que ello le causaría. De esta forma vuelve a incidir sobre lo incomparable e indecible de su sufrimiento, alzándolo por encima del de Alice.

#### 4.6.3 *El cuento del mercader*

Como el cuento del erudito y alguna de las tragedias del siguiente narrador, el monje, este relato también tiene lugar en Italia, en Lombardía, siendo el protagonista un anciano caballero. Los primeros y casi únicos datos que proporciona el narrador son los referentes a su edad y a su condición de mujeriego. El carácter cómico que luego adquirirá el

---

<sup>116</sup> Mehl (*Chaucer. An Introduction to His Narrative*) señala que la imagen que el mercader da de sí mismo en el prólogo determina su afiliación a los *ben-pecked* husbands, relacionados con la lírica popular y los *fabliaux*, género éste en que deriva su cuento. Precisamente es el tono personal con que el narrador dota al relato lo que hace que la ironía del mismo sea tan ambigua en su dirección, pues en ocasiones el propio mercader se ve tocado por su filo, al igual que el viejo Januarie se verá herido por su propio cuchillo.

cuento queda de momento postergado ante el efecto de sorpresa que supone esta descripción del personaje. La contradicción entre su conducta y su posición social predispone, sin embargo, al auditorio a cualquier tipo de historia, una vez pasada la sorpresa y se haya aceptado que la figura del caballero carezca de la dignidad propia de su rango y edad.

Apenas transcurridos veinte versos, en los que se nos muestra la actitud del viejo hacia el matrimonio, el narrador comienza una larga defensa de este sacramento y de la mujer casada. Con ella pretende disculpar la decisión del noble, tras haberlo descrito como «sabio». Pero tal coincidencia con su personaje no es más que una excusa para ponderar sus dotes oratorias. De hecho, se muestra más dado a lucir su condición de crítico para con la soltería que como verdadero conocedor de los motivos del protagonista. La prisa que le lleva a juzgar el matrimonio y a las esposas antes de haber presentado la situación, hace sospechar de su verdadera intención, que no es tanto la de justificar las pretensiones del viejo como la de sobresalir él mismo.

El mercader sabe que su defensa del sacramento y de las mujeres va a ser refutada por el cuento. Su teoría quedará compensada por ese contraejemplo, que desmentirá la sensatez del caballero y de las mujeres casadas. Serán los hechos contados los que se encarguen de revelar la verdadera actitud que hacia el matrimonio y hacia el aristócrata sostiene el narrador. Quizás por eso, porque los hechos hablarán por sí solos, juega a la ambigüedad en la descripción de sus personajes y en el alcance de conocimiento de los motivos de éstos. Así, cuando se refiere al repentino deseo de contraer nupcias del protagonista, nos dice:

And whan that he was passed sixty yeer,  
 Were it for hoolynesse or for dotage  
 I kan nat seye, but swich a greet corage  
 Hadde this knyght to been a wedded man (1252-5)

Aunque el narrador dice no saber a qué achacar el deseo de casamiento del caballero, sí que sabe que su senilidad es más fuerte que su santidad. Nos lo muestra rezando y defendiendo el vínculo que relaciona con la sagrada felicidad del paraíso, y que el viejo describe como «so esy and so clene». A esto replica el mercader:

Thus seyde this olde knyght, that was so wys.  
 And certeinly, as sooth as God is kyng,  
 To take a wyf it is a glorious thyng,

And namely whan a man is oold and hoor; (1266-9)

Lo primero que sabemos del caballero no es que se haya enamorado de una jovencita, sino que llegado a los sesenta opta por una forma de relación en la que dominará la comodidad, tanto física como espiritual: el matrimonio le garantiza el sexo habitual y la tranquilidad de no tener que seguir buscando amantes a sus años; a esto se añade, después de su época de disipación, esa «limpieza» de la relación marital, ya que el viejo recuerda sobre todo que el sexo en el matrimonio no es pecaminoso. El narrador asiente a esas consideraciones previas, recordando la discreción de su personaje, pero también su edad. Así, de forma implícita, pone en tela de juicio esa supuesta sensatez del viejo, precisamente por su edad. La chochez del caballero puede determinar que su decisión no sea del todo acertada. Si bien la idea del casamiento no es mala, pues garantiza al anciano la satisfacción física y espiritual, no tiene en cuenta todos los elementos: el viejo puede manejar la ley divina, pero no la naturaleza humana, tal y como la concibe el narrador, implacable con la edad. Es con ésta con las que se las habrá de ver. Y es precisamente su edad la que le ciega desde un principio.<sup>117</sup> Así, de entrada, el narrador, aun reconociendo que la vejez proporciona sabiduría, muestra un caso en el que tal axioma no se cumple: es precisamente la senilidad la que resalta la estupidez.

No se dice que el caballero haya sido un casto varón que haya alimentado su juventud de citas venerables. No se le describe como un hombre sabio desde la juventud, pues se le compara con «thise fooles that been seculer» (1251). Si no ha sido sabio a lo largo de su vida, es decir, si ésta no lo ha acercado a la sabiduría sino que lo ha alejado de ella (al contar únicamente con una lectura literal de la realidad, pues su relación con ella ha sido meramente carnal) el adjetivo «wise» se opone a «old». El caballero maduro ha vivido de espaldas al mundo que la vejez personifica: es ya tarde para que se vuelva sabio. Aunque el lector todavía no lo puede percibir, el narrador sí que se ha decidido desde el

---

<sup>117</sup> El carácter alegórico que el cuento dispone de forma paralela a su evidente realismo hace que esta ceguera mental no sea más que una premonición de la ceguera física que el personaje habrá de sufrir, y que dará paso a la parodia del episodio del Jardín del Edén, en la que el viejo acaba abriendo los ojos, como lo hiciera Adán. Mientras que en el cuento del erudito se insiste en la obsesión del marqués por espiar a Griselda con el fin de conocer su pensamiento, aquí las miradas que el caballero dedica a las mozas casaderas y a su May no proceden de su interés por el modo de ver femenino, sino por satisfacer sus propias necesidades. Esto hará que su ceguera vaya en aumento hasta volverse crónica.

principio por presentar al personaje como alguien que no ha sabido crecer. De hecho, cuando el mercader hable de los solteros cortejadores los retratará como:

Where as this bachelers synge "allas,"  
Whan that they fynden any adversitee  
In love, which nys but chilyssh vanytee. (1274-6)

Los jóvenes enamoradizos que se amedrentan ante cualquier dificultad son representados como niños vanidosos, e irónicamente se les enfrenta a la imagen del hombre casado que ha conseguido una estabilidad vital junto a la esposa. En teoría, el narrador se ha colocado de lado del anciano, a favor del matrimonio y de la mujer casada. Asimismo, arremete con ímpetu contra los intelectuales misóginos. Lo hace dirigiendo preguntas directas a su auditorio, intentando disponerlo contra tales autores:

For who kan be so buxom as a wyf? (1287)  
And yet somme clerkes seyn it nys nat so,  
Of whiche he Theofraste is oon of tho.  
What force though Theofraste liste lye? (1293-5)  
Writeth this man, ther God his bones corse!  
But take no kep of al swich vanytee;  
Deffie Theofraste, and herke me. (1308-10)

Los intelectuales misóginos son tachados de vanidosos, quedando así equiparados a la inexperiencia de los jóvenes solteros. Parece, pues, que el narrador ha adoptado aquí la personalidad de un cristiano defensor del sacramento del matrimonio. Sin embargo, su defensa es tan extrema que llega a resultar infantil, y por eso, sospechosa; otro de los ejemplos es el de la creación de Eva a partir de la pena que la soledad y el vientre desnudo de Adán causaban a Dios. Tal pretexto muestra la pasmosa sencillez e inocencia con que el motivo sexual se introduce en el jardín del Edén:

The hye God, whan he hadde Adam maked,  
And saugh him al allone, bely-naked,  
God of his grete goodnesse seyde than,  
"Lat us now make an helpe unto this man  
Lyk to hymself"; and thanne he made him Eve. (1325-9)

Si consideramos que el mercader está usando la ironía como clave de su cuento, lo entenderemos como un relator autolimitado, dada su personal experiencia. Su parcialidad es patente en la reiterada comparación del matrimonio con el paraíso terrenal, obviando precisamente los momentos más trágicos de aquel episodio, pero también en su defensa de las mujeres, escogiendo ejemplos que igualmente podrían probar la maldad de aquéllas. Ese carácter dual e irónico, torpe y astuto de su discurso despierta igualmente tras la vehemencia con que defiende a la mujer casada, trayendo los ecos de las visiones místicas de san Pablo sobre el matrimonio. En sus preguntas y respuestas se puede claramente percibir la ironía, tras la máscara del bienintencionado defensor del caballero:

A wyf! a, Seinte Marie, benedicite!  
 How myghte a man han any adversitee  
 That hath a wyf? Certes, I kan nat seye. (1337-9)  
 She seith nat ones "nay," whan he seith "ye." (1345)  
 Ther nys no thyng in gree superlatyf,  
 As seith Senek, above an humble wyf. (1375-6)

El mercader se ha puesto de parte de la mujer casada como si de hecho fuera una de ellas, y su insistencia recuerda incluso el discurso de la dama de Bath, cuyo estilo estaría intentando recordar al auditorio. Lo que Alice se atrevía a decir abiertamente sobre las relaciones maritales es apuntado ahora con ironía. El encomio a la mujer casada pasa por encima de la comadre y de su defensa, convirtiéndose en un ataque a la fuente de la que se alimenta. Y al igual que Alice, el mercader suplanta la voz de las autoridades y actúa como una de ellas, adoptando un sentido sentencioso para decir justamente lo contrario de lo que expresa:

I warne thee, if wisely thou wolt wirche, (1383)  
 He frostreth it, and therfore bidde I thee  
 Cherisse thy wyf, or thou shalt nevere thee. (1387-8)

Una vez acaba su supuesta apología del matrimonio, nos recuerda que sus palabras coinciden con el pensamiento de su protagonista, al que nombra por primera vez:

For which this Januarie, of whom I tolde,  
 Considered hath, inwith his dayes olde, (1393-4)

Esta concesión alegórica que después se va a confirmar con los nombres de los amigos y la esposa no relaciona al hidalgo con la estupidez; sólo da cuenta de su avanzada edad, dejándole libertad de pensamiento y de actos. Sin embargo, su nombre ha sido elegido para esta ocasión, para este particular periodo de su vida. Por eso es proporcionado sólo tras haber hablado de su juventud; este episodio es el que importa, y para él se idea un nombre que condena al viejo a una distancia insalvable con respecto a su futura mujer, y que dará lugar a todo tipo de ironías.<sup>118</sup>

El narrador utiliza el estilo directo para presentar a los personajes exponiendo los pros y contras del matrimonio de Januarie con una jovencita. La escena que se nos muestra es la de la conversación que mantiene el viejo con sus amigos Justinus y Placebo sobre este punto.<sup>119</sup> Januarie expone que debe salvar su alma de los peligros a que la ha expuesto su cuerpo, por lo que ha planeado contraer matrimonio. Encomienda a sus compañeros que se fijen en las mozas casaderas de la población, cuidando que sean mancebas, pues de no ser así el viejo acabaría acudiendo al adulterio y no tendría descendencia legítima, yendo a parar su patrimonio a personas ajenas y su alma al infierno. Además, refiere su respeto ante las mujeres mayores y de mucha ciencia:

That with hem solde I nevere lyve in reste.  
For sondry scoles maken sotile clerkis;  
Womman of manye scoles half a clerk is. (1426-8)

---

<sup>118</sup> Es James A. Burrow («Irony in the Merchant's Tale», *Anglia*, 75, 1957, 199-208) quien ha especificado las distintas funciones que las alusiones literarias del cuento cumplen al servicio de la ironía. Sin embargo, señala que el cuento supera las características del *fabliau* mediante la «accumulation of local irony» que mueve al lector a una identificación paulatina con los personajes, precisamente por aquellos rasgos que descubren la vulnerabilidad moral de los personajes. De este modo, la visión que se recibe de los personajes se acerca más a la que se proporciona en el cuento del bulero que a la que dan los *fabliaux* franceses.

<sup>119</sup> David Wallace («Whan She Translated Was») ha tomado en cuenta la relación existente entre este cuento y el anterior, el cual el del mercader intentaría parodiar. De esa forma, a la figura de un marqués joven y virtuoso, se opondría la del viejo lujurioso que participa su decisión a sus amigos en un amago de consulta, burda réplica de la petición de los súbditos hacia la responsabilidad pública del soberano. Por otro lado, también resulta bien diferente el silencio de la desposada May, que se mantiene hasta bien entrada la acción, del de la templada Griselda.

Con estas palabras es el propio Januarie el que expone el distinto grado de sabiduría que se alcanza en la vejez: las mujeres viejas no sólo conocen las artimañas con que vencer a los hombres sino que alcanzan también la sutileza verbal que caracteriza a los sabios. Es ésta la concesión que el mercader socarronamente hace a la comadre Alice y a las mujeres del cuento de aquélla, donde despuntaba la figura de la anciana maga. Incapaz de enfrentarse a las de su edad, Januarie prefiere moldear a voluntad a una tierna joven, convencido de que puede satisfacerla:

I feele me nowhere hoor but on myn heed;  
 Myn herte and alle my lymes been as grene  
 As laurer thurgh the yeer is for to sene. (1464-6)

El viejo declara que sólo sus canas pueden descubrir su edad; sin embargo, esa referencia a la cabeza redundante irónicamente en la idea de que Januarie está chocheando: la edad le afecta a la mente al cegarle ante su propia decadencia física.

El narrador presenta a continuación a los amigos, tras referirse a que las distintas opiniones con respecto al matrimonio se podrían resumir en las de Placebo y Justinus. En estos dos personajes la tendencia alegórica queda expresada con más claridad, representando la lucha interna del caballero entre la autocomplacencia y la razón. El propio Placebo justifica con su discurso la etimología de su nombre, sin avergonzarse después de dar la razón al caballero:

Yet hadde I nevere with noon of hem debaat.  
 I nevere hem contraried, trewely;  
 I woot wel that my lord kan moore than I. (1496-8)  
 Ye han youreselven shewed heer to-day  
 So heigh sentence, so holily and weel,  
 That I consente and conferme everydeel (1506-8)

Puesto que la labor de Placebo es la de asentir a lo que digan los demás, Justinus va a dirigir su mensaje al principio, no a Januarie, sino a Placebo. Así no sólo garantiza que Januarie lo escuche, sino asimismo que Placebo acabe dándole la razón por ser el último en hablar:

“Now, brother myn, be pacient, I preye,  
 Syn ye han seyde, and herkneth what I seye. (1519-20)

El narrador demuestra así la importancia de la figura del asentidor, del que escucha sin ánimo de crítica, aplaudiendo el mero acto de hablar, haciendo continuas concesiones a cualquier tipo de autoridad. Placebo es el simple refrendador de la autoridad de la palabra, su eco más directo.<sup>120</sup> En cambio, Justinus recuerda a Januarie que ya no está en edad de comportarse como un niño caprichoso:

I warne yow wel, it is no childes pley  
 To take a wyf withouten avysement. (1530-1)  
 For, God it woot, I have wept many a teere  
 Ful pryvely, syn I have had a wyf. (1544-5)  
 And yet, God woot, my neighebores aboute,  
 And namely of wommen many a route,  
 Seyn that I have the mooste stedefast wyf, (1549-51)

Justinus es el receptor que contrasta su experiencia propia y lo dicho por Séneca con la opinión del vulgo, instando a Januarie a desconfiar de las gentes. A lo largo de su discurso, Dios aparece como testigo de su experiencia, en su intento por disuadir a Januarie. Pero el viejo ya está decidido a casarse, y apela a Placebo tras insultar al otro. Por supuesto, Placebo será el que sentencie la discusión, dando la razón al último en intervenir, Januarie:

“I seye it is a cursed man,” quod he,  
 “That letteth matrimoigne, sikerly.”  
 And with that word they rysen sodeynly, (1572-4)

El narrador hace que el poder decisorio vaya a parar a quien acata la autoridad. Pero ésta ha de ser reconocida y aceptada para imponerse. Placebo tiene una mera función performativa, es parte de ese poder. En esta escena el narrador ha dejado claras las posturas de los tres personajes, o mejor, de dos, Januarie y Justinus, ya que el tercero no hace sino trasladar la autoridad que otros detentan.

---

<sup>120</sup> J. S. P. Tatlock («Chaucer's Merchant's Tale», en Schoeck y Taylor eds. *Chaucer Criticism*, 180) detecta en la palabrería de este personaje otra función: «His name, of course, was then a familiar and clever joke; the first word of an antiphon in the vespers of the dead, “Placebo Domino in regione viventium,” it lent itself to a sour pleasantry, repeated by Chaucer's Parson and by the friar in the Summoner's Tale. The extraordinary speech in which, before his patron and all, he glories in his methods and motives in flattering (1491-1505) must be taken merely as an example of a not rare medieval literary usage—the confession».

El mercader se introduce primorosamente, a continuación, en la mente del caballero, a la que compara con un espejo expuesto en un día de feria por el que pasa una multitud de imágenes. La metáfora visual se continúa hasta que el narrador repara en la ceguera del amor. Juega con la idea del espejo por el que el viejo mira para ver los encantos de las jóvenes, incapaz por tanto de verse a sí mismo,<sup>121</sup> de forma que cuando se refiere a la ceguera del amor, el objeto del mismo puede ser tanto May como el propio Januarie. En el detallamiento de las gracias de la futura novia, el mercader muestra hasta tal punto el encandilamiento del anciano que la descripción parece reflejar un foco desde el cual Januarie la estuviera contemplando y tomando en consideración, o refiriéndola a sus amigos, como hará más tarde:

Many fair shap and many a fair visage  
 Ther passeth thurgh his herte nyght by nyght,  
 As whoso tooke a mirour, polished bryght,  
 And sette it in a commune market-place,  
 Thanne sholde he se ful many a figure pace (1580-4)  
 For love is blynd alday, and may nat see. (1598)  
 He purtreyed in his herte and in his thoght  
 Hir fresshe beautee and hir age tendre,  
 Hir myddel smal, hire armes longe and sklendre,  
 Hir wise governaunce, hir gentillesse,  
 Hir wommanly berynge, and hire sadnesse. (1600-4)  
 That impossible it were to repplye  
 Agayn his choys; this was his fantasye. (1609-10)

El narrador, no obstante, guarda un tono jocoso a lo largo del cuento, dando cuenta del entusiasmo del viejo en la elección de su cónyuge, al suponer que sus amigos asentirán: «this was his fantasye».

A continuación se nos relata en estilo indirecto la convocatoria del pretendiente a sus amigos, para confesarles la duda que lo atormentaba: una vez comprada la salvación de su alma con una esposa, cómo habría de conciliar satisfacción física y salvación espiritual. Entonces el narrador se decide por Justinus, cuando, al referir cómo acogió aquél la duda

---

<sup>121</sup> Según J. A. Burrow (*Ricardian Poetry. Chaucer, Gower, Langland and the Gawain Poet*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971) la capacidad que para el autoengaño muestran los personajes chaucerianos, y de la que también da fe el Amans de la *Confessio amantis* (cuyo uso del espejo es mucho más efectivo) es común a la literatura de este periodo.

de Januarie, dice que aprovechó la ocasión para contestar con una «japerye» a la «folye» del anciano:

Justinus, which that hated his folye,  
 Answerde anon right in his japerye;  
 And for he wolde his longe tale abregge,  
 He wolde noon auctoritee allegge, (1655-8)

«His folye» muestra el punto de vista de Justinus pero asimismo puede conllevar la opinión del mercader sobre lo que considera una extravagancia de Januarie. No es de extrañar que este narrador, que hasta ahora se ha mantenido al margen de la disputa, atribuya su propia opinión a aquel personaje al que más se parece (recordemos que también Justinus es desgraciado en su matrimonio). Lo hace precisamente mezclando el campo diegético del cuento con el del peregrinaje: Justinus, del que se nos ha dicho que había renunciado a apelar a autoridad alguna para hacer más breve su respuesta al necio Januarie, sin embargo cita nada menos que a Alice de Bath, reproduciendo algunas de sus aseveraciones sobre el papel de las mujeres en el matrimonio. No contento con ello, por si alguien no recordara de quién había tomado la cita, Justinus, con una falsa modestia propia del mercader, aconseja a Januarie escuchar las advertencias de la comadre de Bath, expuestas brevemente y a mano en caso de necesidad:

And therefore, sire —the beste reed I kan—  
 Dispeire yow noght, but have in youre memorie,  
 Paraunter she may be youre purgatorie!  
 She may be Goddes meene and Goddes whippe; (1668-70)  
 My tale is doon, for my wit is thynne,  
 Beth nat agast herof, my brother deere,  
 But lat us waden out of this mateere.  
 The Wyf of Bathe, if ye han understonde,  
 Of mariage, which we have on honde,  
 Declared hath ful wel in litel space. (1682-7)

El narrador ha hecho que su personaje sea capaz de rebasar fronteras, aludiendo irónicamente a la longitud del prólogo de Alice y al valor de sus conocimientos. El efecto de este salto es el de realzar el suelo que pisan los peregrinos, repentinamente invadido por el de las narraciones. La intención del mercader, que hace que sus personajes salgan de su marco diegético para escuchar la voz de Alice, vuelve a ser la de recono-

cer la «mucha» razón de la dama, utilizando su biografía como *exemplum* con que aleccionar a sus personajes dentro, nada menos, que de un *fabliau*. Estaría siguiendo así el intento por parte de Alice de mostrar su vida como ejemplar, y su experiencia como origen de su ciencia. Sin embargo, esta pieza didáctica será presentada por Justinus como parte de una advertencia no escuchada. )Pero cómo podría el viejo Januarie haber escuchado el prólogo de Alice? De hecho, el que sea Justinus quien la menciona no es más que una mueca irónica que el mercader lanza al resto de los peregrinos. Ya antes se había avanzado esa identidad entre el mercader y Justinus que se reafirma en estos versos. Empieza a haber un cruzamiento de campos cuando Justinus dice en su primer discurso, tras la intervención de Placebo (recordemos que «route» sólo significa grupo de gente; no tiene por qué referirse a esta «comitiva»):

The yongeste man that is in al this route  
Is bisy ynough to bryngen it aboute  
To han his wyf allone. Trusteth me, (1559-61)

Ya aquí el mercader se está arrogando el papel de Justinus, alertando al resto de los casados de la comitiva de peregrinos, pues no han traído a sus esposas. Justinus ha salido de su entorno narrativo para poner un ejemplo procedente de otro campo diegético, el del peregrinaje. Así pues, podemos decir que el mercader muestra esta tendencia al intercambio de campos diegéticos con el fin de identificarse con su personaje favorito, el opuesto a Placebo. Su ironía es tal que a lo largo de su cuento se dedicará a dar la razón explícitamente a Alice de Bath, a modo de Placebo, mientras su historia demuestra que es en realidad un Justinus.

Sin embargo, en el caso de la mención a Alice descubrimos no sólo la intención del mercader sino la del propio Chaucer narrador que se dirige a sus narratarios, recordándoles que tienen en sus manos el pequeño volumen en el que pueden encontrar los consejos de la dama. Se unen en este punto, tres niveles diegéticos, pues la respuesta de Justinus a Januarie no sólo puede verse como una sarcástica llamada de atención a los peregrinos, para que recuerden las lecciones dictadas por aquella filósofa de la vida marital, sino como una apelación al auditorio real y al público lector de la obra, que de golpe siente cómo el libro que sostiene se hunde entre sus manos, pues ha sido leído por los propios personajes

que contiene el volumen. El libro salta desde su fondo diegético hacia la superficie para regresar inmediatamente a aquél, es decir, a la conversación entre Justinus y Januarie, que el mercader cierra de forma tan natural como la abriera:

And with this word this Justyn and his brother  
Han take hir leve, and ech of hem of oother. (1689-90)

Tras presentar a la doncella, May, el mercader pasa con rapidez a describir de forma sucinta la ceremonia nupcial, dedicando muchos más versos a la escena del banquete, en la que el estrato alegórico se traduce en la presencia de los seres mitológicos que supervisan los fastos y protegen la felicidad del recién casado:<sup>122</sup>

Bacus the wyn hem shynketh al aboute,  
And Venus laugheth upon every wight,  
For Januarie was bicombe hir knyght (1722-4)

En este episodio el narrador, al igual que compara a sus personajes con los bíblicos y clásicos, mide su retórica con la de Marciano Capella, para recordar que esta ceremonia no es comparable a las nupcias entre Mercurio y Filología que aquél cantó.<sup>123</sup> El narrador lleva el tópico de lo indecible al límite cuando aconseja a su auditorio que comprueben por sí mismos la felicidad que embargaba a todos en la boda. De nuevo mezcla los campos diegéticos, para llamar la atención precisamente

---

<sup>122</sup> John Speirs (*Chaucer the Maker*, Londres, Faber & Faber, 1951, 160) encuentra en la propia actitud de los dioses una voluntad de delirante burla: «The note of mocking jollity—Januarie as Venus's knight—in the masque-like spectacle is enhanced by the mischievous mirth of Venus herself indecorously (considering she is a goddess among mortals) performing a dance. Januarie, seated beside May on the elevation of a dais, is a fantastically deluded character, both self-knowledge and power of objective realization drowned in kindled erotic reveries».

<sup>123</sup> Destaca la ironía del narrador al comparar el matrimonio bien avenido que describe Marciano Capella con estas nupcias que se auguran, a pesar de la alegría de los dioses, poco fructíferas. Además, Janet Levarie Smarr («Mercury in the Garden: Mythographical Methods in *The Merchant's Tale* and *Decameron*», en Jane Chance, ed. *The Mythographic Art. Classical Fable and the Rise of the Vernacular in Early France and England*, Gainesville, U. of Florida P., 1990, 199-214) recuerda que astrológicamente Géminis, que empieza en el mes de mayo —en el cual la doncella sentirá la llamada de la naturaleza y se verá dotada milagrosamente de la capacidad de hablar— está precisamente en la casa del joven, dinámico y, sobre todo, locuaz Mercurio. Éste regirá la actitud desinhibida de May cuando llegue su mes y se encuentre en su elemento.

sobre su propia capacidad narrativa. Ésta va a quedar de relieve cuando retrate al viejo Januarie relamiéndose de gusto al imaginar la noche que le espera:

Hoold thou thy pees, thou poete Marcian, (1732)  
 Ther is swich myrthe that it may nat be writen.  
 Assayeth it youreself; thanne may ye witen  
 If that I lye or noon in this matiere. (1739-41)

Muestra al viejo hipócrita, que dice compadecerse de la tierna May, cuando desea al mismo tiempo que su noche de bodas dure eternamente. Sin embargo, no lo condena explícitamente; son los pensamientos y palabras del propio personaje los que crean su imagen de viejo consentido, ridículamente enamorado de una joven a la que basta calificar como «fresshe», y tan ciego como para creer que su furor sexual se podrá comparar al de Paris:

And thoughte, "Allas! O tendre creature,  
 Now wolde God ye myghte wel endure  
 Al my corage, it is so sharp and keene!  
 I am agast ye shul it nat susteene. (1757-60)

El mercader, de nuevo irónicamente de lado de Januarie, se dedica a continuación a relatar cómo en ese paraíso terrenal que el caballero se había labrado, existía, cómo no, una serpiente. Para referirse al joven servidor Damyan, enamorado de la recién casada, no escatima exclamaciones de condena. Con impetuosa retórica alerta al anciano del peligro con que convive. Sin embargo, esta advertencia, lanzada entre dos momentos previos a la noche de bodas, paradójicamente no hace sino acentuar la chochez de Januarie, que es despiadadamente expuesta:<sup>124</sup>

Men drynken and the travers drawe anon.  
 The bryde was broght abedde as stille as stoon; (1817-8)  
 He lulleth hire; he kisseth hire ful ofte;  
 With thikke Brustles of his berd unsofte,

---

<sup>124</sup> Igualmente, como recuerda Charles A. Owen, Jr. («The Crucial Passages in Five of *The Canterbury Tales*: A Study in Irony and Symbol», *Journal of English and Germanic Philology*, 52, 1953, 294-311), la seguridad del anciano, que alardeaba en los versos 1839-40 que «a man may do no synne with his wyf, / ne hurte hymselven with his owene knyfe», se vuelve irrisoria cuando el narrador hace notar que Damyan «which carf biforn the knyght ful many a day» (v.1773).

Lyk to the skyn of houndfyssh, sharp as brere—  
 For he was shave al newe in his manere—  
 He rubbeth hire aboute hir tendre face, (1823-7)  
 He was al coltish, ful of ragerye,  
 And ful of jargon as a flekked pye.  
 The slakke skyn aboute his nekke shaketh  
 Whil that he sang, so chaunteth he and craketh.  
 But God woot what that May thoughte in hir herte, (1847-51)  
 She preyseth nat his pleyng worth a bene. (1854)

La descripción de los deteriorados encantos de Januarie, que él todavía cree intactos, es aún más cruda debido al silencio que el narrador guarda sobre May. Ésta ha permanecido en la sombra, como elpreciado objeto del anciano caprichoso, y como tal, no se conocen sus intereses, percepciones o palabras hasta la boda. Destaca el afilado contraste entre la multitud de hombres asistentes al banquete, todavía bebiendo y corriendo la cortina que los separe de la pareja, y una May que es conducida al tálamo en el más riguroso silencio. El mutismo a que la sentencia el narrador en este proceso hace que su imagen sea la de un ser expectante, distinguido por una supuesta indiferencia. El mercader no está más interesado en sus sentimientos que el marido, guardando con respecto a ella cierto distanciamiento. Éste es necesario para no perder de vista a Januarie, al que se quiere presentar como víctima de su propia necesidad. May no debe ser presentada como mártir de la rapacidad de un viejo lujurioso, sino como testigo de la indignidad de la vejez mal llevada. Por eso el narrador, cuyas reservas para con ella quedan cifradas en el adjetivo «fresshe» que le dedica repetidamente, evita referirse a cómo la sufrida muchacha sobrellevó la acometida de los sesenta eneros de su cónyuge. Sabemos, por el silencio con que mira al cantor que gorjea en su cama por la mañana, que May no lo estima tan digno de alabanza. Es éste el único momento en que el narrador nos da el punto de vista de May, aunque en las primeras escaramuzas de la noche, cuando decía que Januarie la besó muy a menudo o que restregó su punzante barba de cazón contra la suave tez de May, las palabras «ful ofte» o «rubbeth» bien ilustran el disgusto de la muchacha. Sin embargo, cuando la encontramos por primera vez es precisamente sentada en su banquete de bodas, donde se muestra tan risueña y jovial que no se puede por menos que aceptar que es ella quien ha aceptado sus nupcias. Vemos, pues, cómo el narrador no quiere hacer de ella una compungida virgen, ni una Griselda, aunque tampoco una Alice o Goodelief. Se

prefiere una May acomodaticia y posibilista, cuyos ademanes y motivos inspiran al narrador los escurridizos adjetivos de «fresshe» y «benyngne»:

Mayus, that sit with so benyngne a chiere, (1742)

A lo largo del cuento, se suele apelar no sólo a los personajes sino también al auditorio. Igual que antes se intentara gritar a Januarie que iba a ser traicionado por Damyan, ahora se avisa al público de que va a cambiar de tercio al hablar del escudero. El narrador se lanza impetuosamente a preguntar a Damyan cómo piensa resolver la situación. De esa forma vuelve a dar a uno de sus personajes la oportunidad de salir del nivel diegético a que pertenece, si bien se trata éste de un mero recurso retórico para resaltar el dramatismo de la locura del joven y sobre todo para fingir que May no le corresponderá, aumentando la intriga:

Now wol I speke of woful Damyan,  
That langwissheth for love, as ye shul heere;  
Therefore I speke to hym in this manere:  
I seye, "O sely Damyan, allas!  
Andswere to my demaunde, as in this cas.  
How shaltow to thy lady, fresshe May,  
Telle thy wo? She wole alwey seye nay. (1866-72)

El lecho constituye para la sociedad medieval el verdadero núcleo de la intimidad de la pareja, y prácticamente el único espacio donde la privacidad se evidencia mediante la presencia del dosel que lo recubre. Sin embargo, el narrador sigue a los recién casados hasta el tálamo nupcial y se instala en él para desde allí consignar las entradas y salidas de cada uno de los desposados. Viola así la intimidad de la pareja, con una pose casi de *voyeur* que le animará a seguir de cerca a los personajes. El recato y la prudencia que mostraba al referirse a los sentimientos de May aumenta al contar cómo Januarie sale del aposento en cuanto siente hambre, mientras que May ha de aguardar los cuatro días prescriptivos dentro de la cámara nupcial y comer allí. Concede gran importancia a estos cuatro días, que considera recompensa suficiente para el gran trabajo que había tenido que soportar la esposa. De esa forma, explicitando socarronamente que May necesitaba el descanso, y no añadiendo si su marido comió o no con ella durante esos días, vuelve a

presentarla como un ser apartado, de ánimo ausente ante la prioridad de su función sexual, preso de un lecho nupcial que resume el ambiente claustrofóbico que se le reserva. Sin embargo, y a pesar de dar cuenta de la soledad de la joven, tampoco esta vez deja el mercader de señalar la adaptabilidad de May al medio matrimonial. Así, de forma gozosa muestra la santificación de esta unión al cuarto día, mediante una misa tras la que se ve a la recién casada totalmente recuperada:

And afterward, whan that he saugh his tyme,  
 Up ryseth Januarie; but fresshe May  
 Heeld hire chambre unto the fourthe day, (1858-60)  
 The fourthe day compleet fro noon to noon,  
 Whan that the heighe masse was ydoon,  
 In halle sit this Januarie and May,  
 As fressh as is the brighte someres day. (1893-6)

El narrador dice no conocer la causa por la que May pudo sentir repentina misericordia del enfermo Damyan; nombra todas las posibles, excepto la principal, Januarie. Así, sigue manteniendo su máscara de defensor del matrimonio y reservando su opinión sobre la recién casada. Ni Januarie ni May aparecen como víctimas del adulterio o del matrimonio; más bien ambos conceptos comienzan a perfilarse como simbióticamente unidos. De hecho, es el cansancio del anciano lo que le hace postergar su visita al que considera un amado sirviente, enviando en su lugar a su nueva embajadora, May. El mercader ha tenido buen cuidado de incluir las alabanzas que el viejo dedica a Damyan, y su anuncio público de que irá a visitarlo, ya que cree de bien nacido el hacerlo, para luego, en privado, pedir a May que sea ella quien acuda a consolar al enfermo. Denuncia así la hipocresía a la que, por principio, se debe Januarie. Por tanto, parece concluir, nada resulta más natural dentro de un matrimonio ejemplar que el que sus miembros muestren común apego a los mismos sirvientes. Así crea alrededor de esta pareja un suspense que se incrementará mediante la enfermedad del escudero, la carta y sobre todo con el irónico misterio que constituye para el mercader el apiadamiento que May sentirá por Damyan. Tras leer ávidamente la carta secreta, May obedece la petición de su marido de que se vuelva con él a la cama. Con el mismo tono sarcástico que se adivinaba en la alusión al amor del viejo por su sirviente, el mercader se refiere a la conducta piadosa de May para con el convaleciente. Otorgándole el adjetivo máspreciado para Januarie, pasa a describirla como «gentil

May», y a preferirla a otras esposas homicidas que dejan languidecer de amor a sus cortejadores:

Who studieth now but faire fresshe May? (1955)  
 And she obeyeth, be hire lief or looth.  
 But lest that precious folk be with me wrooth,  
 How that he wroghte, I dar nat to yow telle,  
 Or wheither hire thoughte it paradys or helle. (1961-4)  
 Were it by destynnee of by aventure,  
 Were it by influence or by nature,  
 Or constellacion, that in swich estaat  
 The hevene stood that tyme fortunaat  
 Was for to putte a bille of Venus werkes— (1967-71)  
 Lo, pitee renneth soone in gentil herte!  
 Heere may ye se how excellent franchise  
 In wommen is, whan thy hem narwe avyse. (1986-8)

Aunque el mercader parece no querer involucrarse en su apreciación de si a May la noche le pareció celestial o infernal, de hecho sí que se implica subrepticamente al colocar su súbito enamoramiento de Damyan justo después de su sesión con Januarie. Tras contar cómo el sirviente se repuso de su mal y volvió a su actividad, con regocijo de sus señores, el mercader pasa a relatar cómo Januarie se hizo construir un jardín amurallado.<sup>125</sup> Contrasta así una escena de duración corta, la del momento en que Damyan salta de la cama, totalmente recuperado de su dolencia, tras haber recibido la nota de May, y la del proceso de la construcción del jardín, más importante para el narrador. Lo vincula a la búsqueda de la felicidad, y lo compara a jardines de otras narracio-

---

<sup>125</sup> D. W. Robertson, Jr. («The Doctrine of Charity in Mediaeval Literary Gardens: A Topical Approach Through Symbolism and Allegory», *Speculum*, 26, 1951, 24-49) hace un recorrido por las raíces exegéticas del motivo del jardín, centrándose sobre todo en la lectura alegórica que se dio al Paraíso Terrenal, en el cual, se aunaban ambos tipos de amor, el carnal y el celestial. Tal dualidad del sentido del amor es la que hace que el jardín y cada uno de sus elementos se vuelvan símbolos equívocos y de fácil manipulación. Así en el jardín puede representar tanto el sexo de May como el matrimonio (considerado un paraíso para Januarie y un purgatorio para Justinus). Su mera construcción para una única pareja ya implica la arrogancia que impulsa a Januarie a buscar su paraíso particular y privado más allá incluso del lecho con que el matrimonio le dotaba, relacionando así su matrimonio con los retozos de los mancebos de su clase, más cercanos al amor concupiscente que al caritativo. También indica los delirios cortesanos de que sufre el caballero.

nes,<sup>126</sup> conectándolo, como ya hacía en el episodio del banquete nupcial de indescriptibles excelencias, y con la presencia de dioses:

So fair a gardyn woot I nowher noon.  
 For, out of doute, I verrailly suppose  
 That he that wroot the Romance of the Rose  
 Ne koude of it the beautee wel devyse;  
 Ne Priapus ne myghte nat suffise, (2030-4)  
 Proserpina, and al hire fayerye,  
 Disporten hem and maken melodye  
 Aboute that welle, and daunced, as men tolde. (2039-41)

En este fragmento el mercader vuelve a hacer gala de sus lecturas y de su conocimiento de la mitología clásica, a la vez que, al igual que en la escena de la fiesta, inunda el tiempo del cuento de una ambigüedad producida por la asistencia de dioses antiguos (aquí reyes del mundo de las hadas) al jardín. De nuevo se mezclan registros que no eran de esperar en este tipo de historia: igual que es chocante el elegir como candidato a marido engañado a un caballero, también lo es el hacer que el mundo de Januarie, May y Damyan, más propio del *fabliau* que del *lai*, se halle poblado por seres sobrehumanos capaces de inclinar a los personajes a voluntad. Por el momento se ha utilizado a los dioses y sus séquitos como fondo ambiental con el que aumentar el efecto de las descripciones, aunque ya en el banquete se auguraban los poderes que Venus ejercería sobre Januarie y Damyan. Pero en general, la presencia de estas deidades parece más bien una concesión del narrador a una estampa precristiana del mundo, que discurre paralela a la de los personajes, ajena a la noción de pecado que ha impulsado a Januarie al ma-

---

<sup>126</sup> Lo que se logra mediante la alusión literaria y a personajes mitológicos es paganizar la imagen del paraíso, que hasta ahora había sido principalmente la bíblica (coincidiendo con la visión del matrimonio como sacramento). Con la inclusión de tan peculiares personajes el territorio edénico se vuelve más laico, al tiempo que se vislumbra la farsa sobre la que se mantiene la felicidad matrimonial. Sin embargo, ello no significa que el paraíso al que siempre está aspirando Januarie no se halle desde un principio desacralizado, y sobre todo, falto de espiritualidad. De ahí también que Bishop (*Narrative Art of the Canterbury Tales*, 135-36) señale lo irónico de la comparación de este jardín con el del *Roman de la rose*: «Whereas Guillaume de Lorris's garden is allegorical, representing a psychological or "spiritual" phase of experience, Januarie's is a solidly material plesance, commissioned to indulge the fancy of a rich man. We may also recall that on the exterior of the wall surrounding Guillaume's park are depicted personifications of various conditions that are permanently excluded from the paradise of fine amor. Among them is Old Age».

trimonio. Sin embargo, la aparición de Venus en el banquete nupcial contenía, por encima de su consolidado caudal alegórico, el añadido del adulterio de que aquélla fue sujeto, y alertaba ante una futura insinuación a la novia. Así pues, en el trato a divinidades como Venus o Príapo, el carácter alegórico de aquéllas no se llega a considerar independientemente de la literalidad de la situación en que se han visto envueltas. Otro tanto ocurre con las figuras de Proserpina y Plutón, en que se unen el tiempo primigenio que representan con el más inmediato reclamo de la urgencia sexual del trío, que los hará involucrarse en los avatares humanos.

El mercader sigue fingiendo esa postura de solidaridad para con el honorable aristócrata. La noticia de que Januarie se queda irremisiblemente ciego, lo que hace que aumenten las dificultades para May y Damyan, le sirve para dar rienda suelta a sus veleidades retóricas. De hecho, hace con la ceguera de Januarie lo mismo que al principio del cuento hiciera con su edad: de ser una cualidad que podría aportar algo de respetabilidad y un talante venerable a la figura del caballero, se vuelve lo contrario. Aquí la ceguera es la excusa perfecta para agriar la tendencia a los celos del viejo, que la construcción del magnífico jardín ya hacía adivinar.<sup>127</sup> Mediante el planto dedicado a la fortuna el mercader finge lamentar la doble desgracia que ha caído sobre el caballero. Sin embargo, constata que no hay lugar para la tragedia en esta historia cuando recuerda que pasados dos meses, hasta la ceguera se hizo llevadera. A continuación pasa su ironía al par de amantes, que muestra como desconsoladas presas de la incapacidad de Januarie. Su lamento termina en una apelación al anciano que le sirve de excusa para mostrar lo inevitable del adulterio, con una resignación que apunta al posible engaño de que también el mercader habría sido objeto:

But worldly joye may nat alwey dure  
To Januarie, ne to no creature.  
O sodeyn hap! O thou Fortune unstable! (2055-7)  
But atte laste, after a month or tweye,

---

<sup>127</sup> A. C. Spearing (*The Medieval Poet as Voyeur. Looking in Medieval Love-Narratives*, Cambridge, Cambridge U.P., 1993) enfatiza la ambigüedad de la figura del jardín en cuanto a su privacidad se refiere, pues al ser diseñados y contruidos, aunque concentren en su interior toda la vida natural, exponen un orden impuesto por el hombre. De esta forma, el jardín y sus formas se ajustan a la privacidad y profundidad de relaciones que intenta conseguir el anciano y ciego Januarie, constituyendo el incentivo a que fuerza a la naturaleza ante su creciente incapacidad física.

His sorwe gan aswage, sooth to seye; (2081-2)  
 For which ful ofte wepeth fresshe May,  
 That loveth Damyan so benygnyly (2092-3)  
 O Januarie, what myghte it thee availle,  
 Thogh thou myghtest se as fer as shippes saille?  
 For as good is blynd deceyved be  
 As to be deceyved whan a man may se. (2107-10)  
 Passe over is an ese, I sey namoore. (2115)

Pero su supuesta discreción, que recuerda a la de Justinus cuando hablaba de su matrimonio, hace que regrese inmediatamente a su labor de narrador y oculte sus propios sinsabores. Así, anuncia a su auditorio la maravilla que van a escuchar y apela a la autoridad de Ovidio para recordales lo irrefrenable de los designios del amor. Compara a Píramo y Tisbe con Damyan y May. Al igual que antes Januarie había sido cruelmente equiparado a Paris, ahora la estratagema de la llave moldeada en cera, carente de la seriedad trágica de la historia clásica, es alegremente comparada a aquélla:

Ther nys namoore to seye, but hastily  
 Som wonder by this clyket shal bityde,  
 Which ye shul heeren, if ye wole abyde.  
 O noble Ovyde, ful sooth seystou, God woot, (2122-5)  
 By Pirus and Tesbee may men leere; (2128)  
 But now to purpos: er that dayes eighte (2132)

Inmediatamente el narrador se centra en la mañana en la que Januarie, incitado por las insinuaciones previas de May, convida a su esposa a visitar el jardín privado. Al igual que en el resto del cuento, son las palabras de Januarie las que dan la medida de su ridiculez, en un patético eco del Cantar de los Cantares que resalta contra las que les sirven de fondo, originadas por sus celos y que el narrador recogía en estilo indirecto. Januarie recurre inocentemente al tema del «hortus conclusus», si bien el lector, advertido de la estratagema de los amantes, reconoce las connotaciones sexuales de los motivos del jardín y de la llave.<sup>128</sup> Si en

<sup>128</sup> Kenneth A. Bleeth («The Image of Paradise in the Merchan't Tale», en Benson y Wenzel, eds. *The Lerne and the Lewed*, 45-60) indica que la parodia del Cantar de los Cantares resulta más agresiva y la mención al jardín definitivamente orientada a la virtud de May si se recuerda que existía toda una tradición exegética que relacionaba el *hortus conclusus* con la virginidad mariana. Según Patterson («No Man His Reson Herde»: Peasant Consciousness»), sin embargo, el uso del Cantar de los Cantares, tanto por parte

el *Roman de la rose* Amor encerraba cuidadosamente con su llave el cofre del corazón del amante, aquí el miembro receptor de la llave no es el corazón, como hace adivinar la mención a Priapo. La llave que va a quedar sellada en cera recuerda el empeño de Januarie por fabricar y gozar a May con exclusividad, su anhelo por moldear a su tierna esposa como la cera, a su medida, tal como aparece en el v.1430, imponiéndole una concepción de la cortesía y de la relación marital, cuanto menos, anticuada. El particular «hortus conclusus» se abrirá mediante esta llave a un nuevo invitado. El propio mercader hará notar que los versos del caballero, a los que califica de «olde lewed» carecen de atractivo, al resultar insuficientes en comparación con el despliegue físico que promete Damyan, a quien las palabras le sobran:

Ne wolde he that she were love ne wyf,  
 But evere lyve as wydwe in clothes blake,  
 Soul as the turtle that lost hath hire make. (2078-80)  
 “Rys up, my wyf, my love, my lady free!  
 The turtles voys is herd, my dowve sweete; (2137-8)  
 The gardyn is enclosed al aboute; (2143)  
 Swiche olde lewed wordes used he.  
 On Damyan a signe made she, (2149-50)

El mercader cede ahora la palabra a May, quien por primera vez puede expresar abiertamente su rencor por los reproches de su marido. El alegato de May defiende su virtud y la de todo su género, recordando que el otro sexo es más proclive a la infidelidad. Por supuesto el mercader, inmisericorde, se cuida de situar esta reclamación de May momentos antes de que ella atisbe a Damyan escondido tras los setos y dispuesto a subir al árbol. Y es justamente con el incipiente debate y con Januarie a punto de ayudar a May a trepar para recoger sus frutos cuando los personajes quedan petrificados, pues el mercader introduce a la pareja divina como testigo de excepción de esta escena. Van a ser ellos los que juzguen este momento e introduzcan variaciones en el desenlace de la historia:

---

Januarie como por Absolon, revela que para la tradición exegética medieval el alto contenido de erotismo del cantar hacía desaconsejable su lectura, al menos en su sentido literal. Así, la comicidad del poema aumenta si se considera que ambos cantores intentan presentarse como audaces transgresores de la moral y adalides de la indecencia frente a sus supuestas y respectivas enamoradas, al tiempo que persiguen una pose de cortés galantería que los distinga.

And thus I lete hym sitte upon the pyrie,  
 And Januarie and May romyng myrie.  
 Bright was the day, and blew the firmament; (2217-9)  
 And so bifel, that brighte morwe-tyde  
 That in that gardyn, in the ferther syde,  
 Pluto, that is kyng of Fayerye, (2225-7)

Los dioses, que hasta el momento habían actuado casi como elemento decorativo, son los que toman el relevo en la disputa sobre la bondad o maldad de las mujeres. Pero antes de presentar el diálogo entre Plutón y Proserpina, el narrador informa de cómo en Claudiano se puede leer el rapto de aquélla por su tío.<sup>129</sup> Así hace confluir la existencia pasada de estos seres (mediante la referencia a la obra mitográfica) y la vida que cobran como protagonistas reales, situados en el presente de los demás personajes. Se han despojado de su lúgubre leyenda y se presentan ahora como una pareja bien avenida que sube a solazarse a los paraísos terrestres. La unión conyugal es, pues, el modelo que también Proserpina y Plutón encarnan, y bajo cuyo yugo han construido su identidad. El dramatismo del rapto, o la condena de Proserpina una vez comido el fruto del jardín del Averno, todo ello se ha eludido, al igual que se eludía la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, el final de Píramo y Tisbe, o el de Paris y Elena. Incluso se esquivo el acentuar el evidente paralelismo que guardan las figuras de Plutón y de Januarie, y que habría pasado por presentar al dios como un viejo celoso que persigue a su joven esposa más allá de sus dominios de ultratumba, al mundo primaveral de la superficie terrestre que no le es propio. Sin embargo, el mercader ha preferido mostrarlos en un estadio de la relación marital

---

<sup>129</sup> Para Karl P. Wentersdorf («Theme and Structure in the Merchant's Tale: The Function of the Pluto Episode», *Publications of the Modern Language Association of America*, 80, 1965, 522-31), la mención al rapto y posible violación de Proserpina marca la responsabilidad del marido en la trampa en que va a caer, pues si encontramos a la pareja divina en el jardín terrenal es a consecuencia de la sentencia de Júpiter por la que Plutón ha de resarcir a Proserpina y a Ceres de su pérdida. Así pues, para los dioses el jardín no supone el paraíso primigenio que sí representa para los cristianos. De esa tensión surge asimismo la paródica concepción del origen del lenguaje. Irvén M. Resnick («*Lingua Dei, Lingua Hominis*: Sacred Language and Medieval Texts», *Viator*, 21, 1990, 51-74) señala la consideración de «lengua sagrada» que reciben los idiomas con que Dios se había dirigido o había inspirado al hombre: el hebreo, el griego y el latín. Aquí, en cambio, la lengua que usan los dioses es el inglés y también el latín del Cantar de los Cantares de Januarie es trasladado a la lengua vernácula. Así pues, todo el episodio destaca por su desacralización.

en el que tanto el violento rapto como la diferencia de edad parecen superados.

Será la real pareja, gracias a la autoridad que les confiere la visión privilegiada que han tenido de todo el suceso, así como sus poderes, la que zanje la cuestión. El elemento cómico surge de que incluso los dioses se sienten arrebatados por la suerte que correrán Januarie y May.<sup>130</sup> Así, Plutón no hará otra cosa que atacar a las mujeres en un estilo que recuerda al de Justinus y la tradición clerical. La respuesta de Proserpina, ante el anuncio del rey de que librará a Januarie de su ceguera no se hace esperar. Pronuncia su sentencia contra el género masculino: si el hombre es el que verá, la mujer será la que interprete la visión del hombre, mediante el dominio del lenguaje:

Ten hondred thousand [tales] tellen I kan  
 Notable of youre untrouthe and brotilnesse.  
 O Salomon, wys, and richest of richesse, (2240-2)  
 And Jhesus, *filius Syrak*, as I gesse,  
 Ne speketh of yow but seelde reverence. (2250-1)  
 “Ye shal?” quod Proserpyne, “wol ye so?  
 Now by my moodres sires soule I swere  
 That I shal yeven hire suffisant answere,  
 And alle wommen after, for hir sake, (2264-7)  
 For lak of answere noon of hem shal dyen. (2271)

Antes Januarie había recordado la pericia de las mujeres viejas en tal campo. Ahora la comicidad del diálogo llega a su momento culminante cuando vemos a Proserpina, dueña de la situación, hacer extensivo el don de May a todas las mujeres, y hacer ella misma gala de ese don. En efecto, la reina de las hadas comienza un furioso ataque contra los misóginos en el más puro estilo de Alice de Bath, ante el cual su consorte no tiene más remedio que doblgarse. El narrador se las ha arreglado para mostrar a la reina Proserpina, que una vez fue la indefensa donce-

---

<sup>130</sup> Brewer (*Introduction to Chaucer*, 224) señala que el elemento de la ceguera ya se da con la misma comicidad precisamente por su conexión con lo sagrado: «The central episode called “the Pear-Tree Episode” is well-known and has many variants. Its origin is probably ultimately in the East, but the twelfth-century learned Latin “comedy” called Lydia gave it impetus in Europe. In some versions God and St Peter discuss the characters’ actions. St Peter complains, and God says, in effect, “You’ll see how, if I restore his sight, she’ll get out of it”. Chaucer articulates the story much better, connecting the delightfully humanised Pluto and Proserpina much closer to the action, making the whole story a stronger chain of cause and effect».

lla incapaz de zafarse de la voluntad de su raptor, como la comadre Proserpina, dueña absoluta de su casa y su reino, la que tiene la última palabra, como la tendrá May. El mercader no puede por menos que exponer los motivos que impulsan la sentencia última de esta pareja en estilo directo: mientras que el raptor protesta que como rey no puede retractarse de su decisión de abrir los ojos de Januarie, Proserpina proclama en un último respingo que también ella es reina del mundo de las hadas y que no piensa contradecir más a su marido, por lo que hará lo que ya ha anunciado. Son entonces la cualidad de la monarquía de este mundo feérico y esa propia dimensión las que quedan trivializadas ante tan humana pasión por parte de los regentes:

I am a Kyng; it sit me noght to lye."  
 "And I," quod she, "a queene of Fayerye! (2315-6)  
 Lat us namoore wordes heerof make;  
 For sothe, I wol no lenger yow contrarie." (2318-9)

El narrador ha sabido rebajar la supuesta grandeza de estos personajes para banalizar el debate de la comadre de Bath. Al considerar la manipulación y malversación del lenguaje como una capacidad innata a la mujer, el mercader no está haciendo otra cosa que concederle a Alice el privilegio de la defensa que ya ella había descrito como un derecho, sin ni siquiera admitir que la mujer sea digna de tal privilegio. De nuevo juega a ser Placebo, cuando en realidad es Justinus.

En este fragmento el narrador ha mencionado elementos que sin duda aluden a la producción anterior de Chaucer, encuadrada en una tradición reconocida. Por ello, tales elementos, como la mención del *Roman de la rose*, la de Príapo (glosado en *The Parliament of Fowls*), o la propia discusión de jardín entre la pareja de dioses (que recuerda a los que juzgan al autor en *The Legend of Good Women*) suponen un comentario del autor implícito sobre la forma en que este cuento encaja en dicha producción. El argumento que presenta el autor implícito es el del casamiento desigual que engendra el adulterio. Si en *The Legend of Good Women* era increpado duramente por el injusto trato dado a la mujer en *Troilus and Criseyde*, ahora el autor implícito parece querer seguir dialogando con jueces superiores, por lo que introduce a otra pareja real en la historia. Proserpina y Plutón no están situados en el prólogo, ni son los guardianes del mundo del sueño, sino que pueblan el jardín que Januarie ha mandado construir y pueden cambiar los destinos del matrimonio. Así, como parte del mismo universo diegético de

los personajes, los dioses son encarados directamente con la infidelidad de May. Plutón está casado, y resulta tan vencido a pesar de sus esfuerzos, como Januarie, Justinus o el propio mercader. Por su parte, cuando May recuerda que en las filas masculinas hay más infidelidades que en las femeninas, el lector de la obra chauceriana puede evocar la figura de Alceste. Si bien Plutón se asiste a su vez de la sabiduría salomónica para reprochar a las mujeres su conducta, no se puede evitar el reparar en cómo Alice mencionaba otra faceta del monarca, precisamente la de sus dispendios sexuales en la vejez.<sup>131</sup> Y es ésta la que el mercader ha utilizado a lo largo del cuento, al servirse nada menos que del *Cantar de los Cantares* para ridiculizar a Januarie y con él a su antecesor en las cantigas matutinas, el propio Salomón.

El narrador regresa del debate marital entre reyes al diálogo que mantenían Januarie y May cuando ella, en un supuesto antojo de embarazada,<sup>132</sup> se apresta a alcanzar las peras del árbol en que la esperaba Damyan. En el diálogo, aunque se destaca la ceguera del viejo, el narrador se refiere al engaño con la ligereza y alegría que lo ha caracterizado hasta ahora. Su distanciamiento con respecto a los personajes le hace seguir irónicamente hablando de May con los adjetivos que ha utilizado para ella desde el principio, sin hacer ningún otro juicio. De forma concisa, con un diálogo rápido y vivaz, la vemos subir a espaldas del ciego, que no alcanza la fruta, y reunirse con su amante. Atrás queda la imagen que de sí mismo daba Januarie, comparándose a un laurel siem-

---

<sup>131</sup> Patterson (*Chaucer and the Subject of History*, 341) relaciona el alzamiento de Proserpina con la irreparable entrada en un tiempo histórico: «In rehearsing Solomon's delinquency, she undoes the transcendental claims of *auctoritee*, its pretense that it stands above and outside history. Indeed, this entire episode witnesses to the inescapability of history, both that of the arguing couple and of the wise man who would issue absolutist judgments. By insisting that Solomon is a man like any other, and not a particularly admirable one at that, Proserpina is attacking not just patriarchy but the strategy by which all ideological forms efface the contingency of their origins, their own existence as historically constructed. [...] Pluto represents a desire to remain ideologically secure, sheltered by a belief in male superiority despite the fact that his own violence reveals it to be without legitimacy; but Proserpina, relying upon experience and emotion to provide her with a sense of self-legitimazation, steps outside ideology altogether».

<sup>132</sup> Carol A. Everest («Pears and Pregnancy in Chaucer's "Merchant's Tale"», en Melitta Weiss Adamson, ed. *Food in the Middle Ages*, Nueva York y Londres, Garland, 1995, 165) define el valor que los frutos verdes tenían dentro de la teoría médica humoral: «Her longing for unripe fruit is a reference to the *pica* of pregnancy, the desire of pregnant women for odd or unpalatable foods. *Pica* is a condition recognized and well documented in the medical writings available to physicians of the Middle Ages».

pre verde. Al llegar a este punto, el narrador se vuelve a su auditorio, disculpándose de su falta de pericia en el uso del eufemismos, para narrar de forma fulminante el rotundo encuentro sexual de los amantes, y la reacción instantánea de Plutón:

This fresshe May, that is so bright and sheene, (2328)  
 Ladyes, I prey yow that ye be nat wrooth;  
 I kan nat glose, I am a rude man—  
 And sodeynly anon this Damyan  
 Gan pullen up the smok, and in he throng.  
 And whan that Pluto saugh this grete wrong,  
 To Januarie he gaf agayn his sighte, (2350-5)

El rey no ha optado por un castigo directo contra la adúltera, pues parece menos ávido de venganza que de diversión. Le interesa, como a Proserpina, que sean los propios humanos los que actúen. Así, la posible tragedia se convertirá en chiste. La rapidez de la narración sólo es igualada por la agilidad con que actúan y hablan los personajes. El diálogo que se establece ahora entre Januarie, al que se le ha caído la venda, y su mujer está lleno de increpaciones, debido tanto a la distancia física que los separa como al estado de agitación del viejo. Por supuesto, con la sagacidad que la caracteriza, May se defiende utilizando precisamente el argumento de la súbita disipación de la ceguera, que hace obra suya. Así, un don ideado para condenarla se resuelve a su propio favor. Además, la excusa del restablecimiento del marido garantiza el ajustamiento lento de las percepciones de Januarie a lo que May quiera contarle a partir de ahora. Las últimas palabras de May son realmente aplicables al viejo, no tanto para esta situación concreta como para la que lo impulsó a casarse y a creerse por ello digno de amor:

Ful many a man weneth to seen a thyng,  
 And it is al another than it semeth.  
 He that mysconceyveth, he mysdemeth.”  
 And with that word she leep down fro the tree.  
 This Januarie, who is glad but he? (2408-12)

El narrador termina su cuento de la misma manera en que lo empezó, sin juzgar abiertamente los actos de sus personajes, mostrando cómo la vanidad de Januarie no podía encontrar mejor respuesta que la desfachatez de May, pues gracias a ella el viejo siguió sintiéndose amado. Mediante el salto, May se presenta con toda su frescura ante un esposo

aturdido que no duda en creer sus explicaciones. De esta forma, la propia ley del *fabliau* se ve superada, pues ni la incapacidad es ridiculizada y expuesta a público escarnio ni la inmoralidad es castigada en ninguno de los personajes, ya que consiguen lo que desean. El carácter cómico que auguraba la peripecia de May y Damyan se disipa ante la crueldad que supone el que Januarie contemple la infidelidad. De esa forma evita el narrador que surja una burla cómoda contra el viejo, nacida de la superioridad del que mira desde fuera, pues por un momento logra que Januarie, a la vez que ridículo, resulte entrañable al decidir creer a May. Al participar a los oyentes la felicidad del anciano, se siembra la duda de si la decisión de Januarie ha sido sabia, pues el propio auditorio se ve atacado por la lógica de la máxima de May.<sup>133</sup> En efecto, es el hecho del conocimiento lo que hace que el narrador y sus receptores sean incapaces de encontrar un desenlace mejor; la ceguera parece la única salida posible en un mundo, el del matrimonio, que se ha pintado tan feo. Es éste un paraíso que ha sido ocupado y viciado, en el que no queda más remedio que pensar bien y vivir engañado, pues pensar mal significa acertar. En cuanto a May, sigue los designios de su madrina, actuando con total desparpajo. El narrador sigue sin querer acercarla al auditorio, ya que su naturalidad parece suficiente para granjearle la aceptación,<sup>134</sup> siendo esa suficiencia la que la caracteriza. Se ha querido considerar el final feliz del cuento como otro de los rasgos paródicos del romance que introduce el mercader. Este desenlace incómodo constituye el definitivo abandono a su suerte que el narrador hace del lector. Éste debe decidir por sí mismo si el engaño de Januarie es más desasosegante que el de Griselda.

---

<sup>133</sup> Norman T. Harrington («Chaucer's Merchant's Tale: Another Swing of the Pendulum», *Publications of the Modern Language Association of America*, 86, 1971, 30) destaca los paralelismos existentes entre este cuento y las *problem-comedies* de Shakespeare, concluyendo que entre ellos se encuentra esta ambigüedad moral que sustituye a los finales esperables en este género: «Instead we are left with the disturbing notion that a measure of happiness is possible through folly and self-deception».

<sup>134</sup> Mann (*Geoffrey Chaucer*) sostiene que el mensaje final es que las mujeres no tienen por qué ser agradables a los lectores, pues pueden sobrevivir a la crítica, como de hecho demuestran a lo largo del cuento.

#### 4.6.4 *Síntesis narratológica*

En cuanto a la autoridad diegética que vincula al hablante con el acto comunicativo, este narrador heterodiegético goza casi de omnisciencia, si bien en algunos momentos pretende no saber las razones que impulsaron a sus personajes, lo que redundaría en la sensación de que realmente esta historia le fue contada vagamente. Se puede decir asimismo, en cuanto a la referencia, que en ningún momento dice que la ha inventado: la da como cierta, igual que hace en el nivel diegético de la propia historia, cuando dice que la gente hablaba de cómo Proserpina y Plutón iban a solazarse a aquel jardín del viejo Januarie (v.2041). Sin embargo, no suele enfatizar este extremo. De ahí que el don de Proserpina resulte tan sorprendente y cómico.

La autoridad que el hablante posee debido a su identidad social es innegable. Nadie dudaría de su falta de coherencia, dado que él pertenece a la clase de los viajeros que llevaban y traían historias continuamente. Por lo que respecta a la autoridad mimética, el mercader es competente en su narración, totalmente capaz. Su honestidad no es puesta en duda por el autor implícito en ningún momento, si bien no se ha de olvidar su condición de recién casado y ya desengañado, que le hace utilizar los argumentos de Alice de Bath desde la postura masculina.

El narrador apela a su auditorio tanto directa como indirectamente (mediante la ironía sobre Alice, o quizás con algún que otro comentario sobre la vejez o la juventud que pudiera aludir a alguno de los presentes...). Es bastante respetuoso con el público, teniendo cuidado sobre todo de advertir de la crudeza de algunas imágenes que puedan molestar a los oídos sensibles, resumiendo escenas, aclarando algunas costumbres... Guarda también cierta complicidad con el auditorio, haciendo continuas alusiones, veladas o no, a los estudiosos, a las mujeres casadas, a los viejos... , que intentan incitar en mayor o menor medida al auditorio a la risa o al enfado. En cuanto a la identidad del narratorio, en este caso tenemos a los peregrinos en grupo, tanto a los hombres, con quienes se solidariza de entrada este mercader (haciendo que se sume además el posadero) como a la secta de la de Bath, a la que alude mediante sus personajes. Dado tan claro contraste, se trata de narratorios individualizados a los que conocemos y seguimos, los propios peregrinos. Por otro lado, el narrador Chaucer estaría hablando a un narratorio más indeterminado y amplio que éste, estableciendo con él un

diálogo que incluiría además a los que los diversos cuentos sostienen entre sí. En cuanto al grado de aceptación del *fabliau* por parte de un público cortesano, éste sería alto a pesar de la poca delicadeza con que el mercader dispone las escenas más descaradas. Sin embargo, lo que más podría resentir a este tipo de auditorio sería, no tanto la carencia de eufemismos como la mofa del ideal cortés y religioso que se respira en el cuento.

En cuanto a la postura con respecto al mensaje, a lo largo del relato vemos al narrador saltar desde su propio discurso al diálogo, que ejecuta casi siempre en estilo directo, más cercano al discurso mimético. También hay cercanía a los pensamientos más íntimos de algunos personajes (se presenta a Januarie imaginando cómo podrá echar a los amigos y relamiéndose ante la noche que le espera). Destaca, pues, el movimiento, ejemplificado también en el diálogo: los dos diálogos entre los amigos, para disipar las dudas de Januarie, así como los tres diálogos del jardín, el de los dioses y el de los humanos.

También en el plano espacial y temporal podemos decir que domina el movimiento. En lo espacial, el narrador suele ir de un plano general al detallamiento de la escena, de lo general a lo particular. Así, pasa de hablar de la ciudad de Lombardía a centrarse en la figura del caballero. Lo mismo hace con la escena de la boda, pasando del banquete, en una panorámica general llena de gente y figuras alegóricas, a la mente del caballero, pensando en su adorada May, o al sufrimiento de Damyan, entre la multitud. Observamos lo mismo cuando May asiste a la comida con todos, y más tarde con sus sirvientas a visitar al enfermo Damyan, para después pasar a la concreción del escusado y de su propia cama y marido, en la cual se nos mostrará a la muchacha enamorándose del escudero. Lo mismo ocurre cuando se nos habla de la construcción del jardín, que se nos presenta comparado a otros jardines, y relacionado con otras obras que el viejo pudo haber llevado a cabo para consolidar su bienestar; concentrándose luego en él, dividido entre la altura del follaje de la arboleda y el paseo, como lugar desde el que los personajes miran y se miran: como palco de honor desde el que los dioses observan y discuten la infidelidad a punto de cometerse, o como escenario desde el que Damyan y May en el árbol representan una farsa para Januarie, situado en un plano inferior.

En cuanto a la postura temporal, existe una tendencia hacia la escena, pues el mercader suele comenzar situando cada acción mediante su propia narración y descripción, para dar paso luego al diálogo entre los

personajes, directo o indirecto, en los que la escena se va desarrollando hacia adelante gradualmente, mediante focalizaciones cortas que se centran en los pensamientos de los personajes, a veces expresados en diálogos. Los momentos en cada una de esas escenas apuntan a un punto final culminante hacia el que se avanza con rapidez, creando un suspense incrementado por las barreras que constituyen los diálogos, o los incisos del propio narrador. Asimismo, las propias menciones al tiempo se vuelven importantes: así, por ejemplo, el narrador describe cuidadosamente el paso del tiempo el día de la boda, de forma que podemos entender el desespero del novio por quedarse a solas con May, o el día de junio en que el marido enamorado despierta a May para llevarla al huerto. Asimismo nos mantiene informados en todo momento de cuánto tiempo están juntos o separados los personajes, de las horas del día en la que se producen los sucesos. Además, él mismo es siempre consciente de si está tardando mucho o poco en contar los acontecimientos que puedan resultar poco relevantes al público, por ser muy comunes y darse por supuestos.

Las escenas serían, primeramente, la de la conversación con Plabebo y Justinus; la de la búsqueda y el encuentro de novia; la de la segunda conversación con Justinus; la de la boda (pasando por la ceremonia, el banquete, el embobamiento de Januarie y sufrimiento de Damyan, su espera hasta que se fueron todos); la de la noche de bodas, desde que se pasa la cortina hasta que él se marcha a desayunar y May se queda guardando la cama; la del almuerzo en que Januarie pregunta por Damyan; el primer encuentro entre May y Damyan y sus secuelas: ella lee la carta y regresa a la cama. Después de forma más rápida se relata la forma en que May y Damyan se relacionan, cómo Damyan se repone, cómo es construido el jardín, Januarie se queda ciego o cómo copian la llave. Entre tanto movimiento, se mezclan tiempos largos y cortos; meses (como los dos meses desde que le llega la ceguera a Januarie hasta que se acostumbra a ella), o bien el tiempo prolongado que tarda en decidirse por alguna doncella, noche a noche (1581), y momentos (como aquél en que el cura hace su aparición tras el altar y aconseja a May seguir a las fieles esposas de la Biblia, o el de la reposición de Damyan, la llegada de la mañana en que Januarie apresta a May a levantarse, o la rapidez con que May contesta a Januarie desde el árbol, sin tiempo apenas para pensar, ya que la respuesta llega por inspiración divina. Asimismo existe el tiempo que describe los hábitos cotidianos de estas

gentes, como la costumbre de no salir del lecho nupcial hasta pasados cuatro días (1860).

Todos los momentos y detalles apuntan hacia una última escena cumbre: la del jardín, con la cómica mención de Proserpina de volver locuaces a todas las mujeres. Esta decisión supondría para el relato un enorme salto en el tiempo hacia atrás, pues realmente para el narrador la concesión de este don debería tener un efecto retroactivo; es decir, como argumento mitológico que explique la naturaleza de las mujeres, esta historia no es adecuada, pues está situada en un lugar concreto, y el tiempo no parece tan lejano como para esperar del cuento un uso mitológico de tal calibre. Sin embargo, el mercader logra lo que el erudito consiguiera con su Griselda, hacer de la Italia contemporánea un espacio propio del suceso mítico.

Así pues, se trata de una narración temporal anterior, anclada en un supuesto pasado relativamente alejado en el tiempo, si bien los efectos de la historia todavía se dejan sentir: la astucia verbal femenina existe en tiempos del narrador, y a pesar suyo. Muchas de las escenas son presentadas mediante el tiempo presente, ya que la inmediatez con que se suceden los episodios y se deciden las pasiones muestran la irreflexión y, por tanto, la inevitabilidad con que el mercader ha condenado de antemano la institución matrimonial. La desbordante locuacidad que esconde el mutismo de May o la galopante ceguera que padece Januarie son los atributos que el narrador augura a quienes llegan al sacramento. Junto al presente o al pasado inmediato que denotan las acciones de estos personajes se yergue un estadio de atemporalidad que encarnan algunos principios alegóricos irreconciliables, como Placebo y Justinus, o los mismos Januarie y May, antepuestos a la dimensión histórica del relato. Por último, la dimensión mitológica envuelve la temporalidad histórica y la penetra en ocasiones, como ocurre cuando vemos a los dioses ocupar el jardín y transformarlo en espacio ancestral donde hombre y mujer son transformados a imagen y semejanza no de un solo dios, sino de una pareja desigual.

La premura temporal con que se cuenta la historia tiene su contrapunto en los discursos para alertar tanto al público como a los personajes, en los que se habla de otros tiempos y personajes que funcionan como imagen refractada del argumento principal.

Podemos hablar de distanciamiento del narrador con respecto a la historia, si bien dice secundar la opinión de Januarie, al que, en realidad, querría no parecerse. Sobre él proporciona la máxima información,

si bien no así del resto de los personajes. No sabemos, por ejemplo, las quejas propias que sobre su mujer podría tener Justinus, ni los motivos por los que se casa May. Normalmente el narrador nos facilita su visión de los personajes, excepto en algún caso, como el de los dioses que miran al trío del jardín, o del propio Plutón, al que el encontronazo sexual de May y Damyan hace actuar apresuradamente, o la mirada de desgana de May tras la primera noche de bodas. Otros ejemplos podrían ser:

With face sad his tale he hath hem toold (1399)

Esa cara seria puede ser la que percibieron sus amigos o la que intentó poner el viejo para obtener la comprensión de los otros o simplemente su respeto; también conocemos la alegría de los dioses en la boda, considerando la felicidad de Januarie:

Ymeneus, that god of weddyng is,  
Saugh nevere his lyf so myrie a wedded man. (1730-1)

En cuanto a si esa visión es superficial o profunda, podemos decir que la mayoría de la información procede de los pensamientos exteriorizados en palabras, si bien en este cuento destaca la especial habilidad del narrador para recoger las sensaciones del viejo: así, su empeño y fascinación ante la idea de encontrar esposa, sin decidirse siquiera por las cualidades, o el embeleso que le produce el mirar a May:

Heigh fantasye and curious bisynesse  
Fro day to day gan in the soule impresse (1577-8)  
He wiste nat wher that he myghte abyde.  
For if that oon have beaute in hir face,  
Another stant so in the peples grace  
For hire sadnesse and hire benyngnytee (1588-91)  
This Januarie is ravysshed in a traunce (1750)

La focalización que se da suele ser simple, es decir, de un personaje sobre otro, o del narrador sobre un determinado personaje, aunque su opinión sobre el mismo puede variar y colocarse, debido a su ocultamiento tras la retórica, en otro lado.

Se trata de una postura implícita, presentada de forma indirecta, mediante la ironía y sobre todo mediante la metáfora del paraíso, recreada por este nuevo mito de la creación de la mujer locuaz. Veamos

algunos ejemplos de ironía del narrador cuando pretende estar defendiendo la institución del matrimonio, mediante preguntas o sugerencias que podrían tener una lectura opuesta a la esperada:

For who kan be so buxom as a wyf? (1287)  
 The blisse which that is bitwixe hem tweye  
 Ther may no tonge tell, or herte thynke. (1340-1)  
 She seith nat one "nay," whan he seith "ye." (1345)  
 That every man that halt hym worth a leek  
 Upon his bare knees oughthe al his lyf  
 Thanken his God that hym hath sent a wyf,  
 Or elles preye to God hym for to sende  
 A wyf to laste unto his lyves ende. (1350-4)

Con la misma sorna, posiblemente haciéndose eco de la opinión popular, explica que las recién casadas deben descansar del duro trabajo al menos durante cuatro días. Recordemos cómo Alice se ha llevado por delante a cinco maridos:

As usage is of wyves for the beste.  
 For every labour somtyme moot han reste,  
 Or elles longe may he nat endure; (1861-3)

Pero el colmo de la ironía resulta del hecho de que aunque Januarie es viejo y May no se ha casado con él por amor, sexualmente nunca se le critica. Ciertamente el narrador se burla de él cuando lo compara con los grandes amantes de la Antigüedad, o cuando nos lo muestra siguiendo las indicaciones del *De coitu*, o compadecido por la agitada noche que le va a dar a su consorte. Y aunque May no está tan satisfecha como para cantar con él al amanecer, el caso es que Januarie en absoluto es un viejo impotente. Ello quita un poco de hierro al adulterio, y resta fuerza a la ironía contra May y Damyan. Realmente se está atacando más la terca vanidad y la hipocresía del viejo que las ansias sexuales de May, pero sobre todo, el estado mismo del matrimonio. En ese sentido, el detalle de la dolencia de Damyan, o el momento en que ella le da su mano, son reveladores de cierta simpatía por esta pareja. Siguiendo las leyes del *fabliau*, se es inmisericorde con la vejez y la estupidez; una lleva a la otra. Mientras, la juventud es inteligente y directa: no necesita de la Iglesia para tener satisfacción, ya que no siente el peso de la muerte y del pecado. Sin embargo, no podemos contentarnos con aplicar las características propias del género a este cuento o creer que en él

simplemente se ha aplicado una fórmula. Si algo queda claro es la voluntad autorial por distinguir el estilo de este narrador del de las reglas genéricas.

La autoridad procedería de la localización del cuento entre los demás. Su ironía sólo adquiere valor y realce cuando se ha leído el prólogo, y sobre todo las historias precedentes. Es entonces cuando la figura del narrador se transforma además en un personaje muy implicado en su función y en su relato, ocupando situaciones desde las que puede atacar tanto a sus personajes como a sus acompañantes en el peregrinaje, así como a su propia mujer.

En el cuento destaca lo que Muscatine<sup>135</sup> ha llamado «dyspeptic rhetoric», un estilo que mezcla la perversión del principio de cortesía con la escatología más alevosa: las ensoñaciones cortesas con que Januarie rodea la figura de May y de Damyan, sus aspiraciones poéticas, en perfecta discordia con el aspecto repelente de Januarie, su ceguera, las necesidades fisiológicas de May o la incontinencia sexual. El narrador parece interesado por espiar y destapar a sus personajes, por quitar vendas de los ojos y levantar faldas. El motivo que parece impulsarle hacia tal naturalismo, en el que se mezcla la frialdad para con los personajes con un afán por exponer sus intimidades de forma casi milimétrica, acercándose a ellos con lupa y cronómetro, no parece otro que su propio desengaño. Ese abrir los ojos por el que ha pasado el propio mercader en su matrimonio le hace erigir el discurso sobre la pérdida del paraíso,<sup>136</sup> a la que condena a todo el género humano. Este paraíso está desacralizado desde el principio, no hay lugar en él para la inocencia, y mucho menos, para la obediencia que Griselda encarnaba. De esta forma, el mercader presenta un contraejemplo al retrato ideal del matrimonio que el erudito había elaborado. Su propio rencor para con el sacramento le hace recrear una imagen corrupta de tal vínculo y de la propia naturaleza humana, en la que la mujer representa el arte de la persuasión.

---

<sup>135</sup> Muscatine, *French Tradition*.

<sup>136</sup> Robert P. Miller («Allegory in the *Canterbury Tales*», en Rowland, ed. *Companion*, 341) considera, por otro lado, que la ceguera del mercader puede advertirse en su recalci-trante personalización del matrimonio, que lo vuelve incapaz de mantener un nivel alegórico que le permita ver más allá: «Because he is personally unable to understand the ideal by which “paradis” may be an image for the good wife or the state of marriage, his Januarie is cheated in his “garden of delights” only in the sense that it represents a condition of sensual indulgence. No awareness of the clerically defined “model” of marriage enters into his personal attack on the state of matrimony».

Según Patterson,<sup>137</sup> el impulso personalizador de este narrador se debe a la ausencia de una ideología propia entre los grupos burgueses bajomedievales (pues el verdadero motor de la revolución capitalista lo habría constituido la agricultura), que hace que el mercader haya de apoyarse únicamente en su experiencia, tal como había hecho Alice. Los finales felices a que ambos negociantes fuerzan sus historias darían cuenta de una ética mercantil en la que estaría basada la relación marital. Sin embargo, sí que se siente la vehemencia del burgués contra la aristocracia, que aquí se presenta en total decadencia, alimentada precariamente de unas fórmulas retóricas pasadas de moda, y acuciada por prácticas religiosas que no parecen ser ya muy fructíferas. Frente al boyante futuro que el erudito auguraba al joven y dominante Walter, Januarie es esclavo de las formas: se siente obligado a consultar a sus amigos e incluso ha de anunciar que visitará al doliente Damyan para impresionar a la servidumbre. Su falta de carácter coincide con su decadencia física, (recordemos su ceguera y su ausencia de hijos, en contraste con Walter). Así pues, el mercader opone a la pujante juventud del marqués, un decrepito caballero cuya autoridad es burlada por su abnegada esposa. Si, como sostiene Pier Nikrog,<sup>138</sup> en el *fabliau* las clases altas reían las pretensiones burguesas de ascensión social, exhibiendo la falta de ética en la relación personal, en este cuento el mercader se acoge a tópicos de la literatura culta y del código cortés para introducirlos en una estructura propia del *fabliau*, en la cual la unión del estamento noble al eclesiástico se verá parodiada. Frente a la alegoría petrarquista de la bondad del poder que existe en el cuento del erudito, el mercader, partiendo de su propia realidad de marido infeliz (punto éste del que se alimentan los *fabliaux*), juega incansablemente con distinto grado de alegoría, para demostrar que, como el paraíso, la obediencia tampoco es posible.

#### 4.6.5 Epílogo del cuento del mercader

Aquí aparece lo que Harry no se atrevió a decir tras el cuento del estudiante: que también él temía a su mujer. Sin embargo, ahora, «entre confidentes» y tras el espaldarazo que el cuento ha dado a la causa

<sup>137</sup> *Chaucer and the Subject of History*, 333.

<sup>138</sup> *Les Fabliaux. Etude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, Munksgaard, 1957.

masculina, parece más dispuesto a hablar. No comenta los aspectos formales del relato sino exclusivamente los concernientes al tema, declarando que lo cree por completo. Al igual que el cuento del estudiante había inspirado el lamento del mercader, ahora este relato inspira la queja del posadero contra las mujeres y la camaradería que entre las casadas existe. Por ello se abstiene de criticar a la suya, pues sabe que las demás se lo contarían. El posadero teme que el cuento que escuche su mujer sea distinto al de la paciente Griselda, conociendo la distancia entre ellas:

By this Marchauntes tale it preveth weel.  
 But doutelees, as trewe as any steel (2425-6)  
 Therof no fors! Lat alle swiche thynges go.  
 But wyte ye what? In conseil be it seyde, (2430-1)  
 And cause why? It sholde reported be  
 And toold to hire of somme of this meynee—  
 Of whom, it nedeth nat for to declare, (2435-7)

Si bien Harry Bailly confirma las que describe como verdades del cuento, en cuanto nombra a su mujer, concluye lo que ya había avanzado en el verso 1212g, tras el relato del estudiante: mejor no repetir las historias. El tono ahora es más confiado, lleno de preguntas que él mismo contesta, demostrando que teme a la tan comentada chismosa naturaleza femenina. Existe una diferencia en la razón que para no seguir hablando tiene el posadero y la que aducía el mercader en su prólogo: mientras que al mercader le dolería el recordar su sufrimiento pasado, a Harry le dolería que lo contaran otras. Ambos ilustran en distinto grado el poder que la palabra posee. Mientras que el narrador sufriría por la fuerza evocadora y revivificante del lenguaje, el tabernero lo haría por su capacidad difusiva, regenerativa y cambiante.

El efecto de este diálogo entre el auditorio real sería totalmente hilarante (sobre todo para los hombres), al ver la astucia descarada del posadero frente a la inocencia de los dos meses de casado del mercader. Parece claro quién le podría comunicar a la mujer de Harry sus quejas, pues desde el silencio que guarda Alice, podemos imaginar un futuro diálogo entre ambas comadres. Sin embargo, quien ha puesto al auditorio real al tanto de esta crítica no ha sido otra Alice que el narrador.

## 4.7 El prólogo y el cuento del bulero

### 4.7.1 *Preámbulo*

Tras el fragmento quinto, en el que se encuentran los relatos del escudero y del terrateniente, en el sexto vuelve a haber un par de cuentos: el del médico y el del bulero. El primero, que tenía precedentes en el *Roman de la rose* y la *Confessio amantis* de Gower, resultaba de nuevo una historia patética que deja un hondo pesar en el ánimo de la compañía de peregrinos y que encuentra su compensación en el desenfado con que este bulero toma el relevo. En efecto, como antes hizo la comadre, este despierto vendedor de indulgencias y reliquias retomará el carácter confesional que había utilizado en cierta forma Alice. Mientras, su cuento, como el del fraile, se presenta como un *exemplum* que, sin embargo, mantiene hasta el final un tono enigmático que se mantiene en todo momento y en cierto modo cuestiona su aleccionador mensaje.

El cuento que acaba de narrar el médico parece haber hecho mella en el ánimo del posadero, quien mantiene su propensión a tomarse a pecho los asuntos más trágicos, de los que deriva sus propias conclusiones (v. 294,297):

Oure Hooste gan to swere as he were wood;  
 “Harrow!” quod he, “by nayles and by blood! (287-8)  
 Wherfore I seye al day that men may see  
 That yiftes al Fortune and of Nature (294-5)  
 Hire beautee was hire deth, I dar wel sayn. (297)

Aparentemente conmovido por la desgracia de Virginia, Harry Bailly desahoga su furia con maldiciones, para a continuación, hacer de la pena una mera excusa para dirigirse al médico. No muestra más respeto por éste que por los otros peregrinos, exponiendo su oficio indiscretamente a los demás viajeros cuando señala su instrumental de trabajo y sus manuales, y cuando compara su apariencia física a la de un prelado como juicio definitivo para el cuento. De esta forma se rompe la tensión que el lacrimógeno relato había creado: frente a la integridad de los protagonistas y el estilo elevado del relato, el posadero repara en la vertiente escatológica de la ciencia médica. A ello se añade la peculiar jerga de Harry. Él mismo es consciente de que no controla el registro

científico, en el que se ha internado, y no contento con haber jurado por «Seint Ronyan» en vez de por «Seint Ronyon», acusa al médico de casi provocarle un «cardinacle», en vez de un «cardiacle». Requiere un remedio contra el dolor de corazón que le ha causado el cuento; la cura puede venir de la botánica, la cerveza o de otro cuento.<sup>139</sup> Pide, pues, al bulero que refiera algo gracioso con que alegrarse y prevenir ese posible ataque a que el médico, desmereciendo de su profesión, lo ha expuesto:

But nathelees, passe over; is no fors.  
 I pray to God so save thy gentil cors.  
 And eek thyne urnynals and thy jurdones, (303-5)  
 So moot I theen, thou art a propre man,  
 And lyk a prelat, by Seint Ronyan! (309-10)  
 But wel I woot thou doost myn herte to grieve,  
 That I almoost have caught a cardynacle.  
 By corpus bones! but I have triacle,  
 Or elles a draughte of moyste and corny ale,  
 Or but I heere anon a myrie tale, (312-6)

Ante la aceptación del religioso, y quizás por lo que se podía deducir de la relajación previa del bulero, algunos peregrinos saltan con una sola voz, solicitando un cuento con enseñanza, no el *fabliau* que temen que se les venga encima. Pero si se niegan a escuchar un cuento divertido no es por el carácter en sí del relato, sino por la particularidad que han advertido en el bulero. Se rebelan, pues, contra la voluntad del anfitrión.

A lo largo de este pequeño diálogo, reconocemos una mínima aparición del narrador Chaucer, cuando presenta a esos «gentils» que dejan entrever la opinión que les merece el bulero. El narrador no se incluye entre los temerosos de la «ribaudye» (v.324) del próximo participante, quizás aún manteniéndose entre los groseros con los que se había situado al principio. Su pose imparcial tiene como efecto el dejar directamente a los narratarios frente a las cómicas consideraciones de los personajes, reforzando el dramatismo de esos peregrinos frente a la inconsciencia del posadero. No se puede precisar hasta qué punto la sensibili-

---

<sup>139</sup> Glending Olson recoge e investiga en *Literature as Recreation in the Later Middle Ages* (Ithaca, Nueva York y Londres, Cornell U.P., 1982) las teorías médicas antiguas y medievales que recomendaban la lectura o audición de historias para equilibrar los humores que se hubieran desatado accidentalmente. Resulta irónico que sea el cuento del médico el que produzca el supuesto malestar del juez del concurso.

dad de este último determina la reacción del auditorio real, haciéndolo recapacitar sobre la tragedia de los personajes para después reanimarlo con su falta de tacto y su rudeza. Quizás el autor implícito ya cuenta con que la sensibilidad del lector tienda a estas alturas a sobreponerse a los juicios de Harry Bailly de forma instintiva.

Inmediatamente surgen dudas sobre qué es lo que hace que estos peregrinos sospechen un cariz obsceno en el cuento que el bulero estaba dispuesto a contar. En efecto, por primera vez, y sin necesidad de que el narrador Chaucer advierta del carácter más o menos soez de lo que se aproxima, éste se confirma por la reacción de los oyentes. Para estos peregrinos, es la persona del narrador, no la historia en sí, la que condicionará el temible resultado. Ello acrecienta la intriga sobre este nuevo narrador, del que se había advertido en el Prólogo General y que además no había tenido reparo alguno en interrumpir a Alice, con la que parece querer medirse.<sup>140</sup> Por el momento, el bulero está dispuesto a contentar tanto a Harry como a los demás, aunque no se resiste a corregir al primero, cuando repite su juramento por «Seint Ronyon» (que parece ser san Ninian, santo bretón caracterizado precisamente por sus severos ayunos). De esta forma quedan al descubierto tanto la ignorancia y ligereza de Harry como el desparpajo del propio bulero, que anuncia que sólo un buen trago de cerveza y un bollo podrán alumbrarle la irreprochable historia que los gentiles le han exigido. Promete contar algo «honesto»; sin embargo, aclara que sólo dará con esa historia mediante la comida y la bebida.<sup>141</sup> Podemos aventurar, pues, que ya

---

<sup>140</sup> De hecho, Patterson (*Chaucer and the Subject of History*) señala las enormes concomitancias existentes entre estos dos narradores, que mantienen en sus prólogos una postura confesional. Con el cuento ambos confirman tal postura personal y rebaten con ella el relato precedente. Además, son los dos únicos narradores que podrían retrotraerse y derivar su particular retórica de personajes del *Roman de la Rose*. Entrando en la vertiente psicológica de Lumiansky (*Of Sondry Folk*), el bulero estaría intentando emular a Alice, cuyo evidente carisma ha captado, siguiendo algunas de las tácticas persuasorias apuntadas por ella. Sin embargo, pronto se distanciará de la comadre, ya que su confesión deriva de un afán de exhibición inspirado por la hipocresía, lo que no ocurre en el caso de Alice. Sobre esto, Susan Gallick («A Look at Chaucer and His Preachers», *Speculum*, 50, 1975, 471) afirma: «The Pardoner has misunderstood the psychological importance of the relationship between preacher and congregation and finds out that it is not a matter to joke about. The Pardoner discovers that sermon technique can be taken too far and manipulated beyond his control».

<sup>141</sup> Robert E. Nichols, Jr. («The Pardoner's Ale and Cake», *Publications of the Modern Language Association of America*, 82, 1967, 498-504), advierte que estos conceptos serán

desde este momento, está asociando la historia ejemplar a su oficio de bulero, pues de hecho, necesita fuerzas para recrear su discurso. Mientras que había aceptado sin remilgo alguno el cuento divertido en que Harry había pensado, para el doctrinal solicita una compensación previa «en especias»:

“It shal be doon,” quod he, “by Seint Ronyon! (320)  
 But right mon thise gentils gonne to crye,  
 “Nay, lat hym telle us of no ribaudye! (323-4)  
 “I graunte, ywis,” quod he, “but I moot thynke  
 Upon som honest thyng while that I drynke.” (327-8)

Desde este mismo momento, quedan ligados ambos cuentos, el del médico y el del bulero, así como las figuras del líder de la comitiva, Harry, y este astuto predicador. En efecto, uno de los temas del prólogo y del cuento del bulero será el de la blasfemia, que ya encontramos, junto al apunte de la gula, en las apasionadas palabras de Harry para con la suerte de Virginia. Ello explicará que al final del cuento se vuelva a dirigir al posadero, con las consecuencias que ello ocasiona.

En cuanto a lo que puedan compartir el cuento del médico y el del religioso, destaca el estudio que ambos hacen de la violencia y la muerte, si bien desde posturas narrativas bien distintas. Mientras que el médico defiende los extremos que están permitidos al autoritarismo paterno, el bulero se empeña en mostrar a través de su prólogo y cuento una conciencia individual conflictiva, que se rebela contra esa doctrina eclesíástica y esa justicia divina que le dotan de autoridad ante la sociedad. Abusará de su prestigio no sólo como medio de subsistencia sino como resistencia a la imposición de esa paternidad sobre él mismo.

Si el rasgo que definía a Alice, su profesión digamos, era el estado civil, en él es de entrada su oficio el que va a determinar su actuación. Pertenece al grupo encargado de vender las indulgencias papales, que tienen la finalidad, junto a la contrición y la confesión, de satisfacer la penitencia; de ahí que toda su intervención gire alrededor de estos conceptos, oponiéndose al tratamiento que de ellos hará más tarde el párroco. Precisamente, como señalan Alfred Kellog y Louis A. Hasel-

---

esenciales como elemento estructural, al constituir uno de los ecos de la ironía eucarística que el bulero construye a lo largo de su intervención.

mayer,<sup>142</sup> los buleros fueron ilegítimamente acaparando funciones y derechos eclesiásticos hasta el punto de entrar en claro conflicto con las atribuciones del clero local. Ello explica el carácter sermocinal del cuento y el empeño del narrador en recordar a los peregrinos que les puede conceder el perdón, práctica que en principio no le estaba encomendada. Como miembros de la Iglesia, se hallaban fuera de la jurisdicción civil, por lo que la corrupción en la que pronto derivó la venta de indulgencias y de reliquias resultó difícil de controlar desde las casas matrices. Aquí el bulero viaja al lado del alguacil en vez de huir de él: el grado de institucionalización de las prácticas corruptas es de tales dimensiones que este personaje puede pasear con toda desfachatez su fraudulenta mercancía y sus taimadas intenciones.<sup>143</sup>

Pero su retrato no está condicionado únicamente por el agravante moral que recae en su oficio, sino sobre todo por sus particularidades de comportamiento y físicas, que determinan la lectura que tanto los peregrinos como los lectores realizan de él. Tales particularidades son sugeridas por el propio peregrino Chaucer, cuando decía que el bulero le había parecido un «gelding» o una «mare» (Prólogo General v.684-91), es decir, un caballo castrado o una yegua. Las implicaciones sexuales que tal descripción conlleva han dado pie a considerarlo como un eunuco, física o espiritualmente,<sup>144</sup> y como un sodomita,<sup>145</sup> según la

---

<sup>142</sup> «Chaucer's Satire of the Pardoner», *Publications of the Modern Language Association of America*, 51, 1951, 251-77. Dichos autores hacen un seguimiento de la evolución de las diversas diócesis inglesas en las que los buleros pudieron actuar impunemente. Destacan los casos de centros del continente con ramas en Inglaterra, como es el caso del hospital de Sta. María de Roncesvalles, de cuya derivación en Charing Cross podría proceder este personaje.

<sup>143</sup> Stephen P. Nichols («Empowering New Discourse: Response to Eugene Vance and Hope Weisman», *Exemplaria*, 2, 1990, 131) destaca cómo la Iglesia integraba la corrupción de sus elementos individuales como justificativa de la ejemplaridad del perdón: «His self-parody shows all too well the defenses the Church could marshal against manifestations of personal cynicism and hypocrisy by transforming them into proof that the institution transcended individual representatives. The whole is not only greater than the individual sinner, but actually exists to provide the sinner with a useful social function, namely to underline the necessity for the institution that can protect and forgive him».

<sup>144</sup> Ha sido Robert P. Miller («Chaucer's Pardoner, the Scriptural Eunuch, and the Pardoner's Tale», *Speculum*, 30, 1955, 180-99) el que ha expresado la posibilidad de que Chaucer estuviera advirtiendo la disposición espiritual del bulero según modelos de eunucos bíblicos, desde el que aparece en Dt 23 y en Is 56, 3-5 hasta el de Mt 19, 12. Aunque existía una tradición positiva del eunuco espiritual que había escogido la vida de castidad por amor a Cristo, san Mateo, junto a aquéllos que santamente han escogido la

alusión sexual a la yegua. Además, el peregrino Chaucer lo relaciona con animales que suelen asociarse a la lujuria, como la liebre<sup>146</sup> o la cabra. Así pues, parece existir una voluntad autorial de apuntar la anomalía sexual del personaje, y de relacionarlo a su vez con lo moralmente ambiguo. Pero esa ambigüedad no parte sólo de la incertidumbre del peregrino Chaucer, sino de la actitud del propio bulero: lo encontramos cantando una balada de amor junto al alguacil, en una camaradería que ha parecido indicativa de la homosexualidad latente del religioso,<sup>147</sup> que de paso se estaría beneficiando de la imagen heterosexual del compañero de viajes. Sin embargo, quizás intentando aún encubrir su homosexualidad, interrumpe a Alice para decir que también él tenía pensado

---

castración para dedicarse al celibato, aporta la imagen del «eunuchus non dei», aquél que conociendo los caminos del bien, escoge los del mal por amor a la codicia, resultando impotente para generar frutos espirituales. Ya la *Glossa Ordinaria* lo relaciona con los lobos disfrazados de corderos. Ello enlazaría con la imagen del bulero como religioso pervertido. Para san Agustín, la castración voluntaria aísla toda posibilidad de renovación espiritual. Curry (*Chaucer and Medieval Sciences*) ahonda aún más en las fuentes, apuntando que quizás el eunuco de *TCT*, siguiendo al del fisionomista Polemón, lo fuera de nacimiento, lo que denotaba una tara espiritual más poderosa, relacionada con los tabúes del Deuteronomio sobre esta figura.

<sup>145</sup> Desde que Muriel Bowden (*A Commentary on the General Prologue of the Canterbury Tales*, Nueva York, Macmillan, 1948) apuntó el rasgo homosexual como parte del retrato del bulero, la crítica ha tenido que pronunciarse al respecto, optando en su mayoría por esta posibilidad como la más factible. Sin embargo, también se encuentran importantes voces en contra. Así, destaca la crítica de Donald Howard en su discurso ante la *Modern Language Association* de 1984, «The Sexuality of Chaucer's Pardoner» (en Steven F. Kruger, «Claiming the Pardoner: Toward a Gay Reading of Chaucer's Pardoner's Tale», *Exemplaria*, 6, 1994, n. 26): «But it is too much for some readers, and they want to neutralize or trivialize the figure by saying he's drunk or queer or sick, when in fact he's evil, possibly damned. Another motive is that some men want to be reassured that any two disagreeable males seen together must be queer [...]. Homophobia can produce extremes of intolerance and persecution, but in the academic world it more often produces articles. Homophobia has characterized some articles on Chaucer's Pardoner».

<sup>146</sup> Como señala Kruger (*ibid.*) también la liebre era símbolo de homosexualidad, al relacionársela con el sexo anal. Sobre la imagería animal al respecto, destacan los estudios de Edward C. Schweitzer, Jr. («Chaucer's Pardoner and the Hare», *English Language Notes*, 4, 1967, 247-50) y Beryl Rowland («Animal Imagery and the Pardoner's Abnormalities», *Neophilologus*, 48, 1964, 56-60, y *Blind Beasts. Chaucer's Animal World*, Kent, Ohio, Kent State U.P., 1971).

<sup>147</sup> Según Bruce Moore («“I wol no lenger pleye with thee” Chaucer's Rejection of the Pardoner», *Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies*, 14, 1976, 52-62) la unión del bulero al alguacil recuerda a las dos funciones de Cristo, la de juzgar y la de perdonar, que aquí se compatibilizan de forma insólita. No sólo la mención al «burdon» (v.673, Prólogo General) resulta inquietante, sino asimismo todo lo referente al físico del personaje, y a sus bulas calientitas.

casarse, e incluso defiende en su prólogo que se internará en la lujuria con cuantas mujeres le apetezca. También cabe la posibilidad de que fuera afeminado pero no homosexual,<sup>148</sup> o incluso que se le estuviera considerando un hermafrodita, prototipo éste que había resurgido entre la intelectualidad clasicista del siglo XII. Y sobre todo, ante un personaje que hace de sí mismo un espectáculo en cuanto puede, por qué no sospechar que todos sus esfuerzos por evidenciar su gusto por las mujeres son más que una parodia de tal heterosexualidad, de la que abiertamente no participa. La aprensión de los peregrinos indicaría que habrían percibido la desafiante pose del bulero desde un principio.

#### 4.7.2 *El prólogo del bulero*

Bien sea un afán paródico y provocador el que lo anima a exponerse, bien sea una profunda necesidad de sobreponerse a sus peculiaridades, ocultándolas bajo otros supuestos, lo cierto es que este narrador va a realizar todo un alarde de exhibición personal ante su auditorio. Si en el prólogo del cuento de la comadre se entreveía el afán de Alice por sincerarse con los compañeros, en éste el bulero enfatiza los rasgos más recriminables de su oficio, acogiendo en su propia persona todas las lacras en la que se ceba la sátira de los estados. Su empeño, por tanto, no parece tanto el de reivindicar su figura o su gremio, como hiciera Alice, sino condenarla aún más al exhibir sus faltas con todo desparpajo. Su extrema sinceridad resulta, pues, sospechosa. La repentina confesión que lleva a cabo nos hace recapacitar sobre el enorme trecho que separa la intención de las palabras, tema éste sobre el que él mismo reflexiona,

---

<sup>148</sup> Monica E. McAlpine («The Pardoner's Homosexuality and How It Matters», *Publications of the Modern Language Association of America*, 95, 1980, 8-19) defiende que la Edad Media se esmeró más de lo que se cree por distinguir las fronteras entre afeminamiento y homosexualidad, como demuestran el *Roman de la rose* o la *Divina comedia*. C. David Benson (*Chaucer's Drama of Style. Poetic Variety and Contrast in the Canterbury Tales*, Chapel Hill, U. of North Carolina P., 1986) recuerda cómo en *TCT* puede encontrarse un posible prototipo de afeminamiento en la figura de Absolon. Vincent Di Marco («Chaucer and the Hand that Led Him», *Leeds Studies in English*, 23, 1992, 119) encuentra en los escritos de san Jerónimo las principales fuentes de esta figura, y dice: «I suggest that the figure as it came from Jerome proved extremely adaptable to various medieval satiric traditions: to the courtly-love tradition, as the squire manqué; to the antifraternal tradition, as the lecherous opportunist ingratiating himself to women under the guise of religious solicitude; and the *de casibus* tradition, as the strong man destroyed through a woman's wiles».

al delatar la no coincidencia entre el mensaje y la intención que lo inspira.<sup>149</sup>

Su prólogo no puede tratar más tema que el de cómo embaucar con sermones a los campesinos ignorantes para que compren falsas reliquias y bulas. Lo vemos, pues, parodiándose a sí mismo durante un sermón,<sup>150</sup> enseñando a los peregrinos cómo se transforma a ojos de los villanos en un nuncio papal y santo varón, y regodeándose en su perversidad.<sup>151</sup> Algunos críticos opinan que la razón por la que se produce tal inespera-

---

<sup>149</sup> De hecho, Kiser (*Truth and Textuality in Chaucer's Poetry*, 143) pondrá en duda la veracidad del maligno autorretrato del bulero, que deseoso de crecerse ante un auditorio que no lo considera merecedor de confianza, decide presentarse como un poderoso orador. Sin embargo, su patetismo se evidenciará al final de su intervención, cuando Harry le haga volver a la realidad sobre su persona: «The self-fictionalization that his autobiography allows is perhaps a representation of the Pardoner's attempt to be, at least momentarily, something that in actual life he is not, a socially potent and persuasive figure whose words cause audiences to act. But his pilgrim audience surely sees through his illusion, even the benign narrator is careful to record the lack of correlation between what the Pardoner thinks about himself and what his actual audience is concluding: "Hym thoughte he rood al of the newe jet"».

<sup>150</sup> Lee Patterson («Chaucerian Confession: Penitential Literature and the Pardoner», *Medievalia et Humanistica*, 7, 1976, 153-73) refiere que las tradiciones medievales de escritos confesionales y teología penitencial reconocían la figura del «confessio ficti», aquella confesión realizada por un impostor. En la literatura existen varios precedentes de este tipo de confesión; entre ellos destacan la confesión de Lady Meed al fraile o la del Diablo en *Handlyng Synne*, si bien donde más prolifera es en el *Roman de Renart*. En este último existe además un beso reconciliatorio que concluye el ambiguo proceso de la confesión.

<sup>151</sup> Alfred L. Kellogg («An Augustinian Interpretation of Chaucer's Pardoner», *Speculum*, 26, 1951, 465-81) recoge la teoría agustiniana sobre los avatares del alma una vez ésta, que ha sido creada buena, se aleja de Dios por orgullo. Surge en ella un mal parasitario que reproduce un infierno terrenal cuyas señales son la concupiscencia y una mentalidad pervertida. Ésta lleva al pecador a rendirse al poder del mal y a luchar sin tregua contra esa naturaleza buena, corrompiendo todo bien que encuentra alrededor. Según Kellogg (472), estos conceptos se encuentran en Juan de Salisbury, en *De contemptu mundi* o en el *Compendium theologiae veritatis*, entre otros, y son los que animan la confesión del bulero en su prólogo, así como su cuento. Veremos cómo el bulero marca, quizás exageradamente, su propia corrupción, mostrando además cómo intenta a su vez pervertir a los campesinos, deleitándose en el mal al no poder recobrar esa naturaleza perdida: «He laughs at human law because it protects him; at the parish priest because he is powerless; at the «lewed peple» because they cannot see behind his hypocrisy; at God, because he, a miserable mortal, parodies Christian doctrine with complete impunity. Order is turned upside-down. But the Pardoner's jokes are all in one way or another directed at the idea of God, and in this constant attempt to turn "up-so-down" we can see his terrible need to ridicule and reduce to absurdity the sense of the presence of God from which he can never escape».

da confesión, lejos de ser la cerveza, es más bien un afán de venganza contra los remilgados peregrinos que han herido su orgullo.<sup>152</sup> Fuera cual fuese la razón, lo cierto es que para el bulero el auditorio es un componente imprescindible, y no sólo porque procure su subsistencia: lo veíamos ya interrumpiendo a la comadre, y ahora adueñándose de la posibilidad que le brinda Harry para hablar de nuevo de sí mismo. Así, mediante un narrador cuya profesión está íntimamente ligada al arte sermocinal, y que controla casi a la perfección la respuesta que obtendrá de los diversos auditorios a los que se dirige, el autor implícito llama la atención sobre los distintos niveles de recepción de su propia obra. La diferenciación social que la retórica del bulero ilustra está presente asimismo en el momento de la lectura del *TCT* para un público cortesano, que podría encontrar tan chocante todo el episodio como los peregrinos pudieron encontrar al religioso.<sup>153</sup>

Su crítica del sistema de penitencias eclesiástico podía haberse hecho en tercera persona, o al menos en primera del plural; sin embargo, ha preferido encarnar en sí mismo la corrupción de su grupo. De esta forma, revela una conciencia individual que se halla en íntimo contacto con el fenómeno de la confesión de los pecados. Siendo como es miembro de la Iglesia, y habiendo deformado, malversado su poder para perdonar, no puede autoperdonarse ni considerarse digno siquiera de arrepentimiento. Sin embargo, reconoce, pues vive de él, el enorme atractivo que tiene el perdón, y posiblemente lo añora. El prólogo puede

---

<sup>152</sup> James L. Calderwood («Parody in the Pardoner's Tale», *English Studies*, 45, 1964, 304), incidiendo en que la maldad del personaje no es real (v.423-5, 451, 459) cree que la finge para atemorizar aun más a los peregrinos remilgados que lo consideran como moralmente foráneo: «They have chosen to protect themselves from him by displaying a rather over-delicate sense of propriety and insisting that he conform to it. In response to this, his confession is a general attack upon propriety and morality; [...]». Ante el rechazo, el bulero decidiría cambiar de su imagen de bonachón simpático a la de ser malévolo, en una ridiculización de tal estereotipo que haría a los peregrinos reparar en su verdadero carácter. A. Luengo («Audience and Exempla in the "Pardoner's Prologue and Tale"», *Chaucer Review*, 2, 1976-77, 1-10) cree que la diferencia en el trato y en el tema entre el sermón que dedica a los peregrinos y a los campesinos proviene de ese mismo anhelo de venganza, que se reflejará asimismo a lo largo del cuento, cuando la cortesía del viejo no reciba más que malas contestaciones de parte de los jóvenes.

<sup>153</sup> Luis Alberto Lázaro Lafuente («Orality and the Satiric Tradition in *The Pardoner's Tale*», en Giménez Bon y Olsen, eds. *Actas IX Congreso S.E.L.I.M.*, 146-53) refiere la serie de ecos que esta situación produce en los distintos niveles diegéticos, producto de la naturaleza oral del sermón, que cubre tanto la escena con los campesinos como la representación del sermón a los peregrinos dentro del cuento.

constituir así una aclaración sobre el espíritu deforme de este peregrino, cuyo uso de la parodia de la confesión puede estar revelando una conciencia profundamente angustiada.<sup>154</sup> Ello explicaría el desenfreno, la vehemencia para con su propia imagen, el apasionamiento con que se autorretrata, con que se cita, provocando el desconcierto de quienes no lo conocen. Si en la mayoría de los manuales de sermones populares resulta difícil encontrar rasgos de la figura del predicador, ya que ésta estaba ya codificada sobre el modelo de la de Cristo, en la descripción de las prácticas sermocinales de este predicador se rompe completamente la norma; la persona del narrador será la esencial:

“Lordynges,” quod he, “in chirches whan I preche,  
I peyne me to han an hauteyn speche,  
And ryngge it out as round as gooth a belle,  
For I kan al by rote that I telle.  
My theme is alwey oon, and evere was—  
*Radix malorum est cupiditas.* (329-34)

El bulero habla directamente a su auditorio, al que apela con «Lordynges», para ilustrarlo en las técnicas que pone en práctica con otro tipo de público. Se interna así directamente en una escena familiar: el consabido sermón dominical pronunciado a los parroquianos de una iglesia de aldea. Durante la peregrinación parece haber dejado a un lado su oficio para retomarlo ahora como representación. Describe el poder de convocatoria que tiene su palabra comparándolo al de las campanas, y anunciando cuál suele ser el tema de su sermón: *Radix malorum est Cupiditas*. La imagen del discurso que sale redondo como las vueltas de

---

<sup>154</sup> La lectura que del personaje hace Patterson (*Chaucer and the Subject of History*) es la de que, convencido de que a ojos de Dios sus actos resultan imperdonables, acabará confesando su desesperación mediante la alegoría psicológica que supone el cuento. Patterson justifica esta interpretación refiriendo la evolución de la confesión: corrigiendo la opinión agustiniana, defendida entre otros, por Abelardo o los franciscanos, la escolástica admite que puede haber perdón y gracia sin contrición previa. Por contra, tras la aportación de Duns Scoto, los nominalistas enfatizan la responsabilidad individual y la cualidad interior del hombre en el proceso que lleva al perdón. Según Tomás Bradwardino, esto daría lugar a la posibilidad de la desesperanza, ya que el poder divino de conceder la gracia queda limitado, y el hombre se enfrenta a sí mismo no como «imago dei» sino como «imago terrenis hominis». Tanto san Agustín como san Pablo ya habían reparado en la facilidad con que se puede pasar del arrepentimiento a la desesperación, alejando con la última toda posibilidad de perdón.

la campana está sirviendo además para congregar en torno a sí a los peregrinos:

Oure lige lordes seel on my patente,  
 That shewe I first, my body to warente,  
 That no man be so boold, ne preest ne clerk,  
 Me to destourbe of Cristes hooly werk. (337-40)  
 And in Latyn I speke a wordes fewe, (344)  
 Ycrammed ful of cloutes and of bonesX  
 Relikes been they, as wenen they echoon.  
 Thanne have I in latoun a sholder-boon  
 Which that was of an hooly Jewes sheep. (348-51)

Mostrando un gran desprecio por los aldeanos, explica cómo los impresiona con unos cuantos latinajos y con los huesos que relumbran en sus urnas de cristal. Su menosprecio se vislumbra cuando refiere cómo los campesinos reconocen al instante las reliquias, como si ello supusiera tal esfuerzo intelectual por sí mismo que justificara el que no se dieran cuenta de que son falsas. No ya las citas bíblicas, sino los propios restos de patriarcas y santos venerados quedan en entredicho en cuanto se detalla la naturaleza de la mercancía. Resulta igualmente irónico que, hablando de las reliquias, mencione su propia integridad física, burlándose de aquéllos que intentan impedir que lleve a cabo su «sagrado trabajo». Entonces la cita «*Radix malorum est cupiditas*» deja de ser un dato circunstancial para volverse enormemente relevante, una vez el bulero cuenta que lo primero que hace para identificarse es mostrar el sello de autenticidad de las bulas para protegerse de ataques de párrocos o eruditos. La cita va cobrando un matiz irónico en cuanto la narración avanza. Recuerda que éste es su eterno tema, el que mantiene vivo su sermón y llena su bolsa. Se nota asimismo su interés en que la fórmula quede bien fijada en la memoria de los viajeros, siendo además uno de los temas del cuento. Se puede aventurar que el bulero empieza a considerar a sus compañeros de viaje como potenciales compradores de reliquias. La alusión a su excelente memoria puede a su vez explicar el que al final del cuento, y alegando precisamente falta de memoria, reproduzca las mismas palabras con que logra encajar sus reliquias a los campesinos. De hecho, no es casual la cercanía de la expresión «rote» (v.332) a la de «radix» de la cita bíblica: memoria y codicia constituyen la raíz mental y espiritual de este personaje, el fondo del que se nutre.

A continuación da comienzo la representación de una de sus habituales ventas de reliquias y baratijas. La carga dramática del discurso aumenta al incluirse en estilo directo las mentiras, amenazas y citas a los aldeanos. Se añan así los principios de la narración y de la descripción, del contar y el mostrar. La fuerza del estilo directo se une a la que surge asimismo de las apelaciones directas a los peregrinos. Con la simultaneidad de llamadas de atención a los aldeanos y a los viajeros se logra cierta fusión de ambos auditorios.

En la perorata reproducida es clara la habilidad de este predicador para persuadir, tentando a sus víctimas con aquello que sabe que esperan. Conoce perfectamente la psicología de los campesinos, sus necesidades materiales y espirituales, y les ofrece la ilusión de prosperar y ser perdonados, aunando de nuevo la salvación espiritual y la material. Así confirma a sus compañeros de viaje que es tan desaprensivo como parecía. No sólo actúa por codicia, sino que incita a los aldeanos a invertir su dinero en reliquias por ese mismo motivo.<sup>155</sup> Así pues, intenta transformar a a sus oyentes en ramificaciones de su misma raíz:

‘Goode men,’ I seye, ‘taak of my wordes keep; (352)  
 Shal every sheep be hool that of this welle  
 Drynketh a draughte. Taak kep eek what I telle:  
 If that the good-man that the beestes oweth (359-61)  
 His beestes and his stoor shal multiplie.  
 ‘And, sires, also it heeeth jalousie;  
 For though a man be falle in jalous rage, (365-7)  
 Though he the soothe of hir defaute wiste,  
 Al had she taken prestes two or thre.  
 Heere is a miteyn eek, that ye may se. (370-2)  
 He shal have multipliynge of his grayn, (374)

A partir del verso 352 comienza la plática propagandística que el bulero da a los aldeanos, comenzando por la exhibición del muestrario de su mercancía. Dando por sentada la inocencia y credulidad de los

---

<sup>155</sup> Ana M<sup>a</sup> Manzanás Calvo («The Economics of Salvation in *The Book of Margery Kempe* and *The Pardoner’s Prologue*: The Vision of Purgatory», en Bernardo Santano Moreno, Adrian R. Birtwistle y Luis Gustavo Girón Echevarría, eds. *Actas del VII Congreso Internacional de la S.E.L.I.M.*, Extremadura, 1995, 183) repasa en esta capacidad para la distorsión que tiene el bulero: «With his melodramatic preaching, the pardoner manages to sell the pardons which in theory would shorten the sinner’s stay in purgatory. What he really does, however, is to drag souls into hell by affording them hope that they are really purchasing credit for their stay in the other world».

feligreses, intenta infundir cierta cordialidad en el trato mediante veladas alabanzas (como la del «good-man» con que califica al ganadero, o incluso el «sires» con que los agasaja). Les da la solución sobre cómo curar el ganado o acrecentar la producción; también dice tener la cura para los celos, aunque al mismo tiempo esté incitando a los maridos a ellos. Chistosamente prefiere admitir que ayudará a salir de los celos a quienes caigan en ellos que prometer que tiene el remedio para la infidelidad de las esposas. Agrega que aunque se sepa que la mujer engaña al marido con dos o tres curas, se salvará del castigo marital. Así, mediante el insulto a las mujeres y a los curas, se gana al campesinado masculino por partida doble: los maridos apreciarían la broma, tomando el desafío como un reto a la confianza en la parienta. Así, animados en público a demostrar que no creen a sus mujeres infieles, dejarían de buen grado que éstas compraran la pócima (aunque este buen humor de entrada significara un adelanto de la paz que trajera el brebaje, indicación de que la mujer, en efecto, es infiel). Por otro lado, también los estaría retando a probar el mejunje para demostrar que aun con él, los maridos son capaces de distinguir la infidelidad y de castigar a sus esposas. Esta capacidad para dilucidar y castigar la verdad es lo que, irónicamente, se presenta como realmente milagroso. Lo que causaría la hilaridad de la congregación es que el bulero presenta su remedio como una cura no tanto para la salud de la esposa (que sería la verdadera beneficiada, al ahorrarse los golpes), como para el propio marido cornudo, que gozaría de una cristiana y saludable resignación.

Es éste un ejemplo de cómo se manipula la psique del auditorio. En efecto, al referirse a los castigos corporales que los maridos celosos propinan a sus mujeres, y aunque dirige explícitamente su propaganda a los hombres, en realidad dirige el mensaje a esas mujeres maltratadas, infieles o no. Es a ellas, a las que vitupera frente a la poderosa figura del marido, a las que invita a echar este remedio en la sopa del consorte (v.368). He aquí la constatación de que los peregrinos estaban en lo cierto al pedir un cuento decente al bulero, e incluso se podría adivinar cuál habría sido el tema de su historia. Los labriegos, pastores, esposas o párrocos se van transformando a ojos de los viajeros en personajes de *fabliau*.

Otra estratagema que utiliza para colocar sus productos es la de anunciar en público que sus reliquias sólo podrán tener efecto con aquellos feligreses que no están en pecado mortal. Especifica esta amenaza cuando quita toda esperanza de perdón a los hombres culpables de

pecados inconfesables y a las esposas adúlteras;<sup>156</sup> pero como en el caso anterior, se dirige a esos pecadores sólo como medio para llegar a todos los demás, pues está implícitamente desafiando a los congregados a demostrar que no participan de tales faltas. De esta forma, exhorta, o casi obliga, a los presentes en la iglesia a adquirir estos remedios espirituales para demostrar que son inocentes de tales pecados:

‘Goode men and wommen, o thyng warne I yow: (377)  
 That hath doon synne horrible, that he  
 Dar nat, for shame, of it yshryven be,  
 Or any womman, be she yong or old,  
 That hath ymaked hir housbonde cokewold, (379-82)  
 Swich folk shal have no power ne no grace (383)  
 And whose fyndeth hym out of swich blame, (385)  
 And I assoille him by the auctoritee (387)

Vemos cómo finge dejar al albedrío de los aldeanos a qué tipo de pecado se ajustan; así el «horrible» (v.379) o el «whose fyndeth hym» (v.385) son dados desde el punto de vista de los aldeanos, pues juega a dejarlos elegir libremente si están o no condenados.

A partir del verso 389 retorna a su discurso en directo a los peregrinos para detallar sus evoluciones desde el púlpito (v.391), cómo se presenta a sí mismo convenciendo a los que física e intelectualmente están por debajo de él (v.392). Si durante la venta de reliquias a los aldeanos se inmiscuía en las atribuciones propias del párroco, decidiendo quién podía ser reconfortado por las reliquias, ahora, a la manera de un impostor, se regocija en presentarse con todos los ademanes de un predicador:

---

<sup>156</sup> Mientras que el pecado sexual reservado a la mujer es el del adulterio, en el caso del hombre ese pecado innombrable e inconfesable es el de la homosexualidad. Vemos, pues, cómo el bulero alude veladamente, al hablar de los otros, a su propia condición de criatura condenada por inconfesa. Su conciencia es, según Monica E. McAlpine («Pardoner's Homosexuality», 16) lo que lo hace sobresalir más allá de estas categorías medievales sobre el pecado sexual: «But in the matters of human sexuality generally, the church's moral theology tended to focus on acts, not on persons; and while it took account of a variety of actors, it defined them in terms of certain fixed statuses only: young or old, male or female, married or unmarried, clerical or lay. It understood homosexual acts only as the perverse behavior of basically heterosexual persons. In other words, the church was prepared to deal with sinners like the scabby Summoner but not with the tortured Pardoner. The "inverted" Pardoner did not fit the church's definitions and could scarcely form a sincere purpose to amend a condition in himself he probably felt he had no power to change».

I stonde lyk a clerk in my pulpet,  
 And what the lewed peple in doun yset,  
 I preche so as ye han herd bifoore (391-3)  
 Thanne peyne I me to strecche forth the nekke,  
 And est and west upon the peple I bekke,  
 As dooth a dowve sittynge on a berne.  
 Myne handes and my tonge goon so yerne  
 That it is joye to se my bisynesse. (395-9)

El bulero controla su actuación desde el púlpito, sus movimientos frente al público, al que ve disfrutar con el espectáculo (como vemos en la focalización del v.399). Éste es el momento en que se inviste de mayor autoridad frente a los aldeanos, el momento álgido de su representación. Consciente de ello, menciona irónicamente esa autoridad (v.387), al tiempo que rebaja el prestigio eclesiástico frente a los peregrinos al delatar las técnicas oratorias más socorridas. Parece gozar al romper la ilusión de la inspiración clerical y al presentarse como un blasfemo que alcanza a quebrar la propia noción de autoridad de la voz sermocinal. Así, se presenta afanado por convencer, con el cuello estirado y las gesticulaciones que recuerdan a Chanticleer en su mejor momento, apuntando también cierta parodia de la figura del espíritu santo cuando se compara a la paloma.

Podemos imaginar que ya tiene en mente convencer a los peregrinos también, sobre todo cuando, entusiasmado con la caricatura de la autoridad parroquial que ha forjado, les dice que verlo en pleno ejercicio (v.399) es una delicia y les confiesa que su única intención es sacar beneficios. De nuevo volvemos a la idea de que sólo da a los aldeanos lo que éstos quieren escuchar, ni más ni menos. Y mediante esta confesión estaría haciendo lo propio con los peregrinos: las confidencias están justificadas mientras produzcan dinero. Comienza a convertir a los peregrinos en partícipes de su confesión, a internarlos en sus más íntimos deseos, a implicarlos en la confesión hasta el punto de que tengan que responder a tanta confianza con lo que él les demande. Puede que vaya a transformarlos en personajes de esta nueva representación, a timarlos, pero a cambio los embelesará con su verborrea:

For myn entente is nat but for to wynne,  
 And nothyng for correccioun of synne. (403-4)  
 For certes, many a predicacioun  
 Comth ofte tyme of yvel entencioun;  
 Som for plesance of folk and flaterye,

To been avauced by ypocrisy,  
 And som for veyne glorie, and som for hate. (407-11)  
 But shortly myn entente I wol devyse:  
 I preche of no thyng but for coveityse.  
 Therefore my theme is yet, and evere was,  
*Radix malorum est Cupiditas.* (423-6)  
 Yet kan I maken oother folk to twynne  
 From avarice and soore to repente.  
 But that is nat my principal entente;  
 I preche nothyng but for coveitise.  
 Of this maneere it oghte ynogh suffise. (430-4)

No teme confesar y alardear de que su única finalidad es sacar algún provecho. Es entonces cuando el bulero se revela como servidor en la corte de Codicia. La segunda mención de la sentencia latina resulta doblemente irónica, pues si la primera vez se había presentado como tema constante de sus sermones, ahora, tras la confesión, no sólo es un lema para dirigir a los demás, sino la consigna de su vida. Como portador de esa raíz, tiene la habilidad de conocer los males que desencadena la codicia, por los que los hombres escriben discursos o lanzan prédicas (v.407-11). De esta forma vuelve a tocar el tema básico de la desviada intención que las palabras pueden soportar. Insiste en que la palabra pública y los hechos no son continuidad de la intención; él mismo había utilizado la retórica para obtener beneficios, queriendo quizás ridiculizar un uso eclesiástico generalizado. Pretende convencer de la iniquidad de la predicación y se lanza a describir cómo se las apaña para dejar mal a quienes critican su ocupación.

Temeroso de que le tomen por buena persona, recuerda a los viajeros que las almas de los feligreses pueden, por lo que a él respecta, ir a recoger bayas tras la muerte.<sup>157</sup> Este empeño en defender su maldad recuerda la técnica usada por Alice cuando apelaba a su auditorio. De nuevo nos percatamos del sentido teatral que esta curiosa confesión va adoptando. El propio bulero juega con las ideas que lanza, y así no se priva de la ironía que supone ese «trewely» (v.442), o el «ydelly»

---

<sup>157</sup> Koff (*Chaucerian Theatricality*, 167) dice al respecto: «Chaucer has in the Pardoner's Prologue and Tale raised the question of the morality of poetry, a question as old as Plato and St. Augustine, and seems to suggest that the morality of performance, religious and aesthetic, depends not on the morality of the performer, which would make us respond in light of our judgment of him, but on the use to which we put the effective power of a performance for the sake of our own transformation».

(v.446), en una irónica crítica a la buena intención de los frailes, a los que, desde luego, no desea seguir en su imitación de los apóstoles:<sup>158</sup>

What, trowe ye, that while I may preche,  
 And wynne gold and silver for I teche,  
 That I wol lyve in poverte wilfully?  
 Nay, nay, I thoghte it nevere, trewely! (439-42)  
 By cause I wol nat beggen ydelly.  
 I wol noon of the apostles countrefete; (446-7)  
 But herkneth, lordynges, in conclusioun: (454)  
 Now have I dronke a draghte of corny ale, (456)  
 For though myself be a ful vicious man,  
 A moral tale ye I yow talle kan,  
 Which I am wont to preche for to wynne (459-61)

Tras haber oído sus opiniones sobre qué es lo que hace que el hombre lance discursos, no es de extrañar que la rapacidad del bulero se vaya a posar sobre el cuento. Éste habrá de reportarle algún provecho; podemos pensar que se conforma con ganar el concurso. Así se puede interpretar el final del verso 461, que reitera su axioma particular.

#### 4.7.3 *El cuento del bulero*

Comienza estableciendo la acción en un lugar determinado, Flandes, mientras que del tiempo sólo se dice «whilom», acercando así su historia al auditorio. En su descripción de los personajes, el narrador tampoco especifica cuántos eran los que llevaban la vida disipada

---

<sup>158</sup> Nichols («Empowering New Discourse») defiende que mediante la contradicción y la hipocresía que caracteriza al bulero, el autor intenta presentarlo como un elemento más que trata de ajustarse a la normas institucionales y abrirse un hueco entre la variedad religiosa a que la Iglesia daba cabida, como vemos en su rivalidad con los párrocos o en este detalle sobre los frailes. Así, parodia a las órdenes mendicantes y su alianza con el poder eclesiástico cuando rechaza (v.444-51) las normas por las que éstos dicen regirse. Lawton (*Chaucer's Narrators*, 37) coincide en que Chaucer utiliza la autoridad de la función penitencial precisamente para rebajarla: «Chaucer's provision of the Pardoner's frame, his appropriation of the figure of False Seeming in this of all moral contexts, alienates literary voice from its authority and immediately produces a new and unstable literary context. It is unstable precisely because it is unauthorised; for Chaucer does not substitute one pre-existent paradigm for another. He makes his own, by *ars combinatoria*, and he makes it new. It challenges precedent, it questions authority, and it is therefore unstable by design».

que él relaciona con el servicio al diablo, inmediatamente sancionando la conducta de los que denomina simplemente como «jóvenes»,<sup>159</sup> sobre todo porque, además de los excesos a que exponían a sus cuerpos, se dedicaban a blasfemar. Aunque el narrador se queja de los juramentos que estos personajes emitían, no tiene reparo en resumir a su auditorio cómo destrozaban el cuerpo de Dios en sus expresiones.<sup>160</sup> Al añadir que estos holgazanes no creían que se hubiera castigado a Cristo lo suficiente en su época, y cómo cada uno de ellos se reía de los pecados de los demás, el narrador deja claro el talante provocador e irreverente de los muchachos. No establece diferencia alguna entre ellos; ni siquiera dice cuántos eran, pues le interesa más mostrarlos como grupo, asentados sobre una conducta común dominada por los vicios en su contigüidad y relacionada con la juventud, que enfrentará más tarde a la decrepitud del hombre viejo.

La vena sermocinal se adivina enseguida, pues su tendencia a condenar de antemano a los muchachos (evidenciada en los adjetivos) se combina con un afán didáctico. Presenta a los amigos como adoradores del demonio que pasan del pecado de la gula al de la lujuria mediante la música y la danza:

In Flaundres whilom was a compaignye  
 Of yonge folk that haunteden folye,  
 As riot, hasard, stywes, and tavernes, (463-5)  
 Withinne that develes temple in cursed wise  
 By superfluytee abhomynable.  
 Hir othes been so grete and so dampnable  
 That it is grisly for to heere hem swere. (470-3)  
 The hooly writ take I to my witenesse

<sup>159</sup> Lumiansky (*Of Sondry Folk*) lanza la hipótesis de que el bulero intenta ganarse a un auditorio de mediana edad, colocando de esta forma la depravación en personajes inmaduros. Habría distanciado así a este público tanto de aquél que conforman los campesinos en el sermón dominical como de los personajes en sí del cuento. El auditorio de peregrinos se sentiría, pues, distinguido, eximido de caer en las mismas redes que los aldeanos y que los blasfemos compañeros.

<sup>160</sup> Scanlon (*Narrative, Authority and Power*, 199) señala la dependencia de estas blasfemias referidas al cuerpo de Cristo de las palabras pronunciadas en la Última Cena, en la que se invita a partir ese pan y tomar el vino, a desmembrar, en cierto modo, la integridad corporal simbolizada en tales elementos: «The assertion that these oaths reenact the dismemberment of the Crucifixion is a graphic insistence both that the human world is immediately dependent on the divine, and that the nature of that dependency is linguistic».

That luxurie is in wyn and dronkenesse. (483-4)

Inmediatamente ve la oportunidad de demostrar sus dotes interpretativas y de ejercitar su memoria una vez más. Da comienzo así, de forma inesperada, un largo sermón tras el cual el cuento se cierra casi abruptamente. El efecto de este enorme inciso en la narración es enormemente sugerente: nos encontramos con un cuento que alberga un sermón, cuando lo normal suele ser lo contrario. Aun así, el sermón se prolonga tanto y es de tal intensidad dramática, que acaba convirtiendo el cuento al que pertenece en otro *exemplum* más que ilustra sus principios. Así, estructuralmente, ambos se contienen recíprocamente.<sup>161</sup>

Apelando a la Biblia como fuente de la que sacará sus ejemplos (aunque irónicamente se puede entender esta apelación como el intento del bulero de jurar sobre la Biblia que es un conocedor de los senderos del pecado), se dedica a advertir a los peregrinos de los peligros que la gula conlleva. Comienza así un largo sermón que incluirá, además de la embriaguez, la blasfemia y los juegos de azar.<sup>162</sup>

De Lot, el sermoneador pasa a la figura de Herodes y a continuación a citar en estilo indirecto a Séneca, para volver luego a Adán y al apóstol. Una vez empezado el sermón, y aunque las referencias que dará serán de más alcurnia que la que las que adornaban su discurso a los

---

<sup>161</sup> G. C. Sedgewick («The Progress of Chaucer's Pardoner», *Modern Language Quarterly*, 1, 1940, 431-58) cree que la inclusión del largo sermón justo al comienzo del cuento es signo de la incoherencia estructural que domina la intervención del bulero, y que Carleton Brown en su edición del cuento (Oxford, Clarendon Press, 1935) atribuye a que este cuento podría haber sido diseñado para el párroco en un principio. Ahondando en tal incoherencia, Siegfried Wenzel («Chaucer and the Language of Contemporary Preaching», *Studies in Philology*, 73, 1976, 138-61) no encuentra en este fragmento un sermón al uso, señalando fallos estructurales. Sin embargo, T. M. Smallwood («Chaucer Distinctive Digressions», *Studies in Philology*, 82, 1985, 437-49) destaca precisamente como única esta utilización chauceriana de posponer el tema nada más comenzar la narración y durante muchos versos, saludándola como una auténtica innovación dentro de la historia corta. Chaucer la usa tanto en este cuento como en el del mercader, el de la comadre de Bath, el terrateniente o el intendente.

<sup>162</sup> Además del *Communiloquium sive summa collationem* del franciscano Juan de Gales, cuya influencia ha quedado demostrada por Robert A. Pratt («Chaucer and the Hand that Fed Him», *Speculum*, 41, 1966, 619-42) añade Di Marco («Chaucer and the Hand that Led Him») para este cuento otra fuente previa, la vigésimo segunda carta de san Jerónimo a Eustoquio. Elementos como el de la mitigación de la culpa por ignorancia, ejemplificado en la figura de Lot, o el de la pérdida del paraíso por gula, parecen proceder, pues, no tanto del *Communiloquium* o no sólo del *De miseria humana conditionis*.

aldeanos,<sup>163</sup> el predicador no puede huir de su estilo hortatorio. Resulta gracioso su supuesto intento por resumir, que no puede medirse con su afán de exhibicionismo verbal. Prueba todo tipo de apelaciones, desde la llamada al auditorio hasta la que hace al propio vicio o incluso a san Pablo, citándolo en directo:

Lo, how that dronken Looth, undyndely,  
Lay by his doghtres two, unwityngly; (485-6)  
O glotonye, ful of cursednesse!  
O cause first of oure confusioun! (498-9)  
Lo, how deere, shortly for to sayn,  
Aboght was thilke cursed vileynye! (502-3)  
O, wiste a man how manye maladyes  
Folwen of excesse and of glotonyes, (513-4)  
Allas, the shorte throte, the tendre mouth, (517)

El naturalismo que caracteriza al bulero se perfila claramente en su discurso cuando detalla el movimiento de la mandíbula y de la comida a través de la garganta. Muy pronto se referirá a ésta como la letrina del cuerpo. De esta forma une el primer y el último de los procesos del aparato digestivo. Una vez dentro del organismo humano, la comida sólo significa corrupción; el predicador aúna así la caída del alma en la gula con la de la comida en el estómago.<sup>164</sup> Los síntomas de la doble corrupción se manifiestan en el lenguaje y rasgos físicos del que cae en este vicio:

O wombe! O bely! O stynkyng cod,  
Fulfilled of dong and of corrupcioun! (534-5)  
How greet labour and cost is thee to fynde!  
Thise cookes, how they stampe, and streyne, and grynde,

<sup>163</sup> Luengo («Audience and Exempla») repara en las diferencias de estilo entre el sermón que daba a los aldeanos y éste. En el del cuento, toma ejemplos de hombres famosos del *Policraticus*, prefiriendo las historias laicas a las bíblicas; y cuando cita la Biblia normalmente se abstiene de hacerlo en estilo directo para evitar usar el informal «thou» con los peregrinos.

<sup>164</sup> Jane Chance («“Disfigured is Thy Face”: Chaucer’s Pardoner and the Protean Shape-Shifter Fals-Semblant», *Philological Quarterly*, 67, 1988, 423-37) sostiene que la figura del bulero hereda de Falso Semblante el carácter proteico que le permite el cambio de ropajes. En Chaucer esta constante se traduciría en el tema del cuerpo como ropaje del alma; y en el sermón del bulero la corrupción física será el ropaje con que se cubra la espiritual. Así se leerá más tarde la desfiguración del hombre ebrio en el verso 551, como signo del mal interior, de la corrupción de su naturaleza.

And turnen substaunce into accident (537-9)  
 O dronke man, disfigured is thy face, (551)  
 And thurgh thy dronke nose semeth the soun  
 As though thou seydest ay "Sampsoun, Sampsoun!"  
 And yet, God woot, Sampsoun drank nevere no wyn. (553-5)  
 Now kepe yow fro the white wyn of Lepe  
 That is to selle in Fysshestrete or in Chepe. (562-3)  
 That whan a man hath dronken draughtes thre,  
 And weneth that he be at hoom in Chepe,  
 He is in Spaigne, right at the toune of Lepe—  
 Nat at the Rochele, ne at Burdeux toun— (568-71)

Al describir los desvelos de los cocineros por tornar su materia prima en suculentos platos, el bulero se atreve a comparar ese arte al misterio eucarístico, demostrando una vez más su propia irreverencia para con los sacramentos, y dando cuenta, por otro lado, de una familiaridad insospechada con las teorías aristotélicas que procuraron el debate de la transustanciación.<sup>165</sup> La mención a la sustancia y el accidente aplicada al quehacer de la cocina es formulada justamente después de referirse al estómago como un saco de abono. Si parecía respetar el sacramento eucarístico, aquí, sin embargo, no tiene escrúpulos en relacionarlo con lo escatológico corporal. En general es ésta la relación que el predicador guarda con todo lo sagrado, pues sus mismas reliquias están tan adulteradas como el vino francés que se mezcla con el de mayor gradación. Los despojos de animales volverán a aparecer, no en su variante de plato cocinado que pronto se volverá excremento, sino como encarnación de los restos venerables. Así pues, parece que todo lo que toca este representante papal pierde instantáneamente la pátina bendita que pudiera tener, revelando su lado más carnal.

Tras presentar la gula como el generador de la perdición humana, y la insaciable panza del glotón como recipiente en el que se materializa la muerte espiritual, llama a capítulo al hombre bebedor, cuyos rasgos físicos describe sin piedad. Pero el conocimiento que de la borrachera demuestra no es simplemente teórico. No sólo conoce los efectos físicos que el vino ocasiona (la desfiguración, la halitosis, o los resoplidos

---

<sup>165</sup> Knapp (*Chaucer and the Social Contest*, 83) encuentra en éste y en otros elementos un comentario del bulero sobre usos y creencias de los lolardos: «The passage would appear as merely a glancing joke at laborious scholarly complication, except that the disappearance of the substance of the bread in the Eucharist was the difference between Wyclif's view of the mystery and that of those who tried him».

de quien intenta balbucear algo) a quien vive en constante embriaguez, o la forma en que éste pierde el sentido común y se labra su propia fosa líquida. Además recomienda al hombre dado a la bebida que sea cauto en cuanto a la calidad de la mercancía que se agencia, pues el vino fuerte de España puede hacerle olvidar que se encuentra en Londres. Describe el efecto alucinógeno del vino de Lepe que se consigue en Chepe o en Fysshstrete, para denunciar la práctica de los mercaderes de mezclar caldos de distinta procedencia y ganar así en la venta de los vinos franceses. El borracho, en un irónico milagro procurado por el vino adulterado, se vería trasladado no a la cercana Francia, sino al sur de España. De esta forma, el predicador que rechinaba contra la gula y la embriaguez, acaba recomendando a los peregrinos que sean prudentes en sus compras si no quieren acabar como el ciudadano al que acaba de describir.

Pero a pesar de la cerveza consumida, el bulero no pierde el tino y vuelve a su sermón para enaltecer a los abstemios, contraponiendo la vergonzosa muerte de Atila a la orden dada a Lamuel, que se guarda, instando al auditorio a consultar la Biblia. Parece mucho más interesado en pasar a la condena de los juegos de azar, haciendo al grupo plenamente consciente de sus dotes sermocinales con su apresuramiento. En su arenga contra estos juegos, como en casos anteriores, no se abstiene de incluir entre las víctimas del vicio los estamentos más altos para dar cuenta de la perdición a que éstos se exponen. Enfatiza especialmente el daño que sobre la reputación de los príncipes puede ejercer el juego:

What was comaunded unto Lamuel—  
 Nat Samuel, but Lamuel, seye I; (584-5)  
 And now that I have spoken of glotonye,  
 Now wil I yow deffenden hasardrye. (589.90)  
 It is repreeve and contrarie of honour  
 For to ben holde a commune hasardour. (595-6)  
 He is, as by commune opinioun,  
 Yholde the lasse in reputacioun. (601-2)

Tras poner el ejemplo del embajador que decidió no concondar con Corinto pacto alguno, y el del rey que recibió los dados dorados como escarnio, no de un contrincante, sino de otro regente contrario a tal

debilidad, anuncia su nuevo caballo de batalla, el juramento en vano,<sup>166</sup> del que previene repetidamente al auditorio. Tanto en el caso de la gula y la ebriedad como en el de el juego y el jurar en vano, utilizará el estilo directo para dar vida a los personajes de sus breves *exempla*. Acabará, como en el caso de la advertencia contra el vino, refiriendo algunos de los lugares comunes, en este caso, algunos de los juramentos más socorridos, que relaciona con el juego y el homicidio. De esta forma quedan hilados los distintos temas que han conformado su sermón, y a su vez, esbozadas las fatales consecuencias que estos vicios ocasionarán a los personajes:

Now wol I speke of othes false and grete  
 A word or two, as olde bookes trete. (629-30)  
 Bihoold and se that in the firste table (639)  
 Lo, rather he forbedeth swich sweryng  
 Than homycide or many a cursed thyng;  
 I seye that, as by ordre, thus it stondest; (643-5)  
 “By Goddes precious herte,” and “By his nayles,” (651)  
 “By Goddes armes, if thou falsly pleye,  
 This daggere shal thurghout thyn herte go!”  
 This fruyt cometh of the bicched bones two,  
 Forweryng, ire, falsnesse, homycide. (654-7)

Tanto al dar voz a los personajes ilustres que pueblan algunos de sus ejemplos (Jeremías, Estilbón, el mandamiento divino) como al emular las voces de quienes juran en vano, el bulero tiende a usar el estilo directo, que dota tanto a los juicios como a las blasfemias de rotundidad.

Tras anunciar que regresa a su narración, el predicador recrea la primera de las escenas importantes del cuento, en la que ya se perfila su gusto por los diálogos apretados, a viva voz, y en los que apenas caben las aclaraciones del narrador. La escena comienza con la referencia temporal de la madrugada, a través de la mención a las campanas locales, aún en silencio, para centrarse en la taberna abierta en la que estos tres holgazanes distinguen otra campana, que, aunque de volumen más bajo, está más cercana en el espacio, la que congrega a su paso una co-

---

<sup>166</sup> Scanlon (*Narrative, Authority and the Power*, 198) destaca lo racional del maridaje entre gula y blasfemia. A partir del pasaje de Mt 15, 11, pasaron a ser clasificados a partir de Frere Lorens como «pecados de la boca»: «An oath is performative language at its most transgressive. Annexing blasphemous oaths to gluttony emphasizes the materiality of speech, its active participation in the same fallen world as food and drink».

mitiva fúnebre. La escena creada está provista, pues, del elemento temporal y espacial adecuado: los compañeros dentro de la taberna, preocupados por saber a qué difunto anuncia la campanilla que recorre la callejuela. El diálogo no se hará esperar, pues ante la curiosidad de uno de ellos, el sirviente y el tabernero darán toda la información sobre las causas que ensombrecen tan funesta madrugada:

Longe erst er prime rong of any belle,  
 Were set hem in a taverne to drynke,  
 And as they sat, they herde a belle clynke  
 Biforn a cors, was caried to his grave. (662-5)  
 Ther cam a privee theef men clepeth Deeth,  
 That in this contree al the peple sleeth,  
 And with his spere he smooth his herte atwo,  
 And wente his wey withouten wordes mo. (675-8)  
 And, maister, we ye come in his presence, (680)  
 Thus taughte me my dame; I sey namoore." (684)  
 Herkneht, felawes, we thre been al ones; (696)  
 He shal be slayn, he that so manye sleeth,  
 By Goddes dignitee, er it be nyght!" (700-1)

El muchacho al que se ha mandado preguntar quién es el muerto, cuenta que dos horas antes de que ellos entraran al local, le han dicho cómo esa misma noche el ahora difunto, un asiduo visitante de la taberna, ha sido asesinado. El relato del joven refuerza el vaticinador tono de la campanilla, pues tras referirse a cómo el ladrón Muerte, sin mediar palabra, atravesó al viejo, recuerda a los contertulios que deben estar preparados para un encuentro similar. La aprehensión del muchacho es inmediatamente reafirmada por los datos que el tabernero da sobre la mortalidad en una aldea cercana, en la que probablemente, dice, deba de encontrarse el asesino. Así pues, son estas voces augurales, que evocan la superstición de quien ignora cómo actúa la muerte, trasladando súbitamente el tiempo de la narración a un terreno indefinido, las que conjugan la temporalidad real con la alegórica. Así, el muchacho incomprendiblemente sabe que tarde o temprano estos tres amigos habrán de toparse al asesino, aconsejándoles estar preparados.

Desde este momento, la temporalidad fluirá doblemente por el cauce alegórico y el realista, no habiendo un predominio claro de ninguno de ellos. Aunque los propios jugadores puedan entenderse como encarnación de la humanidad viciada, el paisaje que los alberga a lo largo del cuento y los motivos que alimentan sus diálogos no hacen sino arras-

trarlos continuamente a una localización y tiempos cercanos al auditorio. De igual manera, los tres compañeros que se alzan en su decisión como uno solo para acabar con Muerte se perfilan asimismo como alegoría de la Trinidad encarnada que redime al mundo de su condena.<sup>167</sup> Sin embargo, el portavoz de esta recién formada hermandad no olvida prometer que antes de esa misma noche habrán acabado con su amenaza. El tiempo que tienen es, pues, de un solo día, en el que se desarrollará toda la acción siguiente.

Después de la magistral escena de la taberna, que acaba con la salida decidida de los bravucones hacia la villa castigada por la muerte, el bulero registra su rápido encuentro con el anciano. Si en la taberna el narrador no había distinguido a los que habían hablado, ahora pone en boca del más orgulloso de los amigos la insensible interpelación a aquél, y la resignada respuesta del viejo, mientras mira a los ojos de quien le ha preguntado. Su respuesta rezuma la ironía que los jugadores no captan, al hablar de cómo pide a la tierra que le dé posada para siempre, siendo desdeñado por aquélla y por Muerte. El anciano es el personaje que soporta más que ningún otro el temple alegórico de los protagonistas del cuento; por ello resulta irónico que constituya un enigma para la crítica<sup>168</sup> (a raíz del propio enigma de que no le esté permitido regresar

---

<sup>167</sup> El bulero estaría haciendo con este trío de truhanes una parodia de la Trinidad; incluso más tarde uno de ellos se identificará claramente con Cristo, cuando es encargado de compartir con los demás el pan y el vino que les procurará el sustento de esa última noche. Alfred Kellogg («An Augustinian Interpretation of Chaucer's Pardoner», *Speculum*, 26, 1951, 465-81) señala que la decisión es presentada como épica por parte del narrador, sobre todo porque el personaje de la Muerte ha sido introducido desde el miedo y el secretismo, volviéndose una figura implacable, que mata sin dar explicaciones, y por tanto, sin razón aparente para hacerlo. Su principal rasgo parece ser, por tanto, la crueldad y la injusticia en la selección de aquéllos a los que condena. Incluso la referencia a que había atravesado con su lanza el costado del difunto remite a la muerte de Cristo, haciendo a la Muerte especialmente temible.

<sup>168</sup> Entre la cantidad de interpretaciones que se ha dado a esta figura (desde verla como la propia Muerte, o como Cristo, el judío errante, etcétera), destaca la de Miller («Chaucer's Pardoner: The Scriptural Eunuch»). Para él, se trata del «vetus homo» que define san Pablo como el representante de la Caída, del hombre adánico anterior a la regeneración cristiana. La ley natural dictaría que este hombre adánico muriese, superado por el hombre nuevo, tanto mediante el bautizo como por la penitencia. Sin embargo, no podría morir definitivamente hasta que la humanidad en su conjunto se regenerase. Sin embargo Calderwood («Parody in the Pardoner's Tale») en desacuerdo con Miller, repara en que el anciano no puede haber dirigido a los amigos hacia la muerte conscientemente, ya que esto iría contra el deseo divino que el viejo dice obedecer. Además, según el v. 726, Dios desearía que todavía la humanidad estuviera aún en su estadio de condena. Lo cierto es que el anciano guía a los blasfemos hacia el árbol del mal, a cuya sombra

a la juventud ni a la ni a la tierra). Sin embargo, su empeño en pedir volver al seno materno declara su literalidad, su carácter carnal. Para Bruce Moore<sup>169</sup> el viejo no encuentra en la respuesta cristiana caridad o esperanza de salvación; sólo sabe del *contemptus mundi*.<sup>170</sup> Ello hace que también se le pueda considerar como metáfora del propio narrador, de su desesperanza en un perdón, al tener como única certeza la prolongada agonía física que supone la cercanía de la muerte, la esterilidad, la corrupción espiritual y corporal que el bulero ha glosado en su sermón:

An oold man and a povre with hem mette.  
 This olde man ful mekely hem grette,  
 And seyde thus, "Now, lordes, God yow see!"  
 The proudeste of thise riotoures three  
 Answerde agayn, "What, carl, with sory grace! (713-7)  
 This olde man gan looke in his visage, (720)  
 Ne Deeth, allas, ne wol nat han my lyf.  
 Thus walke I, lyk a reste lees kaityf, (727-8)  
 And seye 'Leeve mooder, leet me in!  
 Lo how I vanysshe, flessch, and blood, and skyn!  
 Allas, whan shul my bones been at reste? (731-3)

Tras recordar a los jóvenes que no deben menospreciar sus canas, y tras haber referido cómo ha de vagar indefinidamente hasta que la Tierra decida recibirlo, cuando se dispone a partir uno de los jugadores lo acusa de estar compinchado con Muerte para acabar con la juventud. Ante la orden del muchacho de que le informe sobre el paradero de Muerte, el viejo los emplaza con aquél allá donde lo ha dejado, y despidiéndose les desea que Dios los guarde.<sup>171</sup>

---

darán con la codicia, por lo que su alegada fidelidad a la voluntad divina queda en entredicho.

<sup>169</sup> «"I wol no lenger pleye with thee": Chaucer's Rejection of the Pardoner», *Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies*, 14, 1976, 52-62). Siguiendo esta idea, Patterson (*Chaucer and the Subject of History*) ve esa misma imposibilidad de regeneración del bulero en el viejo, que puede salvar a otros pero no a sí mismo. Estaría condenado a un eterno vagar, como Caín, a una muerte en vida.

<sup>170</sup> Al respecto destaca el estudio de John M. Steadman («Old Age and *Contemptus Mundi* in the Pardoner's Tale», *Medium Aevum*, 33, 1964, 121-30).

<sup>171</sup> W. J. B. Owen («The Old Man in *The Pardoner's Tale*», en Wagenknecht, ed. *Chaucer. Modern Essays*, 162) defiende que, en efecto, el anciano es el espía de la muerte, aunque sin saberlo: «He can be ignorant of it only if he is human, and we can appreciate the irony of it only when we know that he is Death's agent unwittingly; in terms of the story, not of himself. Lastly, his farewell prayer is ironical only if we interpret it as hu-

“Now, sires,” quod he, “if that yow be so leef  
 To fynde Deeth, turne up this croked wey (760-1)  
 Se ye that ook? Right there ye shal hym fynde.  
 God save yow, that boght agayn mankynde,  
 And yow amende!” Thus seyde this olde man; (765-7)  
 Wel ny and eighte busshels, as hem thoughte.  
 No lenger thanne after Deeth they soughte. (771-2)

La cercanía del árbol con respecto a la situación en que se han cruzado los jóvenes con el anciano da cuenta de la distancia que alegóricamente une vejez y muerte, pero también puede apuntar la proximidad que los jugadores empezaban a tener con la vejez. El narrador recoge a continuación de forma irónica cómo la mente de los amigos se volcó en apreciar la cantidad de monedas que el tesoro descubierto tendría, olvidando al enemigo y la posibilidad de que el tesoro le perteneciera (pues en la taberna Muerte había sido calificado de ladrón). De esta forma comienza otro momento en el que el tiempo alegórico se diversifica en dos circunstancias, aunadas por la inconciencia de los amigos de estar lidiando con Muerte: la que tiene lugar en la ciudad, con la búsqueda del vino, que el bulero va a asociar al veneno, y la que ocurre bajo el roble, donde los compañeros acaban asesinándose.

En cuanto descubren el arca, uno de ellos maquina un plan para deshacerse al menos de otro, tal y como sus propias palabras delatan (v.785).<sup>172</sup> Con la excusa de necesitar víveres para escapar con el tesoro durante la noche, expone a los otros dos al mismo juego que Harry Bailly ha utilizado con los peregrinos para decidir quién sería el primero en contar. Una vez el más joven de los tres se ha marchado en busca de avituallamiento, se reproduce el diálogo en el cual el que ha ideado la separación del trío convence al otro de que deben acabar con el joven a su vuelta. Las convincentes razones del más aventajado de los compañeros estriban sobre todo en la seguridad que su tono procura. Su técnica, que ya había utilizado cuando da por hecho en voz alta que el

---

manly intended: it is intended to save the rebellers from drunkenness and arrogance, it is needed to keep them from treachery and murder, and, ironically, it serves neither purpose».

<sup>172</sup> Frans Diekstra («The Language of Equivocation: Some Chaucerian Techniques», *Dutch Quarterly Review*, 11, 1981, 267-77) menciona la técnica chauceriana de continua autocorrección de los personajes, que sirve para mostrar cómo trabaja la mente y para adelantar acontecimientos. Así, el verso 785: «Hoom to myn hous, or elles unto youres» estaría evidenciando la rapidez con que la codicia ha hecho mella en el personaje.

tesoro les pertenece (v.787), es la de hacerle creer que todo las ideas que le está alumbrando son evidentes:

Ey, Goddes precious dignitee! Who wende  
 To-day that we sholde han so fair a grace?  
 But myghte this gold be caried fro this place  
 Hoom to myn hous, or elles unto youres—  
 For wel ye woot that al this gold is oures— (782-7)  
 “Thou knowest wel thou art my sworn brother; (808)  
 Thou wootst wel that oure felawe is agon. (810)  
 “Now,” quod the firste, “thou woost wel we be tweye,  
 And two of us shul strenger be than oon. (824-5)  
 Thanne may we bothe oure lustes all fulfille,  
 And pleye at dees right at oure owene wille.” (833-4)

Mientras este diálogo muestra cómo las intenciones de uno de ellos se convierten en el plan de ambos, es la voz del narrador la que presenta las intenciones que empezó a albergar el que fuera enviado al pueblo. El omnisciente narrador muestra cómo la belleza de los florines fue remordiéndolo la conciencia del joven hasta hacerle concebir el envenenamiento de sus compañeros. De esta forma, la imagen del más joven de los jugadores, hasta el momento contemplado como víctima de la traición de los otros, se transforma. Sin embargo, el narrador ha mostrado esta transformación paso a paso, y tras poner en boca del muchacho una apelación a Dios, ha colocado al diablo como verdadero culpable de su desvío hacia el asesinato. Mientras que el diálogo de los otros dos rufianes no da lugar a que la tentación se desarrolle progresivamente, presentando una esquematización de ideas ya trabajadas, en el caso del más joven, el narrador parece interesado en exculparlo en cierta manera, al menos al principio. Sin embargo, su desparpajo en la creación de su coartada para conseguir el veneno y la prisa con que se dirige a comprar las tres botellas dan cuenta de la frialdad que hace posible que el vendedor de reliquias se refiera a él como «cursed man». Lo que llama la atención del narrador es que especifica que la intención del muchacho no era simplemente la de matar a sus amigos, sino además la de no arrepentirse nunca de ello. Vemos de nuevo cómo el bulero tiene en mente la ocasión del arrepentimiento y el perdón, pintando personajes que son conscientes de su condena, que la eligen de antemano, negándose la posibilidad de una salvación posterior.

Totalmente irónico resulta el consejo del farmacéutico cuando el joven recurre a la excusa de que necesita envenenar ciertos animales; tras nombrar a Dios, le alaba la potencia del veneno que, según él, acabaría con cualquier criatura de este mundo. El orgullo con que defiende las virtudes de su pócima, que se extienden sospechosamente desde los animales a un «he», no eximen a este vendedor del recelo por parte del lector, sobre todo tras esa mención a la misericordia divina que en otro contexto podría tomarse como un mero recurso intensificador sin intención alguna. No obstante, tanto el joven comprador como el narrador y su auditorio saben que este farmacéutico va a suministrar la muerte en esa pequeña dosis. En definitiva, dentro de la dramática ironía que rodea todo el episodio, es fácil trasladar ese conocimiento de las intenciones del muchacho al propio farmacéutico. Se puede ver en él a un agente colocado providencialmente, como el anciano, a lo largo de la ruta de los tres compañeros para facilitar su encuentro con Muerte:

Ful ofte in herte he rolleth up and doun  
 The beautee of thise floryns newe and brighte.  
 "O Lord!" quod he, "if so were that I myghte  
 Have al this tresor to myself allone, (838-41)  
 And atte laste the feend, oure enemy,  
 Putte in his thought that he sholde poyson beye, (844-5)  
 For this was outrelly his fulle entente,  
 To sleen hem bothe and nevere to repente.  
 And forth he gooth, no lenger wolde he tarie, (849-51)  
 The pothecarie answerde, "And thou shalt have  
 A thyng that, also God my soule save, (859-60)  
 Ye, sterve he shal, and that in lasse while (865)  
 This cursed man hath in his hond yhent (868)  
 The thridde he kepte clene for his drynke.  
 For al the nyght he shoop hym for to swynke (873-4)

La rapidez con que el bulero narra cómo el muchacho decidió colocar el veneno en dos de las tres botellas que se lanza a comprar, dejando una de ellas limpia de veneno para refrescarse cuando volviera a casa con el tesoro, crea una expectativa importante. El auditorio conoce la suerte que le espera a éste bajo el árbol; sabe que, sentenciado de antemano como está, nunca beberá de su botella. Sin embargo, no está tan seguro de lo que ocurrirá con los otros dos, ya que queda la posibilidad de que cada uno de los supervivientes escoja su propia botella o no. El suspense surge porque se ignora si cada uno de estos asesinos elegirá la

botella que ya su compañero le había asignado, y con la que se vengaría poéticamente su propio asesinato, o si en la elección uno de los dos escogerá la botella que contiene únicamente vino<sup>173</sup> y se salvará. Lo que no se espera es que los dos criminales vayan a beber del mismo recipiente. Es esa forzada fraternidad que les lleva a compartir la misma botella de vino, como antes habían decidido compartir el botín, lo que acabará fulminantemente con ellos. Así pues, su condición de jugadores sigue implícitamente gobernando sus vidas y la visión que el auditorio tiene de ellos.<sup>174</sup>

Puesto que en el diálogo entre los que permanecieron junto al tesoro se había adelantado la forma en que matarían al tercero, ahora se evita la narración del apuñalamiento, adivinándose en él cierta premura. El bulero no tiene misericordia con ninguno de los personajes: ni detalla la muerte del primero ni los sufrimientos de los otros dos. Lo único que señala es que aun tras la muerte de la primera víctima, los conspiradores siguen aferrados a sus vicios. La orden del más dominante de celebrar el crimen antes de enterrar el cadáver es la imagen con que nos deja el bulero. Así, tras exponer cómo los compinches se precipitaron a beber la muerte, apenas informa sobre los síntomas de envenenamiento que pronto atenazaron sus cuerpos. La evocación de estos signos, además de vincular tajantemente el vino a la muerte, y el envenenamiento físico a su referente espiritual, confiere cierto desdén por parte del narrador al final de los jugadores, que expone como ilustración de los síntomas descritos en las relaciones de Avicena:

---

<sup>173</sup> En la lectura de la historia como parodia de la eucaristía está claro que el vino, en vez de dador de vida, lo es de muerte. El más joven de esta trinidad, precisamente el que les ha traído a los otros el vino, es vilmente acuchillado, sacrificado por sus semejantes. Los otros dos, uno que diseña los planes y dicta las órdenes y otro que se mueve de acuerdo a las sugerencias del anterior, como una segunda persona, toman el vino en comunión para celebrar una muerte. Sin embargo, como hemos visto, en esta subversión del modelo eucarístico, mediante la sangre del compañero no recibirán nueva vida, pues esa sangre, ese vino que el muerto les ha procurado, ha perdido su fuerza vital y se ha tornado una trampa mortal. No hay celebración posible de la resurrección, pues los tres están desde el principio condenados. Por eso nunca se llega a destapar la botella buena.

<sup>174</sup> Ian Bishop («The Narrative Art of the Pardoner's Tale», en J. J. Anderson, ed. *Chaucer. The Canterbury Tales*, Casebook Series, Macmillan, Londres, 1974, 219) destaca que desde que los compinches se encuentran con el tesoro, olvidan a Muerte para mencionar a Fortuna como la propiciadora del hallazgo. Parece ser, pues, esta fuerza la que actúa a la sombra durante esa madrugada: «She is the deity in whom these "hasardours" really believe, rather than the God whose name they are continually taking in vain. Later the malignant aspect of Fortune, of which the rioters are oblivious, is suggested by the context in which the phrase "par cas" occurs at l. 885».

What nedeth it to sermone of it moore? (879)  
 “Now lat us sitte and drynke, and make us merie,  
 And afterward we wol his body berie.”  
 And with that word it happed hym, par cas,  
 To take the botel ther the poyson was, (883-6)  
 But certes, I suppose that Avycen  
 Wroot nevere in no canon, ne in no fen,  
 Mo wonder signes of empoisonyng  
 Than hadde thise wrecches two, er hir endyng. (889-92)

Esta solución deja en el aire una mayor angustia, pues la muerte, una vez eliminados los tres compañeros, todavía está presente, amenazadora, en una de las botellas no consumidas. Aunque no aparece ningún otro personaje en el horizonte, la permanencia de esa botella abandonada inquieta al auditorio. Quizás sea ésa la mejor manera que tiene el predicador de advertir contra los efectos perniciosos del vino: una botella buena y otra mala, totalmente indistinguibles, quedan abandonadas junto a tres cuerpos sin enterrar y un arcón de monedas. El bulero está interesado en dejar bien presentes en la imaginación del auditorio los signos de depravación y destrucción a que lleva la codicia. Deja al aire el resultado, los frutos de esa maligna raíz, como despojos caídos del árbol. Por el momento, la tierra no recoge estos cuerpos: quedan a la vista, junto a las causas que han provocado su fin.

El narrador no pierde el tiempo en regresar a sus habituales exhortaciones contra el desenfreno que llevó a los jugadores blasfemos a este tremendo final. Tras las interpelaciones a estos vicios, deriva en el consabido tono de vendedor ambulante para pedir a los congregados que sean generosos. Les exhorta a que se desprendan de su codicia, que él iguala al dinero aprovechando el efecto de contigüidad entre el arcón de monedas y la muerte. De esa forma, las limosnas de los oyentes van a engrosar su propia codicia. Pero estos congregados no son aún los peregrinos, sino de nuevo los aldeanos a los que el bulero suele contar la misma historia. En efecto, sólo en este momento se descubre que el cuento dado a los peregrinos no es más que una representación, una cita más de sí mismo como predicador, y que se encuentra enmarcada en cualquiera de sus sermones eclesiásticos.<sup>175</sup> Así, lo vemos animando a los

---

<sup>175</sup> Britton Harwood («Chaucer's Pardoner: The Dialectics of Inside and Outside», *Philological Quarterly*, 67, 1988, 409-22) descubre a lo largo de la presentación y el cuento del bulero una dialéctica entre lo cerrado y lo abierto, entre lo clara y abiertamente expresado y la tendencia a la ambigüedad, al escondite que ejerce este narrador. Si bien le

campesinos a arrodillarse y besar las bulas, a dar sus pertenencias de cualquier tipo, a inscribirse entre los perdonados. La interpretación finaliza de forma triunfal, con el anuncio a los peregrinos de que ésta es la forma en que suele predicar. Todo el efectismo, el dramatismo y la ambigüedad del cuento provienen de la cautela: se trata de una historia diseñada para vender, no para enseñar o deleitar.

O glotonye, luxurie, and hasardrye! (897)  
 Now, goode men, God foryeve yow youre trespas,  
 And ware yow fro the synne of avarice!  
 Myn hooly pardoun may yow alle warice, (904-6)  
 Boweth youre heed under this hooly bulle!  
 Cometh up, ye wyves, offreth of youre wolle!  
 Youre names I entre heer in my rolle anon; (909-11)  
 As ye were born.—And lo, sires, thus I preche.  
 And Jhesu Crist, that is oure soules leche,  
 So graunte yow his pardoun to receyve,  
 For that is best; I wol yow nat deceyve. (915-918)

En el verso 915 se revela que toda esta pantomima última pertenece aún al mensaje intimidatorio que suele predicar a los aldeanos, como lo ha sido el cuento en su totalidad. Da una sorpresa a su público y recupera el plano diegético de la conversación directa con los peregrinos, a los que tranquiliza diciéndoles que a ellos no los va a engañar (v.918). Esta aclaración supone un corte momentáneo en el empeño histriónico del religioso. Efectivamente, la admisión de que el perdón de Cristo es el más válido y que en ello no los engañará parece ser la culminación de su sinceridad, pero justo después de haber traspasado sus propios lími-

---

encontramos confesando sus faltas y testimoniando las enormes y desagradables dimensiones de los vicios por los que subsiste y en los que también él cae, no es tan generoso en otras situaciones. Su propio físico está en la frontera entre la apariencia de «gelding» o «mare». También llama la atención lo enigmático del anciano, o la parquedad de palabras del bulero sobre la muerte de los dos compañeros. El libro de Avicena se mantiene cerrado, generando la curiosidad del auditorio. Aunque parece querer mostrarse, el bulero prefiere hacerlo mediante la sugerencia, apelando a la imaginación, a un parcial ocultamiento, como refiere Hartwood («Chaucer's Pardoner: The Dialectics of Inside and Outside», 418): «The pardoner is the presence to be heard by the other pilgrims through the mask, situated with the voice that has spoken his tale. On the other hand, he is the mask. As what could we conceive the pardoner if not as confidence man? He is like a door (here is where the word "dialectics" may be justified) that is simultaneously open and shut».

tes de credibilidad con la función que acaba de representar.<sup>176</sup> La confesión prologal es un acto paradójico, contradictorio con el orgullo con que declara su falsedad. Ahora, cuando su orgullo de estafador está más vivo que nunca, resulta difícil creer que el narrador haya sido tocado por su propio relato y que de buena fe aconseje a sus amigos la absolución cristiana.

A partir de aquí, y con la excusa de que ha olvidado algo en su cuento (mencionar las reliquias), vuelve a empatar su farsa anterior con la apelación a su público. De esta forma deja atrás la bendición y se lanza rapazmente a la caza de sus potenciales compradores, aprovechando precisamente la perplejidad de aquéllos ante su representación con los aldeanos y su momento de sinceridad último. Es difícil saber si considera que sus contertulios captan y aprueban esta venta como una broma o si se sienten engañados sin su consentimiento. Los alegatos de su pregón, las excusas, están tan manidas que resultan casi un insulto para cualquier auditorio ya prevenido: el olvido, o la irónica referencia a que, para estar en Inglaterra, sus reliquias no desmerecen. Les sugiere que podrían arrodillarse dócilmente, y en vista de que no lo hacen, les alumbraba que también pueden comprar a lo largo del camino. Añade que para ellos debería ser un honor contar con un bulero. Rectifica luego y agrega que no es ya tan sólo un honor, sino una garantía. Prosigue con la mención de los peligros. Cuando concluye señalando la suerte que supone estar en su presencia (v.938), empezamos a temer que no se halla en el camino por devoción.

Sin embargo, tampoco es de desdeñar la posibilidad de que el bulero esté simplemente jugando con sus compañeros a ridiculizar su oficio. Podría estar autoparodiándose ante estos conocidos, dado que los ha advertido antes sobre sus técnicas persuasorias. Todo quedaría entonces en una sobresaliente pantomima, una ultraexhibición en la que el público sería cómplice.

Las palabras oídas serían sólo parte de lo aprendido de memoria y dicho cientos de veces. Esa coincidencia de técnica desarrollada entre

---

<sup>176</sup> Entre los críticos prevalecen tanto las posturas a favor de la sinceridad del bulero como las que consideran estas líneas como el golpe maestro con que se gana la confianza de los peregrinos definitivamente, antes de hacerlos caer en su trampa. Al margen de cuál fuera la intención del predicador, los versos contribuyen a darle credibilidad en lo que sería el final de una intervención marcada por el tono sermocinal. En efecto, tanto la insoslayable condena de los tres amigos como la agónica certeza de la decrepitud física del anciano remiten a la necesidad de absolución. El bulero admite que es Cristo el que mejor puede administrar ese perdón, y en este extremo es sincero.

campesinos y peregrinos es parte del encanto y versatilidad de la situación: ni siquiera los viajeros podrían adivinar su intención. Por ejemplo, la mención del rollo donde escribe los nombres es un elemento de acercamiento al momento real en que se dirigiría al auditorio de peregrinos, y no ya tanto de los aldeanos, pues éste es un objeto que tiene posiblemente entre las manos en el momento de hablar. Serviría además más adelante para amedrentar a Harry en el v.941, cuando le amenaza diciéndole que puede leer que el posadero será el primero en ser salvado. Por supuesto, podría tratarse de «leer» figuradamente, pero también de que hiciera que lee en su bula el nombre de Harry Bailly. La forma en que está presentada, tan lógica y exhaustivamente, hace de esta venta una segunda representación bastante cómica si se imagina declamada. Da cabida a varias interpretaciones, desde la del tono tenaz y sincero (de quien trata de convencer sin mucho éxito) hasta la del matiz socarrón, resuelto, del que sigue bromeando, fingiendo que intenta vender, exagerando en broma la voz del desesperado:

But, sires, o word forgat I in my tale:  
 I have relikes and pardoun in my male,  
 As faire as any man in Engelond. (919-21)  
 Of any of yow wole, of devocion, (923)  
 And mekely receyveth my pardoun;  
 Or elles taketh perdoun as ye wende, (926-7)  
 It is an honour to everich that is heer (931)  
 Looke which a seuretee is it to yow alle  
 That I am in your felaweshipe yfalle, (937-8)  
 I rede that oure Hoost heere shal bigynne,  
 For he is moost envoluped in synne. (941-2)

Antes se planteaba la posibilidad de que el bulero se hubiera visto contagiado por el mensaje de su historia y hubiera sinceramente deseado la salvación a sus compañeros de viaje. Tan factible como ésta es la hipótesis contraria de que, en vez de por un genuino arrepentimiento, se hubiera visto arrastrado por su propia verborrea, vendiendo su mercancía de forma mecánica, fruto de un hábito reflejo, reverberación de otros momentos y de sí mismo. En efecto, estaría dejándose llevar por las posibilidades que le brinda su propio poder discursivo, animado a continuar su perorata a partir de la propaganda de sí mismo como frau-

de.<sup>177</sup> En este sentido, su persona está unida al producto que representa, las reliquias, por esa retórica confesional desilusionada y cínica, fragmentaria, vacía de todo valor y contenido.<sup>178</sup> Tal mecanismo verbal habría actuado de forma casi inconsciente. Su intención quedaría, pues, separada de la expresión. Sería ésta, la palabrería insustancial, meramente convencional y pronunciada como tal, la que habría dirigido sus actos.

En cuanto a la reacción que este exceso de sinceridad produciría, hay que recordar que los peregrinos ya habían soportado la sorpresa de ver que el cuento no estaba dirigido a ellos de forma inédita, sino como repetición de la ocasión del sermón a los campesinos. El ver cómo se vuelve buhonero también con ellos, puede dar lugar a cualquier salida.<sup>179</sup> Pero el bulero, con un exceso de confianza, comete la osadía de pedirle a Harry Bailly que bese las reliquias. Siguiendo los parámetros del sermón y del cuento, tiene sentido que el predicador atropellara a

---

<sup>177</sup> Una de las interpretaciones más sugerentes de este personaje es la de Patterson (*Chaucer and the Subject of History*, 172), que destaca el poder ocultador del lenguaje y su relación con la privación esencial que caracteriza a este predicador que, como castrado, pertenece a la etapa histórica, posterior a la adánica. El propio lenguaje queda tocado por esa caída primigenia, requiriendo una lectura exegética más allá de la inmediatez literal. Es la literalidad, la carnalidad, la que determina el discurso del bulero; asimismo sus reliquias, falsas, no suponen más que un recuerdo de la opacidad del lenguaje, de su atomización esencial, de una parcialidad que lo vuelve ininterpretable a no ser como sinécdoque: «A sign itself, Augustine sees, is accurate but is by definition only a partial representation of the thing it signifies. The word we speak is only a fragment of what we think. (*De magistro* 14, 46) And that inner word is only a partial representation of the Word (*De trinitate* 15, 10-11). Words are, physically, fragments, one giving way to another in the construction of a whole passage (*Confessiones* 4, 11). And there is always something left over, unexpressed: language always lays behind the mind (*De catechicandis rudibus* 2, 3)».

<sup>178</sup> Scanlon (*Narrative, Authority and Power*, 196) asigna estas características a la reliquia en general, no sólo a las falsas: «However, even an authentic relic must by definition refer to an absent unity (the spirituality of the saint to which it belonged). Even in its purity as signified, it is still signifier. In this sense, the false relic, which is entirely discursive, pure signifier without signified, simply represents the limit case of a semiotic instability which characterizes all relics. To what extent is the power of even the authentic relic discursive rather than substantial? To what extent does even the authentic relic, like the Pardoner's body, derive its value from its location in the textual network of an institutional discourse?»

<sup>179</sup> Dice Moore («“I wol no lenger pleye with thee”: Chaucer's Rejection», 57) que paralelamente al desatamiento del bulero, su auditorio quedaría completamente desconcertado: «The Pardoner is not drunk, but this is the language of intoxication. The intoxicating horror of the Pardoner's way of talking produces a comic terror: the impulses of moral indignation and prurient delight become blurred».

Harry antes que a otros, tanto por las blasfemias a las que el hostelero es tan adicto como por la gula, a la que incita además a sus clientes. Pero el bulero no repara en que precisamente Harry no aceptará su imagen de alma tortuosa, dividida entre el aferramiento al mundo material y la prédica del espiritual.<sup>180</sup> Pues Harry está más pendiente de la cercanía física, de la locuacidad imparable del otro que de las posibles connotaciones de su discurso. El posadero ve amenazado su gobierno cuando el descarado religioso le pide que abra su bolsa; tal invitación no sólo quiere librar a Harry de la codicia, sino también de su impoluta heterosexualidad. Ante tal afrenta a su imagen, Harry responde con toda la dureza de su propia carnalidad sin complejos. No tiene reservas en apelar al lado más terrenal del vendedor, radicalizando hasta la total subversión el discurso de aquél. A lo largo de su confesión, el bulero se había definido como un materialista empedernido, quizás para escabullirse espiritualmente. Harry no tolera encubrimiento alguno, magnificando por tanto ese lado material del bulero y cortando de cuajo cualquier opción a la espiritualidad. No hay miramiento posible: la literalidad escatológica de Harry es mucho más devastadora que los vaivenes retóricos del bulero. Con un temple insultante, Harry reconoce que el otro podría lograr de él que besara sus mismísimos calzoncillos (aludiendo a los de santo Tomás Beckett que les esperaban en Canterbury). No contento con especificar el estado en que los encontraría, rechaza las reliquias que el vendedor ofrece, protestando que antes de caer en la trampa de comprar estos restos, preferiría hacerse con los testículos del propio vendedor.<sup>181</sup> Así, limita al bulero a la más cruda corporeidad,

---

<sup>180</sup> George Lyman Kittredge («Chaucer's Pardoner», en Wagenknecht, ed. *Chaucer. Modern Essays*, 124) defiende que el bulero se había dejado llevar de su entusiasmo, olvidando la distancia que había establecido con los peregrinos, que recobraría mediante la bendición y al enfatizar el elemento del juego con la fingida venta de las reliquias. Harry, al margen de toda esa tensión interna, respondería de forma insensible: «He has not noticed the Pardoner's moment of emotion; he has, therefore, supposed the jesting to be of the ordinary sort, and he feels injured that his reply is taken in ill part». Llevando esta teoría al extremo, Koff (*Chaucerian Theatricality*, 173) señala que el bulero tendría cierto sentimiento de triunfo sobre el posadero al recibir el insulto, pues ha logrado embaucarlo, no para que compre las reliquias, sino para que crea que de hecho las está vendiendo. Este autor piensa que el silencio que sucede al insulto de Harry no es sino una pose más del bulero: «I can think of no other ars poetica that links art and its use, its social value and its morality, as engagingly as the Pardoner's Prologue and Tale».

<sup>181</sup> Patterson (*Chaucer and the Subject of History*) relaciona este pasaje con aquél en el *Roman de la rose* en el que Razón defiende la arbitrariedad del signo acudiendo al ejemplo de la castración de Saturno como el fin del tiempo primigenio. Así, la castración como

rebajando toda su palabrería a una mera cuestión física. Harry, estandarte de la literalidad, desafía el empeño de intelectualización, de ambigüedad espiritual y física, de subjetividad del bulero. Elimina de un solo golpe el juego que aquél había levantado; y su intento de ser aceptado por el grupo queda castrado también.<sup>182</sup> En cuanto a las reliquias, resultan totalmente desmerecidas ante el agresivo espectáculo que el posadero trae a la imaginación, y que viene a coronar la morbosidad con que el bulero describía la gula:

Ye, for a grote! Unbokele anon thy purs." (945)  
 Lat be," quod he, "it shal nat be, so theeche!  
 Thou woldest make me kisse thyn olde breech,  
 And swere it were a relyk of a seint, (947-9)  
 But, by the croys which that Seint Eleyne fond,  
 I wolde I hadde thy coillons in myn hond  
 In stide of relikes or of seintuarie.  
 Lat kutte hem of, I wol thee helpe hem carie;  
 They shul be shryned in an hogges toord!" (951-5)

Ante la andanada escatológica, la respuesta más elocuente es el silencio. El peregrino Chaucer explica esta reacción del bulero como fruto de la ira. El autocontrol del ofendido es, pues, un elemento más que puede confirmar que ha estado dirigiendo fríamente todo el proceso hasta este momento en que se ha visto contrariado. Por otro lado, la rotundidad de la expresión de Harry haría parecer cualquier réplica cuanto menos, penosa. Quizás sólo una respuesta física, un golpe, podría estar a la altura del insulto y de quien lo profiere. Sin embargo, el bulero elige el silencio, la ausencia de expresión como respuesta. Es ésta

---

signo de la imposibilidad de flujo, de relación entre significante y significado, entre palabras e intenciones, es totalmente adecuada al bulero, exponente de esa falta de correspondencia unívoca, de flujo, entre la intención y la expresión.

<sup>182</sup> Aers (*Chaucer*, 50) comenta la crítica chauceriana contra el abuso de poder que ejerce este personaje: «The Host assumes that by crushing (and castrating) the Pardoner the problems dramatised through his performance will simply disappear. This kind of response is still found in readings which fail to grasp the representative nature of the pardoner and the manner in which the poem explores decisive contradictions and crisis in the official Church. Chaucer aligns such a limited response with the mentality figured forth in his Host. Instead of facing distressing institutional, intellectual and religious difficulties for what they are, individual scapegoats are singled out, substituted for the real problems and then destroyed».

un arma inédita, que incrementa el dramatismo de la situación (pues la representación parece haber acabado para algunos, pero no para todos):

This Pardonner answerde nat a word;  
 So wrooth he was, no worde ne wolde he seye  
 “Now,” quod oure Hoost, “I wol no lenger pleye  
 With thee, ne with noon oother angry man.”  
 But right anon the worthy Knyght bigan,  
 Whan that he saugh that al the peple lough, (956-61)

Harry se muestra benigno al mencionar el «lenger pleye», dando oportunidad al bulero de simular que todo ha sido un juego por su parte, que en realidad no albergaba la intención de vender nada sino de parodiarse a sí mismo. Por supuesto, también se puede entender que ese juego no es otro que el concurso de cuentos, lo cual resulta mucho más factible que una súbita sutileza y delicadeza por parte del anfitrión. Lo que cuenta es que ante el silencio, el posadero vuelve a imponer el juego como única salida deseable. Harry recupera, requiere de la ilusión del juego. De igual forma que desaprobaba que el bulero hubiera saltado desde la ilusión de su representación hacia el ejercicio de su oficio de vendedor de reliquias, ahora desaprueba la certeza del enfado real de aquél. Él mismo acude al humor para pedirle, a su modo, que abandone el enfado.

La congregación advierte estas últimas palabras de advertencia reconciliadora del posadero, y es la risa que provoca en ellos esa réplica de Harry o su intervención anterior lo que hace que el caballero se decida a interceder, como el superior en rango en la compañía.<sup>183</sup> Con la gentileza y la determinación que se espera de él, logra que el posadero le dé un beso por fin al bulero, hecho éste con que el caballero intenta enaltecer definitivamente la figura del religioso. El beso recibido lo distingue de sus reliquias y lo resarce de la falta de confianza que

---

<sup>183</sup> Knapp (*Chaucer and the Social Contest*, 84) corrige la apreciación de David Aers (*Chaucer*) de que el caballero se acerca más a la autoridad de la gente común, representada por Harry, que a la autoridad eclesiástica que porta el bulero: «But his even-handed plea — “it is right ynough” (962), enough is enough— seems not so much a defeat for the Pardonner as an attempt to restore civil order, as the knight’s estate is pledged to do. Harry Bailly’s inability to keep order at this point marks the fragility of the community the pilgrims form. The knight’s success in returning the compaignye to social equilibrium matches the Wycliffite call for the knightly class to effect the restoration of order in England, although Chaucer’s knight does not do so by exposing and disendowing clerical practice».

Harry había demostrado. Al predicador a su vez le pide que vuelva a acercarse y a jugar. Es así el caballero el que solicita la integración del predicador rechazado en el grupo. El beso logra una precaria concordia final. El narrador no parece consciente de que hubiera en ella tensión alguna, sin embargo. El efecto que el narrador Chaucer deja es más bien el del final de una representación en la que todos, en mayor o menor medida, han tenido su papel. El humor y el juego vienen a cubrir los sinsabores dejados por la súbita salida de los personajes a la realidad. Pero pronto se sumergen de nuevo en el concurso, a medida que se alejan de la vista del lector. De hecho, el narrador Chaucer comparte con este bulero el acto interpretativo y el hacernos conscientes de que está representando. El hecho de que entre el público del escurridizo predicador haya quienes no reconozcan su esfuerzo transformador puede apuntar, quizás, a la experiencia del propio autor.

#### 4.7.4 *Síntesis narratológica*

La autoridad diegética que posee el narrador recuerda a aquélla que caracterizaba al fraile, por su posición dentro de la práctica eclesíástica, que le permite encajar en la estructura social gracias a su dominio de la retórica. Con una representación heterodiegética, la omnisciencia del bulero en ocasiones puede resultar sospechosa. Nos referimos al inciso que supone el sermón dentro del cuento, en el que los conocimientos que sobre los vicios demuestra el predicador son claramente autobiográficos. Pero en la narración principal existe un predominio de la heterodiegesis. El narrador, sin embargo, no alardea de su omnisciencia, manteniéndose callado sobre los motivos que pueden tener los personajes, su procedencia, o las circunstancias que rodean en general algunos de los hechos. Su autoridad le permite omitir los detalles que considera no pertinentes, sin que ello menoscabe esa sensación de una total omnisciencia de la que no hace uso más que en ocasiones (así, cuando sabe que el más joven de los rufianes estaba dispuesto a no arrepentirse nunca). En cuanto a la fuente de esta historia, el narrador la presenta como una de las que suele representar para los feligreses de las distintas aldeas por las que pasa. Reconoce que para dar con esta historia antes tendrá que alimentarse, por lo que la vincula claramente al trabajo y quizás por ello parece resultarle algo desagradable. Ello explicaría su premura en la narración.

En cuanto a la autoridad mimética que detenta, está clara su competencia narrativa, si bien el narrador se ha encargado antes de advertir subrepticamente a los peregrinos sobre su no idoneidad para contar un cuento moral. Les ha recalcado que su principal interés es ganar dinero mediante sus historias. Quizás esa precaución que él mismo ha introducido lo capacita especialmente, pues se supone que su principal interés estribará en sacar el mayor partido de esta historia. La historia en sí cobra un aura de didactismo que se sobrepone a su vez a las posibles intenciones que su narrador haya expresado. Así, el bulero, al incidir en su deshonestidad y recalcar que del mal pensamiento puede derivar un efecto, un lenguaje adecuado, una maestría narrativa, incide en la autoridad intrínseca de la historia, desligándola de la intencionalidad autorial.

El modo que utiliza este narrador para con su auditorio es el directo, desde que en su prólogo anuncia a los peregrinos cómo suele pregonar su mercancía mediante sus discursos a los campesinos. Asimismo, dentro de esa apelación, incluye la serie de exhortaciones con que embauca a aquéllos, también en estilo directo. Se configuran de esta forma dos auditorios diversos, entre los que el bulero intentará marcar las distancias mediante el desvelamiento de sus técnicas retóricas y su tretas más socorridas a los peregrinos. Su sinceramiento para con éstos hace que el sermón contra los vicios que adjunta al cuento parezca procedente de su afecto por estos viajeros, a los que vehementemente anima a que cuiden su alma, protegiéndola de la gula, la bebida, el juego y la blasfemia. Su interés se refleja en la serie de exhortaciones a los compañeros de viaje, que combina con apelaciones a los propios vicios, recapacitando en ocasiones y apuntando datos de su propia cosecha. Así, la puntualización de que Sansón no fue conocido como bebedor, o de que deben guardarse del vino de Lepe. Sin embargo, pronto se constata que el sermón del cuento no está dedicado sólo al auditorio de los amigos viajeros, pues se percibe un exceso didáctico que no cuadra con este nuevo auditorio. Por ejemplo, el narrador advierte a lo largo del sermón de la estructura que éste va cobrando, anunciándoles qué puntos va a tocar en adelante. Su pericia y detallismo en el sermón hacen sospechar que quizás esta prédica vaya solidariamente unida al cuento cada una de las veces que el narrador lo utiliza, y que el sermón, como la historia, ha sido emitido cientos de veces a los diversos grupos de parroquianos. Así, por ejemplo, su puntualización de que no se refiere a Samuel, sino a Lamuel, da cuenta de que en repetidas ocasiones los

ignorantes han confundido a ambos personajes, por lo que el narrador ya ha incorporado esta aclaración a su discurso sin reparar en el tipo de auditorio con que trata. La culminación de este proceso la tenemos al final del cuento, cuando añade su tradicional cuña de buhonero charlatán como si el cuento hubiera sido ofrecido a los feligreses, no a los peregrinos conocidos.

Al entrar a hablar de la postura narrativa, hemos de recordar que tanto el cuento como el sermón que éste contiene y la exhortación final forman parte de una representación. Constituyen una autocita con la que el bulero se deleita. Digamos que el prólogo al cuento supone una lección teórica de cómo se debe actuar con los parroquianos desde el punto de vista de alguien de esta calaña, mientras que el cuento y el sermón que contiene son la práctica, la manifestación viva, la puesta en acción de la enseñanza que el predicador está dispuesto a compartir. Se trataría, pues, no tanto de un discurso diegético como de casi un largo monólogo con el que el bulero se autocelebra dramáticamente delante de este nuevo auditorio.

El tiempo de la narración queda desde el mismo principio interrumpido por el sermón en el que el bulero es capaz de combinar los más diversos *exempla* relatados de forma somera con el íntimo recorrido de la comida por los intestinos humanos, o con las injurias de los blasfemos. Este inciso supone una enorme intromisión de la persona del narrador en la senda del cuento. Pocas veces se manifestará tan claramente a lo largo de la narración, pues por lo general se guardará de opinar. Sin embargo, con el sermón se permite romper el plano diegético para incluir otras historias de diversa raigambre que pueden hacer olvidar el asunto del cuento, lo que parece no importarle. Así, estructuralmente, el sermón constituye un corte del asunto principal impuesto por el narrador. Esta prédica surge al hilo de la narración, parece hija de ella, sugerida por la propia escenificación en que colocara a los personajes. Sin embargo, una vez vuelve a la narración principal, resulta difícil superar ese enorme trecho sin incorporarlo de alguna manera al cuento, que se acaba convirtiendo en un ejemplo más de las consecuencias de los vicios. Es decir, mediante el dilatado espacio que dedica al sermón, el bulero logra juzgar y sentenciar de antemano a los tres personajes de su cuento.

A lo largo de la narración destaca la disposición de unas pocas escenas clave, centradas en localizaciones y temporalidad específicas: a lo largo de una madrugada transcurre la acción en la taberna, el camino, el

árbol y la botica. Sin embargo, el entorno temporal y espacial en que se mueven los personajes es más amplio; se dilata y se contrae. Personajes como el de Muerte o el del Viejo, una vez reconocido su carácter alegórico, se tornan permanentes, casi vigilantes desde fuera de la temporalidad y espacialidad humanas, intentando arrastrar a los tres amigos hacia su dimensión, a la que aquéllos se resisten en su ignorancia. Se vislumbrará su carácter proteico, su permanente presencia, transparente a los ojos de los tres pecadores.

La acción de esta narración posterior avanza gracias a los diálogos mediante los que los tres personajes van siendo introducidos en su propia muerte, que sigue a la de otro de sus compañeros. Diligentemente siguen las indicaciones del niño, del hombre y del viejo, para desembarcar finalmente en la muerte. Las tres edades aparecen dramatizadas, con sus respectivas percepciones de la muerte (la muerte misteriosa y aventurera que describe el niño, la muerte terrible y ajena del hombre, la muerte retrasada y lenta del viejo). Sin embargo, los diálogos mantienen un vínculo mucho más cercano a la dramatización literal expuesta que a la alegórica que hemos mencionado. De hecho, sólo una interpretación posterior puede pretender superar las poderosas temporalidad y espacialidad que recrea el narrador. La sensación de agilidad que predomina a lo largo de la narración se logra gracias a los diálogos, que pocas veces se ven interrumpidos por la descripción del bulero.

La implicación del narrador en el asunto se percibe sobre todo en el sermón. En allí donde se esmera en aconsejar y advertir. El cuento, por el contrario, destaca por la atmósfera de incertidumbre que el narrador imprime a cada una de las escenas, dejando que los personajes se precipiten hacia su destino sin solución. Repetidamente presenta al trío de compañeros preguntando, ignorantes, y recibiendo respuestas inquietantes que ellos no captan como tales. Cuando esto ocurre (ante las respuestas del niño y el tabernero o la enseñanza que el viejo les quiere transmitir con mirada ceñuda), el narrador no parece sentir apego o preocupación por estos personajes o sus circunstancias. Para él son simplemente un antiejemplo y como tal los trata. Le da igual si sus almas acaban «ablakeberyed». Y es esto lo que quiere que sean para su auditorio, por lo que no suele presentar información adicional para redondear a estos personajes más allá de su justa ejemplaridad.

El narrador apela al enigma, a la indeterminación para causar más impresión en el auditorio. Por ello los califica según su valía moral, como el peor o el más orgulloso. Los diferenciamos sólo mediante sus

palabras, en las que en ocasiones se escapa algún pensamiento, como ocurre al líder del grupo cuando dice de llevar el tesoro a su casa, teniendo que rectificar seguidamente. En cuanto al tipo de visión, suele ser la del narrador sobre los personajes o la de éstos sobre los demás, aunque expresada normalmente a través del diálogo o la acción. Así, la acusación de espía al viejo, el hecho de que éste pueda mirarles a los ojos, o el convencimiento de uno de ellos al otro de que siempre lo ha considerado su hermano, o la rapidez con que el más joven se precipita a comprar las botellas. Así, estos tres amigos son contemplados y manipulados como objetos tanto por el narrador como por Muerte y Fortuna. Se tiene la impresión de que están siendo guiados, contemplados sin posibilidad de salvación.

Sin embargo, la superficialidad y sentenciosidad con que se tratan los vuelve distantes, resultando fácil no congraciarse con ninguno de ellos ni sentir lástima. El único que parece inocente, que es además el más joven, a pesar del alejamiento físico del grupo no está libre del efecto del tesoro, y pronto ve su alma corroída por la codicia y el deseo de matar. Lo que es más, el narrador lo condena del todo cuando añade que tenía la convicción de no arrepentirse en la vida de su acción. Pero ya desde el principio se les había retratado renegando de su conciencia. Quizás por ello resulte natural que ni siquiera se dé en ellos la focalización, como si los pecados que hacen que se muevan los poseyeran hasta tal punto que los volvieran insensibles, ciegos, incapaces de percibir correctamente, de tener buena intención.

En cuanto a la aprobación o no que da el narrador a la historia, para éste el desenlace estaba simplemente decidido. Sin embargo, no se regocija con la muerte de los amigos, omitiendo sus penalidades finales. Tampoco reflexiona sobre la ironía que supone que al final haya sido un traidor el que haya acabado efectivamente con ellos; pero no el traidor Muerte, sino los propios hermanos. Refleja quizás cierta sensibilización hacia el terrible final. Surge, pues, la cuestión de hasta qué punto el narrador puede estarse autorretratando en la suerte de estos personajes renegados. Si fuera así, su silencio y el carácter contenido, enigmático que da a todo el cuento podrían considerarse como una forma de escapismo ante la evidente semejanza, y serían mucho más sinceros en última instancia que el sermón.

Varias veces el narrador (v.403, 429, 459) reitera que no es un hombre ejemplar, y parece regodearse en ello, en su poder retórico, que le habilita para el bien como para el mal. Se niega a usar sus manos para

trabajar. El suyo es el arte de las palabras y para él no resulta arduo, pues mientras lo ejerce se siente superior. Mientras que Alice se refugia en la idea de que hay una tradición misógina poderosa detrás de ella contra la que tiene que defenderse, éste es tan consciente de su deshonestidad que ni siquiera la encubre; la conciencia de sus faltas es lo que las realza y las hace defendibles. Se parte, pues, de su persona, de su voz, que se inmiscuye, falta de conciencia, como recordatorio de que el uso de la autoridad religiosa puede convertirse fácilmente en abuso, y que, como tal, también este uso es criticable, parodiable, desde los propios miembros que detentan esa palabra autorizada. Se trata, pues, de un ultraabuso, de una confesión nacida de la certeza de la connivencia social para con él.

El cuento funciona realmente como «falsedad» que desea ser escuchada por los peregrinos, pero que se torna una mera representación del acto sermocinal con el que tima a los campesinos. Por ello el mensaje didáctico queda en entredicho. Sin embargo, el narrador logra que se eclipse ese elemento de desconfianza que imprimía su confesión prologal, y el contenido sobresale por encima de las posible taimada intención del bulero.

Lo que se plantea mediante esta figura es la relación entre la fe y la irrealidad del mundo y de la palabra, es decir, si las las bulas tienen efecto más allá de la manipulación económica por parte del papado, o si el cuento, a pesar de ser una mera herramienta de embaucamiento para su narrador, tiene efectividad didáctica. En este caso, lo que parece importar es lo que el público reclama como necesidad íntima, ese afán por buscar el mensaje autorizado que guarde la ilusión de candor.

Sin embargo, no se puede negar que tal mensaje está tocado en todos sus puntos por el creador, dándose un conflicto de intenciones, sirviéndose ambas y conformando un producto final como poco ambiguo. El cuento para él no tiene más entidad que la de mediar entre el narrador y el dinero que obtendrá de las bulas y reliquias. El único valor que persigue en él es el performativo. Hay un punto en el que emisor y receptores coinciden: en lo que queda después de separar las expectativas y los resultados. Esa zona de colisión de ambos intereses es la propia historia tal y como queda contada.

Tanto Alice como el bulero defienden la mentira y la practican porque la necesitan para vivir, y es ese uso de la mentira lo que los capacita especialmente para concebirse y presentarse como individualidades. Aunque sea casi imposible decidir si éste intenta engañar también a sus

compañeros de viaje o simplemente denunciar la fraudulenta práctica lingüística que conlleva todo sermón autorizado, lo cierto es que vive de la palabra tanto como de sus baratijas. Ambas en su dimensión de falsedad, de mero reclamo fragmentario y finito, dan cuerpo y alimento a este personaje.

5

Lat me tellen al my tale:  
Chaucer como peregrino  
y como narrador

## 5.1 Preliminares

El fragmento séptimo está constituido por los cuentos del marinero, la priora y los dos del peregrino Chaucer. Aunque éstos últimos aparecen juntos y sucesivamente, no están presentados como unidad que fuera compuesta por separado o en un momento distinto del resto del cuerpo de la obra. Sin embargo, sí que se puede considerar este conjunto de dos cuentos, el dedicado a glosar las figuras de sir Thopas y la del regente Melibee como un capítulo aparte dentro de nuestro análisis. Ello es así porque en esta sección, bastante avanzada dentro del discorrir de la obra, reaparece de nuevo el peregrino Chaucer, que se hace distinguible no ya sólo como foco de percepción para el narrador posterior sino como personaje totalmente integrado en el universo diegético del viaje. A lo largo de la obra ha asomado fugazmente, pero al igual que en el Prólogo General, ha preferido mantenerse en la sombra, casi como portavoz de los demás peregrinos en su faceta de receptores de los cuentos, o como testigo del discorrir de la travesía.

Ahora por primera vez escuchamos la consideración que el personaje merece a sus iguales en el camino; en pro de la verosimilitud que el narrador intenta dar a su historia, su inclusión como personaje se hace necesaria y cobra consistencia, añadiendo nuevos matices sobre la forma en que el poeta llega a internarse en el mundo que crea. Es éste el principal comentario autorial que encontramos con la tímida aparición en escena del jinete que se había colocado junto a los rufianes. Casi todos éstos ya han contado sus respectivos cuentos, y aunque personajes como el monje o el intendente aún no han concursado, no resulta extraño que el anfitrión saque de entre los pocos que quedan por hablar a nuestro

peregrino. El motivo de elección, que recuerda al del erudito, derivará en un enfrentamiento tácito entre el escurridizo concursante y el resuelto hostelero, con una dramatización tan aguda como las anteriores, que da lugar a cierto suspense con respecto al cuento por venir.

Si en los casos previos los peregrinos se han esforzado por dar lo mejor de sí —y de hecho tenemos los mejores ejemplos de cada uno de los géneros en esta colección— veremos que la historia a la que se aventura el peregrino sirve precisamente como antítesis de la labor autorial hasta el momento. El autor implícito, al ofrecer cada uno de los cuentos por boca de los demás peregrinos no ha escatimado nada de su arte para señalar que delegar la personalidad artística en terceros produce un enriquecimiento del significado. La transferencia que se efectúa sobre los peregrinos supone un gran esfuerzo de síntesis entre lo que entendería como el elemento propio y la recreación de identidades ajenas que interactúan casi forzosamente en una situación anormal como la que nos ocupa.

Ahora la conciencia narrativa que el lector identifica con el autor Chaucer ha de decidir la forma en que los demás personajes a su vez se reflejan en él, de qué forma lo perciben y qué tipo de obra esperan de él. Este cuestionamiento se proyecta directamente hacia el nivel superior, hacia la forma en que lo conoce y entiende el lector, qué se sabe del peregrino Chaucer hasta el momento y en qué forma su silencio a lo largo de *TCT* ha podido preparar al lector para el cuento que se avecina. La identidad autorial está en juego, y no sabemos si la personalidad que surgirá del relato coincidirá con el conocimiento previo del autor real, o si, por el contrario, sorprenderá la pose que éste adopte, por diferir del Chaucer que el magistrado caracterizaba como prolífico. Desconocemos aún el grado de ficcionalización a que habrá sometido su identidad; si la habrá convencionalizado siguiendo patrones ya utilizados, como los que mantenía en los primeros poemas. Uno de los tipos que puede adoptar es el del juglar. Recordemos que era frecuente que aquéllos se unieran a las comitivas de peregrinos hacia uno de los lugares más transitados de Inglaterra. No hay nada en la narración que nos impida aceptar esta imagen, sobre todo después de que el peregrino se ha colocado entre los rufianes y parece encandilado por los demás personajes (bien sea como irónico guiño, bien como espontáneo entusiasmo con cierto grado de ingenuidad).

Sin embargo, tal posibilidad ciertamente choca con el principio mismo del concurso como medio de entretenimiento, pues con un ju-

glar entre ellos no habría habido necesidad de que los peregrinos se expusieran en el papel de narradores. Tampoco sería coherente el constante silencio y retraimiento del juglar de las disputas que van teniendo lugar. Comparada con la pose de Juan Ruiz, la de Chaucer resultaría totalmente pacata, silenciada por la urgencia y la dimensión polifónica del concurso. Sin embargo, veremos que el primer cuento que el peregrino se atreve a recitar procede precisamente del repertorio juglaresco, de forma que sí que se ha jugado con la posibilidad de la presencia del amenizador. No obstante, la identidad autorial no cabe en el traje del juglar, que es de talla única. Irónicamente, el traje en él se vuelve un mero disfraz que le queda grande, como veremos.

El autor implícito ha elegido su propia persona, además del recurso a los peregrinos, para mostrar la capacidad metamorfoseadora del arte. Pero mientras que Juan Ruiz efectuaba tales cambios de identidad de forma natural, Chaucer tendrá que justificar de algún modo la transferencia de identidades que ofrece la narración, lo que nos indica que la presión que pudo recibir por parte de un auditorio real o del contexto literario circundante sería mayor que la sufrida por Juan Ruiz. La ausencia de identidad unívoca ha de señalarse mediante la imposibilidad y la negación de la que el peregrino Chaucer es víctima. Sin embargo, el mismo principio de mutación le permite adoptar una segunda pose en la que sus mermadas aptitudes juglarescas se verán transformadas en un despliegue de colores retóricos heredados. Será este segundo intento, el cuento de Melibee, el que le permita a su vez llamar la atención sobre el constante desajuste entre las expectativas que el narrador intenta cumplir y las que se ha trazado el auditorio. Tras el cuento, la identidad del peregrino Chaucer se habrá enriquecido hasta tal punto que llega a coincidir incluso con el narrador general de *TCT*.

Los dos cuentos, complementarios y opuestos, han sido analizados como una sola unidad, ya que sólo así la voluntad del autor implícito se pone plenamente de manifiesto. La secuencialidad misma del episodio hará posible, sin embargo, que sigamos el orden en que se presentan. Según éste, al final del cuento de la priora, en el que la muerte del pequeño mártir ha causado un gran efecto entre los peregrinos, Harry elige a su siguiente relator. Más adelante lo veremos interrumpir al emocionado «juglar» y permitir que cuente otra historia. Así, el peregrino Chaucer acabará destacando, no sólo por su incompetencia para los romances populares, sino por su uso de la prosa en el cuento de Melibee. De hecho, la voluntad estilística e hiperconciencia literaria

que marca la evolución de un cuento a otro parece común a todo el fragmento séptimo, como demuestra más tarde el cuento del capellán de monjas.

## 5.2 El prólogo y el cuento de sir Thopas

### 5.2.1 *El prólogo de sir Thopas*

En este prólogo recibimos únicamente la impresión que del Chaucer peregrino tiene el posadero, tanto en cuanto a la apariencia física como en el carácter, pues la información se obtiene mediante las palabras que Harry Bailly le dirige al peregrino, sin que tengamos constancia del ánimo con que se recibe la reprensión. No obstante, antes de que comience el diálogo, el narrador se refiere a la reacción sombría de la comitiva tras el cuento de la priora, reacción ante la cual el narrador nos participa su asombro. Prueba de la contundencia con que este último relato golpea el ánimo del auditorio es que ninguno de los peregrinos es capaz de sobreponerse para referirse a él, siendo el silencio la única respuesta posible:

Whan seyð was al this miracle, every man  
As sobre was that wonder was to se, (691-2)

Supuestamente es el peregrino Chaucer el único que puede superar la sugestión que ha producido la historia, pues lo que le maravilla no es el milagro que acaba de escuchar, sino el efecto que ha causado. Él no se incluye entre los más sensibles a la piadosa historia, ni se detiene a expresar su sentir al respecto; al contrario, utiliza el silencio de los demás oyentes como única proyección del poder de la leyenda. Al reparar en esa respuesta ajena se logra un doble objetivo: por un lado presentarse de nuevo como un personaje que se alimenta de lo que observa en otros, siempre pendiente de las opiniones externas a él, mucho más interesado por el efecto de las historias que por el valor intrínseco de éstas; por otro, el autor implícito aúna esta imagen de su personaje como curioso y quizás poco sensible a la tragedia (pues él no se suma a los que quedaron afectados) con la capacidad del narrador para trasladar ese cariz milagroso del cuento al plano diegético de los peregrinos. En efecto, el narrador sostiene que lo verdaderamente maravilloso no es el prodigio que tiene lugar en el cuento sino el efecto de la historia sobre

el ánimo en las caras de los oyentes. Traslada así el rasgo milagroso propio del género de la leyenda al momento de sobrecogimiento, aumentando así el valor de una historia más allá de sus lindes.

El recogimiento de la comitiva, impresionada por la historia del martirio infantil, pronto será quebrantado por la intromisión de un personaje que, al igual que el Chaucer peregrino, ha estado más pendiente de los viajeros que del cuento de la priora. En efecto, el anfitrión, en contra de lo que es su norma, ignora por completo los valores de la leyenda y se lanza en picado contra el peregrino Chaucer. El narrador relata cómo percibió la mirada escudriñadora de quien, a su parecer, reparaba en él por vez primera, y a continuación incluye en estilo directo las acusaciones que Harry Bailly le dirige:

And thane at erst he looked upon me,  
 And seyde thus: "What man artow?" quod he;  
 "Thou lookest as thou woldest fynde an hare,  
 For evere upon the ground I se thee stare.  
 "Approche neer, and looke up murily. (694-8)  
 He semeth elvyssh by his contenance,  
 For unto no wight dooth he daliaunce. (703-4)

Cuando todavía nos resuena en la memoria la opinión del peregrino: «wonder was to se» (692), la interrupción del posadero supone, en fuego cruzado, una opinión equivalente y recíproca sobre el propio Chaucer: «What man artow?» (695). Así pues, mientras el peregrino se admiraba del silencio y de las expresiones sombrías, el anfitrión se inquietaba por la apariencia de este último. La ironía del momento en que ambas miradas con distinto grado de sorpresa se cruzan resulta insuperable. La pregunta de Harry se perfila por su parquedad como una ofensa que rebaja al otro peregrino a una condición casi infrahumana, con lo que se mantiene aún durante más tiempo esa prolongación del efecto milagroso y enigmático del cuento de la priora que ya Chaucer había trasladado hacia el auditorio.

El matiz ofensivo de la llamada de Harry se confirma a continuación, pues su descripción del peregrino no coincide con la información previa del narrador. Así, se ha presentado a la audiencia implícita un Chaucer peregrino observador, que se ha asombrado de la impresión causada por el cuento, y que ha visto cómo el anfitrión de la comitiva se fijaba en él. Sin embargo, entre las burlas de Harry Bailly sobresale un dato que contradice todo lo anterior: este peregrino no hace otra cosa

que mirar al suelo (v.697). En sus palabras adivinamos igualmente que no es ésta la primera vez que el posadero mira a Chaucer, como aquél creía, pues ya lo venía observando desde hacía tiempo. A partir de estas chanzas el autor implícito alumbra otra versión de la peregrinación a Canterbury, paralela a la percibida por el Chaucer personaje y a la narrada por el narrador, una peregrinación a lo largo de la cual el anfitrión se había fijado en aquel personaje que había mudado su cordialidad de la taberna por un carácter taciturno. Si se elige esta variante, se ha de suponer que entre la escena en que el peregrino mira a los demás y el comienzo del ataque del tabernero existe un instante en el que el personaje Chaucer efectivamente ha reaccionado a la mirada de Harry Bailly bajando la vista, instante éste que el narrador no incluye.

Al apuntarse esta posibilidad se hace factible a su vez toda una nueva serie de percepciones sobre las relaciones entre los viajeros, que si bien la audiencia nunca llegará a conocer, sí puede contemplar como alternativa. De esta forma, el autor implícito vuelve a actuar corrigiendo el punto de vista del Chaucer peregrino y sustituyéndolo momentáneamente por el que expresa en directo Harry Bailly. El narrador registra la infiltración de esa voz rebelde que contradice su propia percepción. De esa forma el autor implícito prologa esta historia, el cuento de sir Thopas, utilizando una excusa típica, la del ataque personal, y a su vez manteniendo los elementos más tradicionales del prólogo: la presentación del autor y de la ocasión para el relato. Ambos elementos están presentes en esta situación: Harry Bailly exige al peregrino que se acerque y que aparte de sí esa actitud meditabunda, que ha de subsanar mediante la narración de una historia agradable.

Otra posibilidad que cabe contemplar es la de tomar al posadero por caprichoso y mentiroso, por un ser capaz de utilizar cualquier excusa con tal de sobresalir mediante la ridiculización de sus semejantes. Chaucer el peregrino habría sido su víctima ocasional, si bien el narrador, al registrar las palabras del posadero, parece estar dando a sus narrarios la clave de su propia burla de la figura de Harry Bailly. Aunque el narrador no tiene por qué ser consciente de la dualidad en la que se encuentra inmerso al participar de dos universos diegéticos diferentes, el autor implícito nos hace reflexionar sobre el intercambio de ambos mundos, el de la vivencia y el de la narración, utilizando a Harry Bailly como portavoz: así, la acusación del anfitrión de que había algo «el-vysh» en este peregrino ha sido interpretada como un mensaje cifrado que el autor implícito envía al lector por medio de su narrador (al cual

le podemos suponer un mayor o menor grado de conciencia al respecto). Así pues, por boca de Harry se escucha la voz del narrador, hablando, digamos, de su estado de «elvyshness».<sup>1</sup> Pues ese personaje al que el deslenguado posadero se refiere pertenece verdaderamente a otro mundo, a un distinto nivel, no ya social, intelectual o moral, que le hace apartarse de los demás, sino incluso diegético. En efecto, Harry ha atinado con su inocente ofensa, pues Chaucer no sólo pertenece al mundo de la peregrinación. El narrador no departe directamente sobre su naturaleza, haciéndolo a través del presentimiento de un personaje que a pesar de su brusquedad ha adivinado bien. La ironía se encuentra en que esa descripción, que para la comitiva y para el Chaucer personaje resultaría ofensiva, es implícitamente leída como un comentario jocoso sobre esa doble naturaleza autorial. La víctima no sería entonces únicamente el peregrino Chaucer, (o el propio autor real, dispuesto a delatar su apariencia física o bien a mantener la imagen que de su *persona* ya había recreado en obras anteriores), sino el propio Harry, ajeno a que está siendo utilizado como marioneta del autor implícito. Aún más irónico parece el ataque si tenemos en cuenta que a Chaucer se le compara con un muñeco que cualquier mujer sostendría en sus brazos con placer, cuando es Harry quien está siendo manipulado desde el Prólogo General como conciencia artística distorsionada y opuesta a la de Chaucer. No obstante, no existe un enfrentamiento abierto entre estos dos «juguetes», pues aunque Harry Bailly pide campo abierto para que aquél pueda expresarse, implicando un posible reto dialéctico, en la réplica de Chaucer se mantiene la actitud de respeto hacia el anfitrión, tal y como podemos observar:

Now war yow, sires, and lat this man have place! (699)  
 He in the waast is shape as wel as I; (\*1890)  
 This were a popet in an arm t'enbrace  
 For any womman, smal and fair of face. (701-2)  
 "Hooste," quod I, "ne beth nay yvele apayd,

---

<sup>1</sup> Para Lee Patterson («“What Man Artow?": Authorial Self-Definition in *The Tale of Sir Thopas* and *The Tale of Melibee*», *Studies in the Age of Chaucer*, 11, 1989, 133), el extrañamiento e infantilismo del personaje son la clave de la interpretación de ambos cuentos: «*Sir Thopas* is what medieval moralists would have called a *ludes juvenilis*, an expression of the illicit waywardness and unconstrained playfulness of the child. And yet it is childish with a difference. In its mocking of both literary ambition and chivalric achievement, as in its deliberate adoption of socially disregarded modes of literary production, it represents a disengagement from the adult world that carries its own, “elvyssh” judgment».

For oother tale certes kan I noon,  
 But of a rym I lerned longe agoon." (707-9)  
 "Ye, that is good," quod he; "now shul we heere (\*1900)  
 Som deyntee thyng, me thynketh by his cheere." (711)

Aunque la mayoría de la crítica ha coincidido en que las palabras del posadero proyectan la voz del autor implícito, las discrepancias surgen a la hora de decidir cuál es la intención que se quiere transmitir mediante la conversación entre los dos viajeros. A quienes interpretan la secuencia de narraciones como mero resultado de una dinámica dramática entre los peregrinos, son éstos, los propios personajes, los que custodian y dosifican sus reacciones a voluntad. Así, Lumiansky cree que la postura dócil que el peregrino Chaucer adopta tras la invitación del posadero conlleva una intención de venganza que se verá colmada con la desfiguración de las expectativas de Harry. Tendríamos según él no al Chaucer impresionable descrito por Donaldson, sino al que simula una inocencia de la que prescinde en el fondo, y que además anuncia lo increíble, que sólo sabe un cuento que aprendió hace tiempo:

In his reply to the Host's speech, Chaucer assures an ironic mock humility. He expects and hopes that the Host will be disgusted by "Sir Thopas", in which the kind of literature that Harry likes is burlesqued. Chaucer therefore enjoys issuing a warning to the Host not to be "yvele apayd" and claims to know no other tale than "Sir Thopas". He implies, however, that his tale has the authority of age, suspecting that Harry will express enthusiastic approval at the prospect of such a story.<sup>2</sup>

Se crea o no en el principio dramático postulado por Kittredge o por Lumiansky, la mayor parte de la crítica parece coincidir en que la secuencialidad entre prólogo y cuento es esencial en este caso, y que determina además la respuesta airada del anfitrión y la siguiente historia del peregrino. De esta forma, cualquier interpretación que se dé a la escena reflejada en el prólogo descansará en el propio cuento, que contiene las claves para comprender la situación previa. Por ello creemos preferible acometer el análisis del cuento de sir Thopas sin más preámbulos.

---

<sup>2</sup> Lumiansky, *Of Sondry Folk*, 90.

### 5.2.2 *El cuento de sir Thopas*

Lo que primero llama la atención es el estilo formulaico que contiene la apelación al auditorio. El convencionalismo domina de hecho el relato de principio a fin, dándose un uso exagerado de él en una historia que utiliza el tópico de forma mecanizada. El rasgo más sobresaliente de este estilo es precisamente el que el narrador, aun interviniendo en la narración de forma notoria, es incapaz de dotarla de un carácter personal. Consigue, por el contrario, hundirla en la «convencionalidad» a la que pertenece por género y abandonarla a su orfandad. El narrador se sitúa con respecto a su historia como quien se la ha encontrado ya construida. Toda su destreza estriba en una manipulación desmesurada e imprudente de la convención. Y es eso, paradójicamente, lo que da entidad a este relato. Debemos deducir que el narrador, que ya ha anunciado que ésta es la única historia que conoce, se debe de estar refiriendo con su defensa a que es la única que sabe de memoria. Ello significaría que ha escuchado esta historia anteriormente, aunque resulta difícil de creer que algún otro poeta la hubiera recitado tal y como lo hará Chaucer. Más factible es que este peregrino la hubiera oído contar en varias ocasiones, y que recuerde los pasos por los que discurre el relato, intentando enlazarlos mediante tópicos que conoce desde siempre. Pero de entrada se manifiesta dispuesto a no añadir nada de su cosecha, a reproducir lo ya aprendido. Podemos decir, por tanto, que el relato de sir Thopas representa en labios de este peregrino la muerte de las técnicas de la poesía oral como estructuras de entrada a nuevos sentidos mediante el empleo artístico de las variantes. En el relato de sir Thopas el peregrino se dedica a ensamblar cuantas fórmulas recuerda con el afán de emular la representación de un romance por parte de un juglar. Sin embargo, el peregrino Chaucer carece del talento y la intuición del juglar para mezclar de forma mínimamente atinada los elementos de que dispone. Este insensato narrador derrocha las posibilidades narrativas que tales fórmulas proporcionarían de ser usadas correctamente. En esa falta de coordinación entre lo individual y lo tradicional estriba el estilo de este cuento. Paradójicamente, la falta de personalidad es lo que lo distingue del uso tradicional de la poesía.

La voz del narrador se dirige primeramente a su auditorio, utilizando una fórmula que se refiere tan sólo a la parte masculina del mismo. Obvia con esa primera apelación, «Listeth lordes in good entent» la existencia de las peregrinas, delatando desde el principio que está

adoptando una persona y una situación ajenas, la de un juglar frente a una audiencia noble y masculina, gustosa de escuchar un romance. La representación ha comenzado y el torpe narrador se cree un sagaz juglar que intentará que su auditorio disfrute y aprenda con un romance de aventuras. Sin embargo, a medida que avanza la narración, se constata paradójicamente que no existe tal avance: los acontecimientos se suceden con rapidez y soltura, pero resultan anodinos, fatuos, y no sólo porque las aventuras de sir Thopas no den la talla, sino porque no existe una estructura lógica, una sincronización adecuada entre la historia en sí y la forma en que se presenta.

El narrador en su papel de amenizador intenta aproximarse a su público, mostrándose abierto, gozoso, incluso ansioso por demostrar al auditorio la grandeza de su personaje y la utilidad de su historia:

Listeth, lordes, in good entent (712)  
 And I wol telle verrayment (713)  
 Of myrthe and of solas, (714)

A lo largo del romance la presencia de este narrador será constante, destacando no sólo por la peculiaridad de sus opiniones o por la disposición en que presenta la propia historia. Ya se ha comentado antes que no sabe coordinar los tópicos y las fórmulas de que dispone para despertar el interés. Se limita a servir un mejunje en el que los elementos no se han ligado, no han adquirido la cohesión necesaria para sugerir al público. Sin embargo, la figura del narrador que se cree apasionante funciona a cierto nivel: abusando de la autoridad que le confiere su función, y creyendo que sólo por ello se le ha concedido aquiescencia perpetua para ser escuchado, se deleita en compartir con su público lo que considera un romance de gran valor. Así, lo escuchamos haciendo propaganda de su héroe ante un público al que cree incondicional, utilizando las tradicionales llamadas de atención:

And I yow telle in good certayn (728)  
 For sothe, as I yow telle may, (749)  
 Ye, bothe bukke and hare; (756)  
 It telle it yow, hym hadde almeest (758)  
 The briddes synge, it is no nay, (766)  
 That joye it was to heere; (767)

El narrador intenta convencer a su auditorio de que éste es un cuento ameno, y para ello se integra con fuerza en la narración, haciendo que su voz y punto de vista den vigor a su intención, e implicando además al público, al que supone de antemano tan interesado por escuchar como él lo está por contar. En realidad, lo único que logra el peregrino es evidenciar su falta de experiencia en el oficio, pues sus apreciaciones no surten más efecto que la ridiculización del personaje y de sí mismo. Lo oímos refiriéndose a su función de narrador (v.728, 749) o recordando a su público que no se puede negar (v.766) la alegría que daba el oír el sonido de las bridas del rocín de sir Thopas. Al igual que enfatiza como extraordinario algo tan banal como el sonido de las riendas, añade ese «ye» (v.756) emocionado al hecho de que los bosques estuvieran poblados nada menos que por bestias tales como ciervos y liebres. La ironía consiste en que a medida que avanza el romance y que se va perfilando claramente como insoportable, la presencia de la voz narratorial se va incrementando para defender justamente lo contrario.

Ya desde el primer *fit* este narrador no sólo se contenta con incluir a la audiencia en sus apreciaciones de forma explícita (v.766). También da sus puntos de vista en las descripciones:

And lord he was of that countree, (722)  
 As it was Goddes grace. (723)  
 Whit was his face as pauyndemayn,  
 His lippes rede as rose; (725-6)  
 He hadde a semely nose. (729)  
 His heer, his berd was lyk saffroun, (\*1920)  
 Ful many a mayde, bright in bour,  
 They moorne for hym paramour, (742-3)  
 Whan hem were bet to slepe;  
 But he was chaast and no lechour,  
 And sweete as is the brembul flour (744-6)

Así, conoce que si sir Thopas era señor de su país, ello se debía a la voluntad de Dios, y alcanza asimismo a saber que las damas morían de amor por aquél. En todas estas apreciaciones domina un clima de simplonería superior a todo esfuerzo de benignidad por parte de los receptores. En la descripción del noble campeón los símiles utilizados no sólo revelan la falta de repertorio y de capacidad relacional de un narrador que tira de tópicos manidos, sino además la falta de tino al adjudicar a un caballero adjetivos propios de descripciones femeninas. Tras des-

cribir a este adalid de la caballería con atributos a fuerza de repetidos, insólitos, la convención le obliga a referirse a las damas que suspiraban por aquél. El narrador no puede, sin embargo, resistirse a romper la tensión nacida de la no reciprocidad amorosa e irrumpe prosaicamente para decir que estas damas estarían mejor durmiendo. Su comentario es impropio del género, destruyendo la tensión que la situación propiciaba. De esa forma, los visos heroicos del episodio se ven empañados por una descripción física inadecuada y sobre todo por el gesto de superioridad moral del narrador para con esas damas apasionadas. Una torpeza incluso mayor revela la alabanza a la castidad del doncel, casi su aclamación por parte del narrador:

But he was chaast and no lechour,  
And sweete as is the brembul flour (745-6)

Lo que consigue al oponer el deseo de las damas a la conjunción «but» y a la idea de que sir Thopas no sólo era casto sino además «no lechour» es desprestigiar a estas doncellas aun más y por extensión atraerse la figura del héroe hacia su esfera moral. Éste último, ya en cierto modo estigmatizado a partir de su descripción física, pierde ahora en profundidad de carácter al estar circundado por la moral del narrador. La virtud de la castidad, tan preciada por los autores de romances que sirve de argumento esencial o episódico a muchos de ellos, constituye una actitud vital y definitoria de estos personajes. En cambio, aquí se nombra de pasada, asociada a la dulzura de carácter del doncel y enfrentada a la lujuria femenina. No es un atributo que enriquezca psicológicamente al personaje o que intensifique la acción; la castidad de sir Thopas no se explica, no ayuda a entender al héroe ni lo engrandece en modo alguno; parece más bien un mero dato que el narrador tenía almacenado como atributo positivo y convencional, y que ahora endosa al personaje, tal como hiciera anteriormente con su descripción física. La castidad de sir Thopas no parece haber sido aceptada voluntariamente ni impuesta; es una de sus cualidades, de la que no parece especialmente consciente. De hecho, sir Thopas siente el aguijón del amor debido al insinuante canto del tordo y desfoga su instinto espo-leando a su vez con violencia su caballo. La escena es relatada con pasión por el narrador, que da su propio punto de vista, conociendo los motivos que guían a su héroe:

She sang ful loude and cleere.

Sir Thopas fil in love-longynge, (771-2)  
 And pryked as he were wood. (774)  
 So fiers was his corage, (\*1970)  
 That doun he leyde him in that plas  
 To make his steede som solas, (781-2)

El narrador muestra, posiblemente a través de la focalización de sir Thopas, la fuerza con que canta el tordo y que viene a ser la única que lo mueva a la aventura, ya que lo pone en un movimiento convulso que lo enloquece y que acabará en un sueño del que a su vez surgirá la búsqueda de la dama y la lucha con un gigante. Cuando descabalgua para que el animal pueda descansar, viene a enamorarse nada menos que de una reina de los duendes a la que vislumbra en sus sueños. Ello vuelve sus posibilidades de abandono de la castidad aún más remotas. Pero esto no parece preocupar al caballero, pues, como hemos visto, la idea de la castidad no le afecta, no es una virtud que lleve como consigna. En el monólogo que mantiene al despertar y que el narrador presenta en estilo directo, el héroe revela que su castidad es más bien producto del desprecio que siente por las mujeres de la ciudad:

An elf-queene shal my lemman be  
 And slepe under my goore. (788-9)  
 “An elf-queene wol I love, ywis, (\*1980)  
 For in this world no womman is  
 Worthy to be my make/ In towne;  
 Alle othere wommen I forsake, (792-4)

Como vemos, la promesa de fidelidad de este caballero a su dama fantasma no supone tanto que él sea indigno de tal reina, como que las mujeres comunes lo son de él. Así, el tópico de la dama soberana y la proverbial humildad del amante quedan atenuados ante la arrogancia de las palabras del noble, que impregnan esa decisión amorosa de cierta bajeza. El propio sir Thopas nombra la posibilidad de ser el amante de esta reina, que dormirá bajo su capa, y con tal ánimo parte en su busca. Muchos críticos han reparado en la dualidad entre concupiscencia y castidad que aparece en estas líneas (v.788-9) y que va a ser una constante a lo largo de esta relación. Referencias sexuales como las de la caza del conejo, procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio (que ya encontramos en el *LBA*), la canción del tordo, pero sobre todo el uso obsesivo del verbo «pryke» son usados con toda naturalidad por este

narrador que exalta la castidad de su personaje y que, de hecho, nunca llegará a relatar el encuentro amoroso. Como refiere Chauncey Wood: «What we hear from him now is a tale replete with sexual imagery, while completely lacking in sexual encounter».<sup>3</sup> A partir de este primer *fit* y sea por las razones que sea, toda la aventura estará inspirada por ese deseo repentino que ha alcanzado al caballero. Tras el monólogo, se vuelve a la tercera persona para expresar la rapidez con que sir Thopas se lanza literalmente a la búsqueda de su reina de forma tan fulminante como ridícula, pues el caballero desencadena en este rastreo una furia que no se corresponderá con la parsimonia y la falta de denuedo que exhibe en la lucha contra el gigante:

Into his sadel he clamb anon,  
And priketh over stile and stoon  
An elf-queene for t'espys, (797-9)

El caballero da por fin con un «*pryve woon*» donde nadie, ni mujer ni niño, se atreve a entrar. De nuevo aquí el narrador está involuntariamente descentrando la imagen valerosa de su héroe, al compararlo con los más débiles. Cuando sir Thopas recibe de parte del gigante la advertencia de que si traspasa su frontera le matará el caballo, que escuchamos en estilo directo, prefiere emplazar a aquél para un combate al día siguiente, cuando ostente su armadura. El narrador reproduce fielmente el discurso amenazador del noble al gigante, que incluye el «*par ma fay*» de rigor que suele caracterizar los votos de los esforzados caballeros. Sin embargo, casi a renglón seguido de esta promesa vemos en qué ha quedado la fe inquebrantable de sir Thopas, cuando constatamos que en su amenaza le falla precisamente la fe en sus aptitudes:

And yet I hope, *par ma fay*,  
That thou shalt with this launcegay  
Abyen it ful sowre./ Thy mawe  
Shal I percen, if I may, (\*2010/824)

La ira del gigante se despierta entonces y sir Thopas escapa «gracias a Dios y a su comportamiento», es decir, gracias a su habilidad para correr, de las piedras que aquél lanza con su honda.

---

<sup>3</sup> «Chaucer and “Sir Thopas”: Irony and Concupiscence», *Texas Studies in Literature and Language*, 14 (1972), 397.

Vemos, pues, a lo largo de esta primera parte cómo las acciones propias de los romances han sufrido un desinflamiento, un proceso de empequeñecimiento que anunciaba ya la figura de la reina de los duendes y que termina con este reto en miniatura en que ambos contendientes parecen reticentes a encontrarse frente a frente y del que el héroe sale huyendo.<sup>4</sup> Mientras, el narrador parece ignorar que su héroe no sigue los pasos de sus predecesores, que no está hecho de la misma madera que aquéllos. El peregrino Chaucer continúa recreando un estilo que considera grandilocuente para ilustrar una historia que cree digna. Y ciertamente tal historia merece tal estilo; es decir, la celebración de las acciones y palabras de tamaños personajes exige un narrador de la misma talla mental que aquéllos. Así, este narrador campa por la tradición del romance con la misma ligereza y alegría con que sir Thopas cabalga por los bosques en busca de su reina, dejando constancia de su necesidad.

En el segundo *fit*, el empeño del peregrino por transformarse en el juglar que no es resulta aun más doloroso. A modo casi de vendedor de hortalizas anuncia a su compañía la nueva entrada en escena del héroe. Lo presenta desaforado en sus espoleos a diestra y siniestra, regresando a la ciudad a fin de prepararse para la lucha. Si se leen las estrofas como reflejo en estilo indirecto de lo dicho por el caballero, se reconocerá en ellas un rasgo del carácter de sir Thopas: el mismo desprecio que proclamaba por las mujeres villanas se expresa ahora en su tranquilidad ante la certeza de la lucha. Esa vanidad del caballero reaparece cuando informa a sus sirvientes, quizás exagerando, de un dato que el narrador no había facilitado hasta el momento, que el gigante tiene tres cabezas:

Yet, listeth, lordes, to my tale  
 Murier than the nightyngale,  
 For now I wol yow rowne  
 How sir Thopas, with sydes smale,  
 Prikyng over hill and dale,  
 Is comen agayn to towne.  
 His myrie men comanded he (833-9)  
 To make hym bohe game and glee, (\*2030)  
 For nedes moste he fighte

---

<sup>4</sup> Paralelamente a este proceso, John A. Burrow («*Sir Thopas: An Agony in Three Fits*», *Review of English Studies*, 22, 1971, 54-58) ha identificado a lo largo de tres manuscritos sucesivos, un principio de disminución progresiva que se cumple para cada uno de los *fits* que componen el cuento.

With a geaunt with hevedes three,  
For paramour and jolitee (841-3)

Sin embargo también podemos leer esas últimas líneas (v.841-43) como la deducción personal del narrador, que estaría justificando el que su caballero antes de la lucha necesitara disiparse. Entonces sir Thopas no sería el que estaría informando a sus sirvientes de su próxima campaña y de sus motivos para lanzarse a ella, sino el narrador a sus narratarios peregrinos. La siguiente ceremonia, ineludible en cualquier romance, la de vestir y armar al caballero, es presentada desde el punto de vista del narrador, que describe detallada y cumplidamente cada uno de los elementos del equipo del noble. El esmero que pone este narrador en la descripción de la ceremonia revela de nuevo la voluntad de seguir fielmente patrones ya existentes, usando los símiles más comunes. Durante la ceremonia, sir Thopas pide a sus músicos y poetas que le entretengan con cuentos. Lo oímos de nuevo en estilo directo, y deducimos que pretende inspirarse en esos romances previos mientras procede a revestirse de los símbolos propios de la función guerrera. Se supone, pues, que anhela identificarse con los héroes de los que solicita aventuras y que los imita en la pose afectuosa y cortés con que se dirige a sus sirvientes. Pero sir Thopas no pide un romance particular en el que inspirar su coraje; más bien prefiere escuchar historias de reyes, papas y cardenales, es decir, personas ilustres, así como sobre los gozos del amor. No busca en la literatura un modelo de comportamiento virtuoso y ejemplar, ni en los romances un sentido más profundo que el de la mera estrategia militar: estos poemas sólo le regocijarán si le recuerdan las alegrías que la aventura, el poder y el amor conllevan, y le revelan además alguna escaramuza. De ahí que no sepamos qué canciones recitaron los poetas, pues el caballero tampoco pretende profundizar en ellas. Sin embargo, el narrador presenta esta escena entre el noble y sus sirvientes como profundamente emotiva, y la referencia a la literatura como uno de los momentos culminantes, como denota el hecho de que el héroe se exprese en directo. Sin embargo, la mención del tema eclesiástico hace sospechar que la elección literaria del doncel, si bien revela cierta familiaridad con los manuscritos de la época,<sup>5</sup> no coincide del todo con la de los personajes de romances:

---

<sup>5</sup> Helen Cooper (*Oxford Guides to Chaucer. The Canterbury Tales*, Oxford, Oxford U.P., 1989, 302) refiere la posibilidad de que Chaucer hubiera tenido acceso al tipo de romances que leería sir Thopas, y constata la entrada de temas exclusivamente religiosos en

“Do come,” he seyde, “my mynstrales,  
 And geestours for to tellen tales,  
 Anon in myn armynge,  
 Of romances that been roiales,  
 Of popes and of cardinales,  
 And eek of love-likynges.” (845-50)

Tras la descripción de la ceremonia y del escudo, el narrador utiliza un estilo indirecto libre (v.874) para indicar que nos encontramos en otro momento cumbre, aquél en que sir Thopas hace el juramento solemne de matar al gigante:

And there he swoor on ale and breed  
 How that the geaunt shal be deed,  
 Bityde what bityde! (872-74)

El narrador vuelve a utilizar uno de los motivos más comunes en boca de estos héroes; sin embargo, la majestuosidad que podría caracterizar al acto se disipa desde que oímos qué considera sir Thopas sagrado: la cerveza y el pan. El narrador se vuelve a mostrar insensible, incapaz de percibir la ironía de la situación, y lo que es más, se hace eco de esas últimas palabras del héroe con el mismo convencimiento que mostraba en su acuerdo con el monje, allá en el Prólogo General. También las comparaciones utilizadas en la descripción de las armas son bastante discordes y dan cuenta de la falta de imaginación del narrador:

His brydel as the sonne shoon, (879)  
 Or as the moone light. (\*2070)

Se supone que tal descripción de los ornamentos y del caballo va encaminada a elevar el tono épico hasta llegar a la glorificación total del héroe; sin embargo, cuando pensamos que el entusiasmado narrador va a comenzar la alabanza definitiva que culmine el proceso descriptivo, éste queda cercenado en su momento cumbre por la increíble interrupción del narrador que anuncia alegremente, como quien ha cumplido cabalmente su cometido, que ya ha acabado el *fit*:

---

manuscripts dedicados a romances: «Mixed in with the romances of both the Thornton and Caligula manuscripts are various pious vernacular works, a mixture which could perhaps have got Sir Thopas sufficiently confused for him to call for romances of popes and cardinals along with love-stories».

Loo, lordes myne, heere is a fit!  
 If ye wol any moore of it, (888-89)  
 To telle it wol I fonde. (\*2080)

El personaje del justador, ya de por sí bastante mermado en sus posibilidades heroicas, vuelve a ser traicionado por el narrador, mucho más interesado por cumplir con lo que cree la medida correcta de un *fit* que por continuar el retrato de su paladín. La torpe exclamación devuelve a los oyentes no a la figura radiante de sir Thopas sino a la condición de la narración que está teniendo lugar, y por tanto, al propio narrador y a su lamentable ejecución del cuento. De esa forma rompe la ilusión que a trancas y barrancas pudo haber creado. La figura de sir Thopas, conocida a través de las calamitosas escenas tópicas por las que pasea, va quedando paralizada, disminuida por su confinamiento en esos momentos tipo. Este rebajamiento de sus cualidades culmina cuando se le abandona a medio camino entre los dos *fits*, entre su indolencia e inconsciencia para comportarse según los moldes, por un lado, y la obsesión formal del mediocre narrador por otro.

También en el tercer *fit* el narrador sigue empeñado en exagerar la emoción que su relato no tiene, haciendo más evidente la carencia de todo arte:

Now holde youre mouth, *par charitee*,  
 Bothe knyght and lady free,  
 And herkneth to my spelle;  
 Of bataille and of chivalry,  
 And of ladyes love-drury  
 Anon I wol yow telle. (891-96)

Destaca su anuncio de que inmediatamente va a continuar, recreando ese desasosiego del público, tan difícil de creer a estas alturas del relato. La primera advertencia a esta audiencia, a la que ahora dibuja tanto masculina como femenina, de nuevo reproduciendo un cliché y dando cuenta de su falta de coherencia, es la de «holde youre mouth». Se refiere, pues, a contener la respiración, a volverse aun más expectantes de lo que supuestamente han estado hasta el momento, pues posiblemente se acerque el desenlace de la historia. Sin embargo, la expresión también da cabida a otra lectura, la de que quizás los peregrinos, ya cansados y distraídos, hablaban entre ellos, o incluso empezaban a abuchearlo; de cualquier forma, el narrador no se habría dado cuenta

y habría continuado haciéndose propaganda, ajeno a toda crítica. La ironía se dispara por momentos cuando el narrador añade a esta petición el «*par charité*», de nuevo imitando con rigurosidad formas antiguas ante una audiencia no cortesana y que quizás haya dejado de atender.

La ciega insistencia de este narrador por cumplir con formalismos literarios que nadie le exige desemboca en una ridiculización creciente de su figura. Pues por mucho que se empeñe en propugnar lo contrario, es incapaz de crear suspense. Aunque sir Thopas prometa matar al gigante y aunque sepamos por el episodio del arrojamiento de las piedras lo traicionero que es aquél, el efecto de tanto anuncio y regocijo por parte del narrador es el de ir alejando cada vez más tal suspense. El narrador se pasa la vida dilatando el presente y anunciando un futuro incumplido, retrasando la tensión propia del relato cada vez que el héroe y sus circunstancias frustran la expectativa que el apasionado peregrino haya podido despertar.

Las ansias de protagonismo y de prestigio que este narrador tiene para con su historia justifican su intento de parangonarla con romances más famosos, y las acciones de su héroe con las de otros pares de renombre. Lo que logra con tal referencia a otros romances es retrasar aún más la narración, pues tales paladines no se ven dignificados por una descripción equivalente de la figura de sir Thopas, del que sólo se dice que es «*the flour of roial chivalry*», otro tópico que aquí puede incluso volverse contra el caballero, al aludir veladamente a su excesiva delicadeza:

Men speken of romances of prys,  
 Of Horn child and of Ypotys,  
 Of Beves and sir Gy, (897-99)  
 Of sir Lybeux and Pleyndamour— (\*2090)  
 But sir Thopas, he bereth the flour  
 Of roial chivalry! (901-2)  
 Hymself drank water of the well,  
 As dide the knyght sire Percyvell  
 So worly under wede,  
 Til on a day— (915-18)

Lo que hasta el momento había consistido en la aplicación de ciertas convenciones, con un resultado mediocre propiciado por el autobombo del narrador, se transforma ahora en una mención explícita de las

fuentes de tales convenciones. El narrador, no contento con acudir a los tópicos, con la mayor ingenuidad compara explícitamente a su héroe, de quien sólo él habla, con los demás paladines, cuya gloria es reconocida. Opone así su propia narración, su particular visión de sir Thopas, a la reputación de estos otros personajes, labrada por la tradición y con el consentimiento tácito que supone el pertenecer a ella. Si antes aludía a ellos implícitamente, con la referencia a los romances que los sirvientes cantaban a sir Thopas, ahora el homenaje es evidente. No obstante, ello no significa que el narrador sepa dónde reside la heroicidad de estos personajes. Tampoco posee, como era de esperar, unos gustos literarios exquisitos, sino cierta afinidad con los de su héroe, es decir, con romances populares que solían circular oralmente en forma de baladas y de los cuales en la vida real el manuscrito Auchinleck da buena muestra.

A la hora de aportar detalles que indiquen por qué sir Thopas es digno de su florido apelativo, observamos de nuevo que el narrador ni siquiera puede distinguir el grado de heroísmo que conllevan las diversas acciones. Así, comienza contando cómo su caballero no dormía en mullido lecho sino dentro de su armadura, y pasa posteriormente a describir una acción menos encomiable: cómo, al igual que Perceval, sir Thopas se detuvo a beber agua del pozo. Para este narrador, para el que la causalidad entre las escenas no existe, cada acto es por sí mismo síntoma de valentía y dignidad caballeresca. Destaca, por ejemplo, el énfasis sobre el «himself» (v.915) en el honroso acto de beber agua. La simpleza del narrador llega hasta el punto de creer que cualquier actividad que lleven a cabo los héroes prestigiados habrá forzosamente de ser gloriosa y se podrá utilizar como punto de referencia que dé relieve y sentido al vagabundeo de sir Thopas. Así pues, a lo largo del cuento, tanto el abuso de los clichés como el empleo incorrecto de los símiles hacen retroceder a pasos agigantados cualquier posible avance de la narración, dando lugar a la suspensión del ritmo y a que decrezca la intensidad.

Sabemos, pues, a estas alturas del cuento que el posadero hace bien al parar en seco al peregrino Chaucer cuando éste se dispone a detallar un nuevo percance del personaje de regreso a los dominios del gigante (al que el narrador, por cierto, no vuelve a nombrar, obnubilado como está por la belleza de su héroe). Tal aventura sería otra memez que se contaría en un tristrás y que dejaría frío al público; pasaría como un suspiro, sin pena ni gloria, como el resto del cuento. Y en esta ocasión la voz de Harry Bailly actúa como auténtico eco de la del resto de la

comitiva, que hasta el momento ha sido recreada por la fantasía del narrador, quien ha impuesto su noción de lo que debe ser el comportamiento del auditorio. Ahora de nuevo el público se vuelve explícitamente activo, recuperando su faceta crítica.

A lo largo del relato destaca sobremanera la figura del narrador, tanto por la peculiar composición que produce como por la relación que establece con su historia. El candor parece ser de nuevo el rasgo que identifica al peregrino; el candor y la falta de sentido crítico, pues el dueto que crea con su personaje es capaz de disuadir a cualquiera de volver a escuchar un romance. El carisma con que el silencio había dotado a la figura del peregrino Chaucer, basado en el misterio, queda definitivamente disipado: si algo tiene de novedoso este narrador es su ineptitud para contar historias y su carencia de juicio crítico para darse cuenta de tal ineptitud: demuestra una falta de sincronización entre las diversas pautas literarias que maneja y una enajenación del paisaje humano en el que se mueve. Es un personaje que crea su relato a partir de la superficialidad literaria de los tópicos, un narrador que cree firmemente que conoce y domina la literatura sólo porque puede distinguir y reproducir sus aspectos epidérmicos. Su carisma, pues, puede consistir en todo menos en el misterio; pues este narrador sólo trabaja desde la superficialidad; le está vedado acompañar su persona de cualquier rasgo de ambivalencia que cuestione su esencial banalidad. Así pues, podría coincidir con el inocente peregrino del Prólogo General, cuyas apreciaciones provenían de su carácter impresionable y confiado.

De este modo es como lo percibe el posadero, el único que había adivinado en este peregrino una mirada enigmática y una actitud reservada. Su fulminante interrupción no sólo revela un sentido crítico más agudo del exhibido hasta la fecha, sino además el total convencimiento de que este viajero no es el sigiloso observador que parecía, y si lo es, su mirada sólo repara en lo circunstancial. Así pues, la única referencia ajena al narrador sobre el peregrino Chaucer, la emitida por el posadero, queda invalidada con este cuento. De nuevo el lector se ve a mitad de la historia de sir Thopas y de la de la peregrinación, con aquel personaje creado por el narrador homodiegético desde el Prólogo General. No obstante, la crítica opuesta al principio dramático en los cuentos, defiende que no existe tal unidad de carácter entre el personaje del Prólogo General y este peregrino narrador. El autor implícito estaría buscando en sus diversos narradores no tanto una coherencia de perso-

nalidad cuanto de competencias artísticas.<sup>6</sup> Entonces la figura del Chaucer peregrino prescindiría de aquella *persona* surgida al comienzo del viaje para adquirir otra surgida de la narración del tándem sir Thopas-Melibee.

A lo largo del primer cuento se puede percibir la acción del autor implícito en varias ocasiones. La errada utilización de los tópicos, o el grado extremo de identificación entre el peregrino narrador y su caballero de pacotilla pueden llegar a resultar sospechosos, y aunque no obtenemos más respuestas del conjunto de peregrinos que la encabezada por Harry Bailly, como narratarios del nivel diegético superior y como lectores implícitos sí se puede entrever nuevas lecturas. Dentro de la tradición dramática de Kittredge, el cuento se podría leer como fina e irónica venganza con la que el peregrino exaspera al tabernero, pues no sólo demuestra con creces no ser tan inteligente como aquél creía, sino que le hace pasar un mal rato escuchando la historia de sir Thopas. El narrador peregrino estaría, pues, dirigiendo el cuento en primera instancia a Harry Bailly, mientras que desde el siguiente nivel diegético compartiría con sus narratarios la broma que le ha gastado al posadero.<sup>7</sup> Fuera cual fuera su intención, el lector no puede dejar de estar de acuerdo con Harry.

Sin embargo, si se sigue tomando el cuento en su contexto, a esa lectura que revelaría la psicología del Chaucer peregrino habría que añadir que el autor implícito podría estar haciendo un comentario sobre su propia *persona*, no ya sólo como peregrino sino como escritor; en efecto, paralelo al juicio que emitía el magistrado sobre las calidades de la poesía de Chaucer, ahora presenciemos directamente la ejecución de uno de los relatos, de un romance, por parte del mismo autor. No podemos contentarnos con la idea de que se esté parodiando el género o los excesos que en él se habían llegado a producir, cuestión ésta por

---

<sup>6</sup> David Benson, «Their Telling Difference: Chaucer the Pilgrim and His Two Contrasting Tales», *Chaucer Review*, 18 (1983), 61-76.

<sup>7</sup> George Williams (*A New View of Chaucer*, Durham, Carolina del Norte, Duke U.P., 1965, 145-51) conjuga el aspecto autobiográfico con la teoría del drama del peregrinaje. Considera que el peregrino Chaucer destaca sobre todo los aspectos sexuales de su personaje, implicando una posible homosexualidad, con el fin de atacar la cacareada hombría del posadero, quien había acusado a su subordinado de ser poco masculino. Williams cree asimismo que Chaucer puede estar refiriendo algunos de los datos de sir Thopas para hacer cómplice a su público de las concomitancias evidentes entre éste y las figuras de Juan de Gante o del propio rey.

otro lado discutible. Como defiende Burrow,<sup>8</sup> al parodiar el romance, Chaucer se está parodiando a sí mismo, añadiendo otro grano de arena a las apreciaciones que había hecho el magistrado. Irónicamente, al igual que el peregrino se muestra humilde para con la compañía y con el anfitrión, ocultándoles sus verdaderos valores, este autor implícito hace una utilización extensa del tópico de la modestia a través de las opiniones del magistrado y del relato de sir Thopas, al tiempo que deja patente su maestría. Así pues, el lector implícito comienza por identificarse como tal primordialmente a partir del mayor o menor contraste que se establece con la postura y las percepciones de Harry Bailly.

Por otro lado, debemos sumar al desprestigio personal a que se somete el peregrino el hecho de que éste escuda su supuesta necesidad en su transfiguración en juglar. Si bien se pueden encontrar ecos de esta tendencia en otros narradores, como pudiera ser el caso de Alice tomando la pose de erudito, ninguno de los viajeros adopta otra *persona* de forma tan evidente como Chaucer. Ello da una nueva dimensión a su figura, pues a la probable parodia impuesta al juglar y su romance, añade ahora una caricatura de sí mismo, como receptor tan irremediablemente viciado por este tipo de literatura que ha llegado a carecer del más elemental sentido crítico. Pero no sólo se dibuja como oyente o lector que va a reproducir lo aprendido, pues al hacerlo, como defiende Lisa Kiser,<sup>9</sup> reproduce asimismo su labor como narrador de la obra general:

Believing that he is merely reciting *The Tale of Sir Thopas*—transcribing it, if you will—the narrator tries to maintain the impression that he has introduced no changes of his own. His narrative is not tailored to suit his new audience (the “listeth, lordes” pose of the minstrel is quite out of place among the present company), and it does not contain much (if any) narratorial commentary that might serve to characterize its teller. Unlike the other performances on the Canterbury pilgrimage, this one seems largely uncontaminated by its performer’s social or personal goals; the narrator claims that his tale consists of someone else’s words remembered and then retrospectively recorded, making his performance here quite similar, at least in his view, to his function as transcriber of *The Canterbury Tales* themselves.

---

<sup>8</sup> *Ricardian Poetry*.

<sup>9</sup> *Truth and Textuality*, 117-18.

El autor implícito ha dibujado líneas paralelas por las que circulan el peregrino Chaucer y el narrador del nivel diegético superior; ambos proceden con sus narratarios de forma similar, mediante la adopción de una *persona* que actúa de contrapeso a la hora del enjuiciamiento. En la dificultad de distinguir dónde comienza la labor del juglar y dónde la del peregrino narrador, dónde la del narrador de *TCT* y dónde la de su personaje homónimo, radica el comentario del autor implícito sobre su *persona*. Sea como sea, el hecho de que se dé la mediación del juglar no atenúa la risibilidad de la figura del peregrino Chaucer, al que se considera un lector irrescatable.

Dentro del *maremágnun* de relaciones nacidas de esta situación, se puede señalar otra serie de dobles que dificultan aun más el panorama. Nos referimos a la posibilidad de que se nos esté ofreciendo el personaje de sir Thopas como trasunto del peregrino Chaucer. Tomando como referencia las palabras de ataque de Harry Bailly en el prólogo, se ha intentado al respecto establecer paralelismos entre ambos personajes. Destaca entre ellos la condición de ser meros juguetes, ya insinuada. Según Ann Haskell,<sup>10</sup> el peregrino parece consciente de estar siendo usado como marioneta, y como tal presenta y manipula a su personaje.

Igualmente, se ha reparado en la faceta ceremonial que contiene la obra, cercana en conjunto al efecto producido por el *tableau vivant* de los misterios medievales.<sup>11</sup> De forma paralela, se ha querido acentuar el carácter festivo patente en el relato de sir Thopas y en el peregrino Chaucer. De hecho, varios autores destacan como auténtico motor del cuento la voluntad de juego de su autor, que excedería incluso el valor paródico. Ciertamente, se ha de admitir que una primera lectura del cuento confirma simplemente el ánimo autorial de divertir, más que ninguna otra cosa. No aparece el más mínimo atisbo de adoctrina-

---

<sup>10</sup> «Sir Thopas: The Puppet's Puppet», *Chaucer Review*, 9 (1975), 258. La autora sostiene que cada uno de los rasgos que adornan al protagonista evidencian su naturaleza no humana, recordando además cómo la labor de marionetero se solía sumar a la de juglar. Sin embargo, lejos de una aplicación lúdrica, Chaucer habría representado este romance de muñecos a partir de la conciencia dramática de estar viviendo una realidad ajena, como ocurre a sir Thopas: «He may not be real, but he has a realistic overview that surpasses that of the human beings in the middle of things. This hyper-reality has been commented on by all critics discussing serious puppet drama. It is the paradox of metareality. It is our first hint at the other side of the coin, the non-burlesque, dark side of Chaucer's laughter».

<sup>11</sup> Ganim, *Chaucerian Theatricality*.

miento, pues desde que se empieza a perfilar la historia como edificante, el narrador se encarga de derrumbar tal sensación, sustituyéndola por el ensalzamiento de lo absurdo. Así, lo que destaca es un tono autoindulgente que sobrelleva toda suerte de incongruencias. Según Benson,<sup>12</sup> esta inclinación obedece al interés por cultivar exclusivamente el estilo. Chaucer, que ofrece con los cuentos un catálogo de géneros, no puede prescindir de este tipo de romances, con el que demuestra simultáneamente su habilidad para escribir lo peor posible.<sup>13</sup>

El relato de sir Thopas, que se había tomado por el colmo del simplismo, pasa este testigo a la reacción de Harry Bailly. Cuando el peregrino Chaucer ha demostrado con creces que su reticencia a participar en el juego no surgía del tópico de la modestia, el posadero, maestro de ceremonias de estas jornadas, también cambia su actitud para con él: su tendencia a la perspicacia y a los dobles sentidos desaparece ante el desengaño, y da lugar a la sinceridad más descarnada. Abandona sus sospechas previas sobre el peregrino desde el momento en que se aposta como oyente, e ignora que tras el cuento pudiera aún subyacer esa «elishness». El cuento, de hecho, en vez de revelar a Harry Bailly lo que su subordinado pudiera ocultarle, acaba desarmando, destronando al posadero, incapaz de aceptar el relato con su característico buen humor. De hecho, lo que se produce a lo largo del relato, es un debate entre autoría y recepción, es decir, una prueba de resistencia a los gustos y expectativas del lector medio por parte del autor implícito, que no sólo pone a prueba a los peregrinos y lo que representan, sino a los lectores implícitos; pues como opina Chauncey Wood,<sup>14</sup> éstos también se ven sorprendidos. En este sentido, a lo largo de los prólogos y epílogos de

---

<sup>12</sup> «Their Telling Difference», 66: «Sir Thopas is all lightness, decoration and entertainment; it is not a sense of reality but the imagination that operates here».

<sup>13</sup> Cooper, *Oxford Guides*, 309: «The story-competition form of the *Canterbury Tales* enables him to show his mastery in every generic and rhetorical form: it is a kind of *ars poetica* that teaches by example rather than precept. It is typical of him that he should include a model of bad verse, and that he should put it in his own mouth. It is also important that alongside the tales that have their origin in French and Italian and Latin texts, there should be one that looks to vernacular traditions alone, and that the sophisticated criticism of such traditions offered by the cosmopolitan poet should double as unadulterated and naïve enjoyment».

<sup>14</sup> «Chaucer and *Sir Thopas*: Irony and Concupiscence», 401: «This expectation is also encountered, and what the pilgrim Chaucer tells is neither what we expect nor what Harry Bailly expects. The Thopas is more than just a satire of the romances, it is a satire of Harry's expectations and a surprise to our own».

los distintos cuentos, el posadero ha mostrado una tendencia hacia la lectura literal y a la aplicación lineal de ésta a la vida:

Harry Bailly suffers from the myopia of the average reader: an inability to assess the externals of literature (be they dazzlingly attractive or otherwise), and an insensibility to the relationship between language and meaning. He construes art as if it were life, and he responds in terms of his personal feelings and dilemmas.<sup>15</sup>

En este caso Chaucer estaría internándose una vez más en el campo de la exégesis de la época, mediante una aportación en primera persona constituida por los cuentos de sir Thopas y de Melibee, con los cuales efectuaría un comentario sobre el valor intrínseco de la obra de arte y los posibles grados de perceptibilidad a los que ésta se acomoda.

Supuestamente Harry mantiene un férreo control sobre los narradores, enjuiciando los más variados aspectos de su recitación. El punto más drástico en la carrera de sir Thopas es sin duda el tropiezo con este posadero. Su interrupción acaba con las andanzas (quizás posibles correrías) del caballero. Las razones no son otras que las meramente formales: lo que el posadero llama «rym dogerel», insufrible para sus oídos. Sin embargo, Gaylord<sup>16</sup> sostiene que de nuevo el autor implícito está tirando del tópico de la modestia mediante la queja de este personaje, precisamente para enfatizar lo excepcional que es su rima, que supera con creces la imitación y la parodia de los romances. He aquí el diálogo que sucede a la interrupción:

Quod oure Hooste, “for thou makest me (2110\*)  
So wery of thy verray lewednesse (921)  
Myne eres aken of thy drasty speche (923)

<sup>15</sup> Dolores Palomo, «What Chaucer Really Did to the *Le Livre de Melibee*», *Philological Quarterly*, 53 (1974), 319.

<sup>16</sup> Alan T. Gaylord, «The Moment of *Sir Thopas*: Towards a New Look at Chaucer's Language», *Chaucer Review*, 16 (1981-82), 319: «The gestures of challenge are being burlesqued, of course, but their literary rendition depends upon a careful sequence of innocuous phrases which, taken separately, would occasion no reaction. The timing, as befits comedy, is exquisite; the “mawe” of the bob first throwing off expectation, and then helping pivot to a smooth conclusion. The stanza submits itself successfully to either careful or careless attention: its large strokes are humorous enough for the most casual reader of romances to appreciate; but its effect stems from a fine-tuned balance of phonological, metrical, and semantic shadings and tensions which represent craftsmanship of the highest—if most “elvish”—order».

This may wel be rym dogerel," quod he.  
 "Why so?" quod I, "why wiltow lette me  
 Moore of my tale than another man,  
 Syn that it is the beste rym I kan?" (925-8)

Harry Bailly había exhortado al otro a contar su historia aguijoneándole con las referencias a su físico. Pero en ningún momento había manifestado dudas sobre su calidad como narrador, pues creía que su silencio cubría un tesoro retórico. Sin embargo, ahora enfatiza la idea de que no sólo albergaba dudas sobre la hombría del peregrino Chaucer, sino también sobre su intelecto, cuando señala mediante ese adjetivo «verray» que lo que él había contemplado como una remota posibilidad era una verdad tan innegable como su dolor de oídos. Así, Harry está de nuevo defendiéndose mediante una invención, la de que ya sospechaba esa «lewednesse» del narrador, cuando en realidad simplemente ha llegado al punto en que el cansancio ha podido más que la curiosidad y la sorpresa. El peregrino Chaucer demuestra su desconuelo, fingido o real, ante la prohibición. En su intervención destaca la idea de voluntariedad de Harry, su tiranía para con los narradores, pues se pregunta dos veces «why», una de ellas sucedida por el verbo «wiltow» (v.926) en un diálogo intenso en estilo directo donde las acotaciones del narrador son mínimas.

El peregrino se muestra agraviado, sorprendido y dispuesto a defender su causa. De nuevo se enfrentan autoría y recepción de forma clara. Asimismo, sigue creciendo la tensión entre la pose de narrador inocente y la del rimador pérfido que sólo busca incordiar. En efecto, ante la réplica del narrador de sir Thopas, la posibilidad de que éste quisiera simplemente molestar a Harry se amplía definitivamente hacia su voluntad de engañarlo. La pose de inocente se hace más difícil de creer por momentos, justamente porque el narrador la exagera aun más. La refrenda cuando alega que sólo porque ha rimado lo mejor que ha sabido merece seguir siendo escuchado. Ante tamaña respuesta, aquéllos que hayan creído en el peregrino bienintencionado y un poco corto de entendederas habrán de volverse sus incondicionales o pasarse al bando contrario. Pero si aún no se deciden a hacerlo, sin duda lo harán cuando el peregrino anuncie que su próximo cuento será «a litel thyng in prose» (v.937), e incumpla a continuación las condiciones que el posadero le impone:

Lat se wher thou kanst tellen aught in geeste,

Or telle in prose somewhat, at the leeste,  
 In which there be som murthe or som doctryne.”  
 “Gladly,” quod I, “by Goddes sweete pyne;  
 I wol yow telle a litel thyng in prose  
 That oghte liken yow, as I suppose,  
 Or elles, certes, ye been to daungerous. (933-39)

Sólo con la lectura del cuento Melibee se podrá percibir la ironía de este comentario y se podrá ver ese «gladly» con un doble valor. El lector habrá de sobrepasar la prueba de Melibee, atravesar la lectura del cuento y conocer los secretos de la prudencia, antes de poder enjuiciar la intención de quien narra. Si al final de la historia prima la prudencia sobre la desesperación que caracterizaba a Melibee, (quien no supo leer las heridas de su hija) el lector se mostrará cauto. Si bien hoy en día algunos pueden encontrar este tratado ciertamente desesperante, los lectores de esta época acogerían el relato con otro talante, pues contiene valores primordiales para el gusto literario medieval. En la presentación del cuento de Melibee, el narrador se atreve incluso a cuestionar el nivel de exigencia de su auditorio (v.939), ofensa ésta que podría salpicar al lector implícito.

Destaca a primera vista la relación de complementariedad que guarda con el romance de sir Thopas, y que ya se anuncia cuando el posadero pide algo distinto a esa «rym dogerel», exigiendo bien una «geeste»<sup>17</sup> (que podría referirse al verso aliterativo vernáculo, que no dañaría su sensibilidad de los oyentes) o bien algo en prosa. En el verso 935 Harry demuestra una vez más que conoce el principio de *dulce et utile*, si bien lo plantea de forma insólita, al hacer ambos principios excluyentes mediante la conjunción «or». Más tarde el peregrino Chaucer se referirá a los valores de amenidad y de doctrinalidad del cuento, sin contemplar esta exclusividad. En cualquier caso, el próximo cuento será distinto, y el narrador recuperará la fe que los viajeros habían depositado en él. Así, la labor que de antemano se asigna al cuento de Melibee es la de dignificar la figura del peregrino Chaucer como narrador. Inmediatamente se percibe el movimiento de ascenso en la balanza, como vemos

<sup>17</sup> Paul Strohn («*Storied, Spelle, Geste, Romaunce, Tragedie: Generic Distinctions in the Middle English Troy Narratives*», *Speculum*, 46, 1971, 354) señala que existía poca distancia entre la «spelle» que el peregrino Chaucer había anunciado, y que ya entonces podría remitir a esos romances métricos, y la «geste» que pide Harry Bailly: «In general, however, *geste* might be classed with *spelle* as informative, but more inclusive than terms which we ordinarily regard as generic».

en la advertencia que dirige al auditorio. En ella se perfila ya como experto, y utiliza, tras su anuncio del pequeño tratado en prosa por «Goddes sweete pyne» (v.936) precisamente el tema de la glosa que los cuatro evangelistas hacen de la pasión cristiana:

As thus: ye woot that every Evaungelist  
 That telleth us the peyne of Jhesu Crist (943-4)  
 But nathelees hir sentence is al sooth, (946)  
 I meene of Mark, Mathew, Luc, and John— (951)  
 But doutelees hir sentence is al oon. (2142\*)  
 As thus, though that I telle somewhat moore  
 Of proverbes than ye han herd bifoore (955-6)  
 To enforce with th' effect of my mateere; (958)  
 Blameth me nat; for, as in my sentence,  
 Shul ye nowher fynden difference  
 Fro the sentence of this tretys lyte  
 After the which this murye tale I write. (960-3)  
 And therfore herkneth what that I shal seye, (965)

El narrador se muestra sereno, controlando su dicción, cuya lógica (mediante la repetición de «as thus», seguida de «blameth me not» y de «therfore») resulta instructiva para su auditorio,<sup>18</sup> al que se dirige en un tono de concordia. En efecto, el narrador incluye a sus compañeros de viaje en sus aseveraciones («ye wooth, proverbes than ye han herd bifoore, shul ye nowher fynden difference»), los hace partícipes de sus percepciones («telleth us, But doutelees»), o les recuerda lo evidente («I meene of Mark, Mathew, Luc, and John»). Este peregrino sabe ahora cómo crear suspense, cómo acrecentar la duda sobre el cuento por ve-

---

<sup>18</sup> Green (*Poets and Princepleasers*, 143) realiza la labor formativa de ambos cuentos: «It is perhaps not over-fanciful to see in the two tales which Chaucer assigns to himself within the Canterbury framework an expression of two contrasting aspects of the court author's role: his position as court entertainer, successor to generations of professional minstrels, is belittled in the self-mockery of Sir Thopas, but as the adviser to kings the author of Melibee writes essentially without irony. Modern taste may prefer the "game" of the former to the latter's "earnest" but from the point of view of Chaucer and his fifteenth-century followers it was through such works as Melibee that the writer in the *familia regis* might hope to demonstrate his particular worth and claim for himself a more substantial role than that of mere amateur entertainer». También Gardiner Stillwell («The Political Meaning of Chaucer's *Tale of Melibee*», *Speculum*, 19, 1944, 433-44) considera el eco que el cuento y su mensaje pacifista pudieron tener en la corte de Ricardo II; el autor habría utilizado la figura femenina para aconsejar al regente —como de hecho hicieron las reinas de este periodo— la paz con el continente.

nir. Se revela como un experto conocedor de su labor y actúa en el anuncio de la historia igual que lo hacía el narrador al final del Prólogo General con sus narratarios. Ya este personaje no va a tomar la pose de un juglar de feria que se sabe de memoria los avatares de los héroes locales y de los caballeros más señalados. No se presenta, de hecho, como recitador, sino como escritor. Si bien el cuento va a ser recitado a los oyentes, mediante la alusión a la escritura de éste (v.963) su narrador se erige en persona docta e instruida en literatura. Hasta qué punto se está presentando como autor es discutible,<sup>19</sup> pero sí está claro que su figura experimenta un realce intelectual. Si en el Prólogo General el narrador acudía a la autoridad de Cristo y de Platón para justificar su franqueza en la reproducción de los cuentos, ahora el peregrino se refiere a los evangelistas para acreditar su propia versión del cuento de Melibee. El lector implícito no puede evitar relacionar ambas *captatii benevolentiae*, por lo que las palabras del peregrino Chaucer resuenan como eco de la labor del prologuista de *TCT* y ambos se identifican como la misma persona. En los dos destaca su conciencia de estar actuando de transmisores, como mediadores en una cadena de difusión oral y escrita que no acaba en el auditorio, sea éste ficticio o real.

El peregrino menciona un «tretys lyte» (965), aludiendo a la fuente de su cuento, a la que ha añadido algunos proverbios que ya el auditorio, según él, ha oído con anterioridad.<sup>20</sup> Así pues, está dejando claro a los demás viajeros su actividad como traductor o glosador. En este sentido, se opone al espíritu que regía el Prólogo General, de total fideli-

---

<sup>19</sup> Minnis (*Medieval Theory of Authorship*, 209) apuesta más bien por una imagen de recopilador: «Finally, we must pose the question, did Chaucer ever think of himself as an *auctor*, of his work as possessing some limited degree of *auctoritas*? My impression is that whereas Gower was interested in presenting himself as a “modern author,” Chaucer was not. Chaucer was fond of assuming self-depreciating literary roles, and the role of compiler would have been particularly congenial to him».

<sup>20</sup> Robertson (*Preface to Chaucer*) duda de que esta historia fuera tan conocida en la Inglaterra chauceriana como la mayoría de los autores sostiene. Defiende que el «litel tretys» no es la versión francesa de la obra de Albertano de Brescia sino el propio *TCT* en su conjunto, al cual el autor se volverá a referir al final de la colección. Los versos «Fro the sentence of this litel tretys/ After the which this murye tale I write» supondrían una alusión por parte del peregrino Chaucer a su condición de autor real, mediante el anuncio de una futura publicación. La *persona* del peregrino coincidiría entonces con la del autor real y la homodiégesis intensificaría el matiz autobiográfico de la obra. Otro grupo de críticos (liderado por John M. Manly) explica esa alusión del peregrino al conocimiento de su tratado refiriendo que Chaucer habría escrito una traducción previa a la que presenta en *TCT*.

dad narratorial con respecto a los cuentos. Para el narrador de *TCT* no existía más posibilidad que la de reproducir al pie de la letra lo oído a lo largo de la peregrinación. Según él, existe una carga de realidad en las palabras que las hace impermeables a las filtraciones de otros vocablos. Los mensajes son inalterables, y su peso específico, lo que los hace únicos e intraducibles, no es, como defendería Bajtín, el de todas las palabras que lo han precedido y rodeado, sino el de la realidad a la que apuntan. Esta actitud realista que el narrador propugna cuando cita a Platón en el Prólogo General contrasta con la del prólogo del cuento de Melibee. En él, el peregrino admite que aunque la doctrina de su cuento no variará, sí lo hará la forma, pues ha hecho añadidos «to enforce with th' effect of my mateere;» (v.958). Antes ha aludido a los evangelistas, que aun con distintas palabras podían expresar una única verdad, postura ésta mucho más cercana al nominalismo. También lo es su propia actitud como traductor del tratado, que contradice la máxima platónica en buena medida, al establecer una relación de parentesco no sólo entre hechos y palabras, sino entre los propios vocablos. Además, el peregrino Chaucer, reconoce el poder del estilo, de la retórica, de las palabras como modeladoras de la materia.

El cuento de sir Thopas constituía una mera exhibición formal, pero por otro lado, quedaba patente su gran fuerza perlocutiva. Se podría dudar de que existiera una «sentence» autónoma, diferente de la voluntad autorial en la que se halla entrañada. Pero aun sin esa doctrina, el relato se encuentra en un continuo dinamismo, en una sucesión de arranques y frenados que hablan de la voluntad de estilo del narrador. Por supuesto, quien ha sido capaz de recrearse en la retórica de tal forma, no va a renunciar ya a su embrujo, como revela el siguiente cuento. La mediación de este peregrino en su narración es declaradamente consciente y autónoma, sobrepasando el grado de implicación que los demás guardan con sus relatos. El resto de los peregrinos intenta repetir las historias aprendidas de memoria, y lo mismo hace el narrador general con respecto a lo que oyó durante su trayecto. Pero el narrador de los cuentos de sir Thopas y de Melibee, bien fingiendo una ignorancia que le lleva a reproducir tópicos o adoptando la pose de traductor, ámbitos ambos de movilidad bastante condicionada, lleva a cabo una recreación propia de las historias.

Desde el principio, el narrador se refiere a un tratado (v.962) diciendo que su auditorio no encontrará diferencias sustanciales entre éste y el cuento en prosa que él va a ofrecer. Es en este punto donde se

produce una fusión entre el peregrino Chaucer y el narrador de *TCT*, cuando se anuncia que el cuento se va a escribir (v.963). Además, también en este momento el narrador da por seguro que su auditorio reparará en las diferencias entre las dos versiones. No es probable que los peregrinos conocieran el tratado de Melibee en el original latino ni en la versión francesa que Chaucer va a traducir. Por tanto, el narrador no dirige esta *captatio benevolentiae* a Harry Bailly y compañía, sino a los narratarios que supone familiarizados con la traducción de Renaud de Louens. Sin embargo, tras esta llamada directa a los narratarios, volvemos a escuchar al peregrino Chaucer dirigiéndose a sus amigos:

Of proverbes than ye han herd bifoore (956)  
 To enforce with th' effect of my mateere; (958)  
 Blameth me nat; for, as in my sentence,  
 Shul ye nowher fynden difference  
 Fro the sentence of this tretys lyte  
 After the which this murye tale I write. (960-3)  
 And therfore herkneth what that I shal seye, (965)

En el campo de la traducción se evidencia mejor que en ningún otro ese choque entre realismo y nominalismo, pues si bien algunos términos son fácilmente trasladables, no es ésa la norma. Al intentar la traducción surgen las infinitas relaciones de parentesco entre los vocablos de otros idiomas, y es justamente aquí donde se ha querido situar el narrador. No contento con haber acudido a las pautas tradicionales que le dieron juego en la creación del relato de sir Thopas, ahora aprovecha, no ya las fórmulas, sino las propias palabras de otros, para dar cuerpo a las suyas. El escudamiento es aun mayor que en el caso anterior, al cobijarse a la sombra de Albertano de Brescia (*Liber consolacionis et consilii*, 1246) y de Reynaud de Louens. De nuevo en este dato resulta evidente la voluntad del autor implícito de relacionar la identidad de su peregrino con su figura real, por paradójico que resulte. La sensación que da ese arropamiento del narrador en estos dos cuentos es la de no dejarse ver, obviar su propia autoridad, mitigar el efecto de su voz. Y sin embargo, por otro lado, está haciendo patente que ese peregrino que no encaja en la caravana según su líder es el traductor y el autor que todo el mundo admira. Además, no traduce un texto original, sino una traducción, incluyéndose así en la cadena autorial, al igual que lo había hecho en la romancística. ¿Cómo podremos percibir las aptitudes narrativas de este escurridizo peregrino si se encuentran soslayadas por su

labor de traducción? Él mismo recuerda que entre los evangelistas ninguno «Ne seith nat alle thyng as his felawe dooth;» (v.945). La relación existente entre los distintos evangelios es la que se plantea aquí para las distintas versiones procedentes de una fuente: la doctrina de fondo sigue siendo una misma. Al igual que los evangelistas, el narrador, a partir de un «moral tale vertuous» (v.\*2130) va a crear una nueva versión, un «murye tale» cuyas variantes con respecto a la fuente contribuirán, sin embargo, a realzar esa única doctrina. Su capacidad narrativa queda en suspenso, determinada por la fuente que utiliza.

### 5.3 El cuento de Melibee

La postura del narrador en el plano fraseológico pasa de acercarse al discurso diegético que constituye su creación de la historia de sir Thopas al otro vértice de esta variable, es decir, al tipo de discurso mimético basado en una traducción en la que domina el diálogo en un estilo directo repleto de frases hechas.

Su voz tiene mucha más incidencia al principio y al final del cuento, pues la mayor parte de éste se compone de largas disquisiciones de Prudence a Melibee. Estos dos personajes mantienen un apretado diálogo que cubre casi todo el cuerpo de la narración, y que recuerda al debate entre el arcipreste y don Amor. En ambos casos el diálogo se erige como soporte para toda una serie de citas de las más diversas autoridades, por lo que el nivel de internamiento de la voz narrativa se va incrementando. Una vez el narrador ha presentado a los protagonistas, cede su voz a éstos, quienes suelen hablar en estilo directo. Ello da pie a que dentro de los discursos que se dirigen Prudence y Melibee se genere ese gran número de citas en estilo directo e indirecto. Los personajes utilizan, pues, las voces de otros, por lo que vemos que la voz narrativa que los mantiene va ahondando progresivamente, multiplicándose a partir de los diversos diálogos que surgen entre tales citas.

El narrador aparecerá principalmente a la hora de dar paso a los distintos personajes, y su presencia será más evidente en la introducción y la conclusión de su historia. Se puede decir que el cuento de Melibee, al igual que el anterior, está formado por una cadena de supuestas digresiones. Los acontecimientos reales son escasos y se concentran aquí en el principio y al final, donde la actividad narrativa cobra más importancia. El nudo de la historia, el verdadero meollo, sin embargo, lo

ocupa precisamente ese prolongado diálogo entre esposos, que parece retrasar el desencadenamiento de sucesos al que estamos acostumbrados hoy en día. En este cuento la demora constante, el desmadejamiento del discurso, de la palabra, constituye el verdadero argumento, el principal suceso; pero ello se encuentra plenamente justificado, al contrario de lo que ocurría en el cuento de sir Thopas.

En cuanto a la postura del narrador, hemos dicho que destaca el diálogo por encima de cualquier otra fórmula, por lo que existe una tendencia del narrador hacia la mimesis que ya se prefiguraba desde el cuento de sir Thopas. En efecto, si allí es el uso de las fórmulas lo que va amoldando el estilo, en este caso no es ya sólo el hecho de que el narrador está llevando a cabo una traducción, sino que procura evitar que su discurso condicione nuestro entendimiento de la historia. No sólo se encuentra acotada su actuación por los límites lingüísticos propios de la traducción; también se resiente del poco campo donde su voz pueda establecer un contacto abierto con los narratarios.

Esta tendencia se acentúa por el hecho de que en el plano espacial en el que actúa la voz narrativa domina el resumen antes que la escena. En efecto, sobre todo al principio, el narrador ofrece una rápida presentación de los acontecimientos que precipitaron a los personajes al debate (que es la principal reacción, por encima incluso de la solución que surge de ella). La primera frase resume de forma sorprendentemente rápida la situación social, económica y familiar de los protagonistas:

A yong man called Melibeus, mygthy and riche, bigat upon his wyf, that called was Prudence, a doghter which that called was Sophie. (968)

Desde este momento el narrador habla desde su posición de omnisciencia, que no abandonará en ningún momento. Ello le dará la posibilidad de moverse con soltura en el plano temporal, saltando de pasados distantes a hechos recién ocurridos, o narrados según van sucediendo. No obstante, actuará de forma ordenada en la exposición de estos hechos. Así, tras ese primer apunte con el que conocemos algunos de los datos relevantes para la historia, el narrador se sitúa en una fecha determinada, «upon a day», al igual que hiciera en el Prólogo General, y de forma rápida y precisa narra lo ocurrido:

Upon a day bifel that he for his desport is went into the feeldes hym to pleye. His wyf and eek his doghter hath he left inwith his hous, of which

the dores weren faste yshette. Thre of his olde foes han it espyed, and setten laddres to the walles of his hous, and by wyndowes been entred, and betten his wyf, and wounded his doghter with fyve mortal woundes in fyve sondry places—this is to seyn, in hir feet, in hire handes, in hir erys, in hir nose, and in hire mouth—and leften hire for deed, and wenten away. Whan Melibeus retourned was into his hous, and saugh al this meschief, he, lyk a mad man rentynge his clothes, gan to wepe and crie. Prudence, his wyf, as ferforth as she dorste, bisoghte hym of his wepyng for to stynte, but nat forthy he gan to crie and wepen evere lenger the moore. (969-75)

La omnisciencia del narrador le permite apuntar algunos datos que podrían ser más relevantes de lo que parecen: así, menciona que, al salir, Melibee deja las puertas de su casa fechadas. Entre los pocos datos facilitados al principio estaban el de su riqueza, su juventud y los nombres de su esposa e hija.<sup>21</sup> El narrador menciona las puertas de la casa, logrando alertar al espectador sobre un posible robo de las riquezas o sobre el rapto de las mujeres. Sin embargo, inmediatamente se refiere a tres enemigos de antaño que escalan los muros de la casa. La figura de Melibee, pues, se va redondeando paulatinamente: no sólo es un joven con éxito, sino que en sus pocos años se ha labrado profundas enemistades. De inmediato surge la duda sobre los métodos empleados para conseguir su posición, o sobre la relación que guarda con sus subordinados e iguales. El narrador no explica quiénes son estos enemigos ni sus razones; sólo deja entrever, por el uso del tiempo compuesto con el que ralentiza las acciones, mostrándolas como proceso, que los enemigos llevaban tiempo esperando que Melibee se alejara, y que conocían su costumbre de cerrar la casa. No es de extrañar, por tanto, que la primera expectativa, la del robo, se vea corregida por la del ataque a las mujeres. El hecho de que no haga mención a los tesoros que los adversarios podían haber sustraído dota a estos últimos de cierto grado de honestidad. Su crimen es premeditado, tal y como refleja la rapidez y frialdad con que se relata; no obstante, la venganza que guía a los delinquentes puede leerse como atenuante. El narrador también deja clara la

---

<sup>21</sup> Si ya Charles Owen, Jr. («The Tale of Melibee», *Chaucer Review*, 7, 1973, 267-80) prestaba atención a estas figuras femeninas y a la interpretación alegórica de su proceder, Patterson («What Man Art Thou?», 150) distingue claramente entre las virtudes que ambas representan, destacando la primacía que se da a la prudencia sobre la sabiduría y defendiendo que tal diferenciación se debe a que la obra había sido diseñada como manual pedagógico afín a los espejos de príncipe, pero aun más a los libros de buen comportamiento que se solían componer para las jóvenes.

carga de odio que los arrastraba cuando, con su omnisciencia, relata que sólo se marcharon cuando dieron por muerta a Sophie tras herirla. La rapidez que caracteriza su narración sólo tiene concesiones cuando se trata de detallar dónde se hirió a la hija. En efecto, el narrador está especialmente interesado en destacar que se trata de heridas graves.

A la gravedad de la situación responde lo que el narrador percibe como locura pasajera del padre, que se verá compensada inmediatamente por las palabras de la esposa, a la cual se suele referir el narrador con el epíteto «noble» que niega al marido. De nuevo recurriendo a su omnisciencia, el narrador actualiza el recuerdo de la dama y lo hace presente para el espectador, al cual revela el nombre de Ovidio y de la obra cuya cita Prudence rememora. El efecto que surte el uso del estilo directo en voz del narrador es el de suponer que Prudence está mentalmente repitiendo la cita de Ovidio según el narrador la está refiriendo a los espectadores. Nos parece oír, pues, la cita, desde la conciencia de Prudence, si bien en la voz del narrador que parafrasea a Ovidio:

This noble wyf Prudence remembred hire upon the sentence of Ovide, in his book that cleped is the Remedie of Love, where as he seith, "He is a fool that destourbeth the mooder to wepen in the deeth of hire child til she have wept hir fille as for a certein tyme, [...]" (976-7)

Prudence ha de aceptar la pasajera locura de su esposo según recomendación Ovidio. Sin embargo, tan pronto como puede, «Whan she saugh hir tyme», aprovecha la ocasión para acercarse al marido. Da comienzo entonces el primer diálogo entre ellos. Prudence lo exhorta a abandonar su actitud pusilánime, apoyándose en citas de Séneca, de san Pablo, de Jesús de Sirach, Salomón o Job, casi todas ellas en estilo directo. La reacción de Melibee sigue siendo la misma. Frente a la claridad de la argumentación de Prudence, el marido se confiesa incapaz de decidir. Ha llegado a un punto en el que el dolor supera todo razonamiento, en el que los hechos sobrepasan el poder del lenguaje y los ejemplos carecen de ejemplaridad: aunque supiera qué decir, Melibee no sabe qué hacer:

To thise forseide thynges answerde Melibeus unto his wyf Prudence: "Alle thy wordes," quod he, "been sothe and therto profitable, but trewely myn herte is troubled with this sorwe so grevously that I noot what to doone." (1001)

Así, se parte de un estadio en el que el discurso no tiene ningún alcance performativo, en el que las palabras no surten efecto; veremos cómo a lo largo del cuento el poder discursivo va *in crescendo*, cómo la exposición de Prudence «enganchará» la atención de su cónyuge hasta lograr que éste pueda actuar.<sup>22</sup>

Es en el consejo de Prudence, el de convocar una gran asamblea consultiva sobre el trato que se ha de dar a los agresores, donde el narrador deja oír su opinión por segunda vez; lo hace al distinguir entre la asamblea convocada a aquellos rivales del pasado que se habían reconciliado posteriormente con Melibee, figuras éstas que parecen positivas a ojos del narrador, sobre todo cuando las contrasta con el grupo de los falsos aduladores y de quienes deciden su adhesión más por miedo que por aprecio:

Thanne, by the conseil of his wyf Prudence, this Melibeus leet callen a greet congregacion of folk, as surgiens, phisiciens, olde folk and yonge, and somme of his olde enemys reconciled as by hir semblaunt to his love and into his grace; and therwithal ther coomen somme of his neighebores that diden him reverence moore for drede than for love, as it happeth ofte. Ther coomen also ful many subtile flatereres and wise advocatz lerned in the lawe. (1004-7)

Sólo cuando se llegue al final de la historia se conocerá la relación entre este dato, el de que Melibee ya había pasado por el tránsito de la reconciliación y el perdón, y el tipo de acuerdo al que se llegue con los malhechores. Mientras, el lector ignora que estos enemigos devueltos a la gracia de Melibee no hacen más que anunciar el caso de los agresores de Sophie. Por supuesto, no hay forma de saber cuál ha podido ser el delito de estos reconciliados (el narrador lo oculta y le quita importancia, quizás para evitar que se establezcan relaciones *a posteriori* entre estas figuras descarriladas y los delincuentes arrepentidos del final), pero probablemente no ha sido tan grave como éste, ya que las agresiones físicas contra Sophie suponen un caso extremo con el que se reta a la autoridad local, Melibee. La presencia de estos enemigos reconciliados sirve en principio únicamente para enfatizar el poder que detenta el gobernante. Este poder, que corría parejo a su misericordia, repentina-

---

<sup>22</sup> Margaret Schlauch («The Art of Chaucer's Prose», en Brewer, ed. *Chaucer and Chaucerians*, 140-163) estudia la consecución del estilo prosístico de Chaucer a lo largo de toda su producción, oponiendo el estilo elevado del cuento del párroco, o la prosa llana de las obras científicas, a lo que denomina «estilo elocuente» de la historia de Melibee.

mente se separa y se opone a ella. Ambos van a ser puestos a prueba. En efecto, cuando pide consejo a esta asamblea, Melibee, según la opinión del narrador, quien puede asimismo estar refiriendo el sentir general de los asistentes al acto, parece inclemente:

And by the manere of his speche it semed that in herte he baar a cruell ire, redy to doon vengeaunce upon his foes, and sodeynly desired that the werre sholde bigynne; [...] (1009)

De hecho, lo que se ha destacado de la relación con sus súbditos y vecinos es un respeto basado más en el temor que en el avenimiento. Una vez el soberano, superando una primera prueba, domina su lengua para dar quehacer a sus oídos, el narrador nos ofrece en estilo directo las opiniones del cirujano (quien cuenta con la aprobación de los sabios) y las de los médicos, no muy distantes de las de aquél. Sin embargo, cuando llega el turno de quienes el narrador considera taimadas influencias, no les concede el estilo directo. Lo que es más, llega a incluir al grupo de los enemigos reconciliados junto a los aduladores. Así, el narrador parece ver el arrepentimiento como un paso previo a la falsedad de los hipócritas aduladores. De esta forma cobra nuevo sentido la alusión previa a estos antiguos enemigos, pues con la segunda mención, la propia figura de Melibee, si bien poderosa y clemente, cambia a ojos del lector, quien adivina en la tolerancia su indefensión. El narrador parece haber cambiado su opinión acerca de estos advenedizos, incluso contradiciendo su opinión anterior:

His neighebores ful of envye, his feyned freendes that semeden reconsiled, and his flatereres maden semblant of wepyng, and empeireden and agreggeden muchel of this matiere in preisyngre greetly Melibee of myght, of power, of richesse, and of freendes, despissyngre the power of his adversaries, and seiden outrely that he anon sholde wreken hym on his foes and bigynne werre. (1018)

El narrador, omnisciente, previene a su auditorio de las motivaciones de estos hipócritas, y da su opinión cuando advierte cómo simplemente «semeden reconsiled» y cómo se empecinaron en «preisyngre greetly Melibee».

De nuevo un poco más adelante, muestra en estilo directo las palabras del sabio que pide que se medite el asunto con paciencia antes de

precipitarse a la guerra, mientras que no nos deja oír directamente la voz de los jóvenes que se alzan para exigir la venganza más cruenta:

Up stirten thanne the yonge folk atones, and the mooste partie of that compaignye han scorned this olde wise man, and bigonnen to make noyse, and seyden that right so as whil that iren is hoot men sholden smyte, right so men sholde wreken hir wronges whil that they been fresshe and newe; and with loud voys they criden "Werre! Werre!" (1035-36)

La única palabra que sobresale del discurso indirecto de los adolescentes es el grito de «guerra», si bien posteriormente estas únicas palabras que el narrador ha reproducido fidedignamente van a ser retomadas por otro sabio que se pone en pie y reclama el silencio de la juventud enfurecida. Se puede escuchar el discurso en estilo directo que este anciano dirige a la asamblea para recordar los desastres de la guerra, y en el cual el viejo menciona la palabra «werre» dos veces queriendo reproducir así los gritos más airados. Sin embargo, lo que está en realidad reproduciendo no son esos gritos, pues si así hubiera sido habría dicho una o muchas veces la susodicha palabra. La repite sólo una vez, igual que antes lo hiciera el narrador al transmitírselo a su auditorio, por lo que la voz del anciano se convierte en eco no tanto de los jóvenes como del discurso del narrador.

Up roos tho oon of thise olde wise, and with his hand made contenaunce that men sholde holden hem stille and yeven hym audience. "Lordynges," quod he, "ther is ful many a man that crieth 'Werre, werre!' that woot ful litel what werre amounteth. (1037-8)

Mientras, el narrador evita otra vez mostrar mediante el estilo directo las respuestas de los jóvenes a la «antiarenga» del anciano. De esta forma, se repite el acto del ahogamiento del consejo más sabio, que apela a la serenidad y la paz, por parte de la multitud avasalladora de los jóvenes, a los cuales el narrador, como en el caso anterior de los hipócritas, deniega la palabra en directo. Se percibe claramente, pues, la toma de posición del narrador al lado de los que tradicionalmente han sido los venerables. Por eso muestra esta situación como particularmente trágica, destacando la exhortación a la guerra y la idea de que los jóvenes eran realmente escandalosos:

And whan this olde man wende to enforchen his tale by resons, wel ny alle atones bigonne they to rise for to breken his tale, and beden hym ful ofte his wordes for to abregge. For soothly, he that precheth to hem that listen nat heeren his wordes, his sermon hem anoieth. For Jhesus Syrak seith that “musik in wepyng is a noyous thyng”; this is to seyn: as muche availleth to speken bifore folk to which his speche anoyeth as it is to synge biforn hym that wepeth. And whan this wise man saugh that hym wanted audience, al shamefast he sette hym doun agayn. For Salomon seith: “Ther as thou ne mayst have noon audience, enforce thee nat to speke.” (1042-6)

Este anciano había hecho gestos con su mano para que la turba se apacentara y lo escuchara; sin embargo, en cuanto descubren su parecer elevan el tono de sus exigencias hasta apagar completamente su voz. Si anteriormente la reacción de Prudence ante el desconuelo de su marido había sido la de esperar que se desahogara para aconsejarle después (en vista de su aturdimiento), el caso expuesto ahora por el narrador contiene algunos de esos mismos elementos: la escena es presentada desde la perspectiva del narrador, quien favorece a una de las partes. La actitud de este último anciano ante la ofuscación de los jóvenes recuerda además el discreto apartamiento de Prudence al principio. Y de hecho, el narrador corrobora la bondad de esta decisión mediante la cita de Syrak, que hace mención explícita al acto de llorar (que todavía se asocia a Melibee), comparándolo con el enfado que produce el escuchar monsergas, aplicado aquí al grupo de los mancebos. Frente a la reacción juvenil, el anciano, que había logrado hacerse escuchar mediante gestos, vuelve a actuar elocuentemente mediante el lenguaje corporal, como denota la rapidez con que se sienta (según la concisa relación del narrador, y que puede resultar incluso cómica tras su amago de discurso).

Sin embargo, las dotes de orador del sabio no quedan del todo anuladas, pues el narrador consigna seguidamente la cita en estilo directo de Salomón, tal y como parece haberla pensado el anciano antes (o después) de sentarse. Sería entonces el recuerdo de tal proverbio lo que habría causado la vuelta del anciano a su estrado, que el narrador estaría justificando. No es descartable tampoco que la mención a Salomón proceda directamente del narrador en su diálogo con su auditorio. Estaría explicando que el acto del anciano obedecía a su sabiduría más que a un posible azoramiento ante las imprecaciones juveniles. Así, ese «For Salomon seith» implica a ambas figuras simultáneamente, al narrador y al anciano, y quizás dos lecturas contrapuestas sobre la retirada del sabio del foro de debate. En cualquier caso, lo que queda bien estable-

cido en esta asamblea cuya agitación señala el narrador mediante el «Up roos, Up stirten, Up roos» con que va introduciendo las últimas intervenciones, es el efecto de espesamiento, de condensación de la actividad dialéctica. Al principio se sigue un turno de palabra regido por la autoridad procedente de la consideración social de los intervinientes. Mientras que los cirujanos prefieren mantenerse al margen y ceñirse a su ética profesional («as to us surgiers aperteneth that we do to every wight the beste that we kan, [...]»), el resto de los médicos extrapola uno de sus principios biológicos al comportamiento ético, recomendando la venganza como cura a la guerra. Si estos profesionales se encuentran determinados por sus conocimientos o su ética particular, los aduladores lo están por su propia naturaleza, como lo están también los jóvenes. En cuanto a los ancianos, el primero aboga por un atrincheramiento de las fuerzas de Melibee en prevención de una posible guerra sobre la que aconseja meditar. Destaca en el anciano un discurso exegético, de transposición al ejemplo bíblico, con lo que la figura de Melibee queda nuevamente relacionada con la de Cristo. Por su parte, el discurso de los jóvenes no se refiere a otros textos, sino a su fuerza corporal como única verdad y arma con la que contestar la agresión a Sophie: y es esta misma fuerza física, sintetizada en el volumen de sus voces, la que acaba silenciando las peticiones de paz del segundo anciano, quien no tiene ni siquiera la posibilidad de citar sus autoridades.

El narrador ha elaborado una cuidada presentación de las más diversas opiniones, ya que cada una de las intervenciones supone una opción diferente que va complementando las anteriores. El contraste entre individuo y masa, entre las voces superpuestas de los grupos y el silencio que guardan Melibee y Prudence, entre edades y profesiones e intereses personales inconfesables, hacen de este debate una verdadera batalla campal. En ella la actuación del narrador ha sido determinante; pues si bien Melibee dará la razón a la mayoría furibunda, el narrador se encuentra determinado por la exposición de los hechos, e inclinado a tomar el bando contrario al de los aduladores y los jóvenes. Resulta irónica igualmente la forma en que el narrador da por terminado el debate, refiriéndose a quienes defendían una postura en la asamblea y otra en privado con Melibee:

Yet hadde this Melibeus in his conseil many folk that prively in his eere  
conseilled hym certeyn thyng, and conseilled hym the contrarie in general  
audience. (1049)

Con esta mención el narrador muestra que la asamblea no sólo sustentaba su propia tensión interna, sino que igualmente se mantenía en oposición a los consejos secretos de sus mismos miembros. Éstos abren una nueva postura con respecto a la oficialidad: reflejan la existencia de voces que si bien son secretas, susurrantes, resultan tan poderosas como las más autorizadas para gritar públicamente. El ámbito de lo público queda, pues, como fachada con que se pretende que el diálogo en sí es posible y provechoso; pero muchos de los participantes no lo creen así y el propio Melibee escucha estos secretos; incluso se podría aventurar que Prudence podría haber contemplado esta doble vía, ya que, de hecho, ella ha provocado la asamblea general para a continuación exponer su inutilidad y acabar siendo la única consejera, al ver que la opción pacifista es la más débil. Una de las consecuencias del consejo confidencial es la de corregir la percepción sobre los distintos intervinientes en el debate. Si antes se les había visto como pertenecientes a un determinado grupo, con este dato que revela el narrador omnisciente se les pasa a contemplar además como individuos.

A continuación relata el narrador desde su punto de vista cómo Prudence se aprestó a intervenir en cuanto vio a su consorte decidido a seguir a la mayoría, que pedía guerra:

Thanne dame Prudence, whan that she saugh how that hir housbonde shoop hym for to wreken hym on his foes and to bigynne werre, she in ful humble wise, whan she saugh hir tyme, seide to hym thise wordes: "My lord," quod she, "I yow biseche, as hertely as I dar and kan, ne haste yow nat to faste and, for alle gerdons, as yeveth me audience. (\*2240-1051)

Con esta tímida petición de audiencia (como se observa por los verbos «biseche» y «dar and kan») da comienzo el diálogo entre la pareja, presidido por el respeto que de entrada debe Prudence a Melibee, y que irá cobrando sentido opuesto a medida que la esposa avance en su defensa. Así, tras escuchar las razones por las que Melibee ha decidido no guiarse por el consejo de una mujer, refiere el narrador de nuevo la actitud a su parecer respetuosa de Prudence, si bien ya señala en ella la virtud de la paciencia. De nuevo, pues, el narrador está dotando de razón la postura de Prudence y descalificando los comentarios misóginos de Melibee mediante la reacción de la esposa:

Whanne dame Prudence, ful debonairly and with greet pacience, hadde herd al that hir housbonde liked for to seye, thanne axed she of hym licence

for to speke, and seyde in this wise: “My lord,” quod she, “as for youre firste resoun, certes it may lightly been answered. For I seye that it is no folie to chaunge conseil [...] (1064-5)

Ésta suele ser la forma en que el narrador presenta las intervenciones de los dialogantes, mediante un estilo directo que es interrumpido por el narrador tras las primeras palabras del personaje, para tener su continuación inmediatamente, tras un «quod she» o «quod he». En cuanto al discurso de los personajes y su uso de las citas, ambos usan indistintamente el estilo directo y el indirecto. También a menudo, como es el caso de la defensa de la mujer que hace Prudence, se enfatiza la autoridad de su propia voz frente a la del marido. Así, la esposa opone su «I seye that it is no folie» o su «mooreove, I seye that» al «And as to the seconde resoun, where as ye seyn that alle wommen been wikkke;», «Youre thridde reson is this; ye seyn that if ye governe yow by my conseil, it sholde seme that ye hadde yeve me the maistrie and the lordshipe over youre persone. Sire, save youre grace, it is nat so», o «And as to youre fourthe resoun, ther ye seyn that the janglerie of wommen [...]». De este modo, vemos que en este ataque a la misoginia Prudence utiliza el mismo tipo de recurso que caracterizaba una parte del discurso de la dama de Bath, la alusión en estilo indirecto a lo que ha dicho el marido previamente, encabezado por ese «ye seyn», que es contestado a continuación. Mientras que Alice no contempla la sumisión de Prudence para con sus esposos, atacando en su raíz el propio concepto de «autoridad», ésta encarna y defiende esa tradición.<sup>23</sup> Ambas, en todo caso, se defienden mediante técnicas que sólo los estudiosos llegaban a conocer y que Chaucer como tal poseía. En cierto modo estas posturas, descansando ambas sobre su relación con la autoridad, son complementarias. Experiencia y prudencia son independientes, si bien suelen ir emparejadas.

---

<sup>23</sup> Palomo, «What Chaucer Really Did», 317: «Perhaps the Tale of Melibee functions as Chaucer the pilgrim’s reply to the “crabbed eloquence” of the Wife of Bath, for his supposed praise of petticoat rule consists of Prudence’s prolix advice, which in turn consists of her endless extrapolations on an arsenal of borrowed *sententiae*. Since argument from authority is one of the Wife’s favorite strategies, Chaucer may be rebutting her in kind: those who live by the quoted word shall die by the quoted word». Esta autora destaca además que entre las principales diferencias existentes entre la traducción chauce-riana y su fuente destaca la elevación no sólo del estilo sino de los propios personajes. Siguiendo esa tendencia, Chaucer añade el adjetivo «noble» para calificar a Prudence, exaltándola frente a otros protagonistas y sobre la propia calidad moral y social de Alice. Al respecto, recordemos el repudio de sir Thopas a las villanas.

Otra relación que establece el autor implícito es la que unirá a Prudence con otro gran orador de *TCT*, nada menos que Chanticleer. Si tanto Alice de Bath como Prudence comienzan sus discusiones utilizando de entrada los argumentos esgrimidos por sus maridos, ahora la dama anuncia la cita con la que el gallo destacará su erudición frente a su esposa Pertelote, en el cuento del capellán de monjas:

[...] oure Lord God of hevene wolde nevere han wroght hem, ne called hem help of man, but rather confusioun of man. (1106)

Precisamente es ahora una mujer la que prefigura la cita de Chanticleer. Lo insólito está en el hecho de que Prudence no parece conocer tal expresión, que era ya casi proverbial, sino que la deja caer como ideada en el momento por ella misma, para rechazarla por insostenible. Así, lo que el lector entenderá luego como un acto de ostentación del saber latino por parte de Chanticleer se presenta ahora como una frase cualquiera que sale de boca de una mujer en el momento oportuno. Lo que la tradición misógina había utilizado como axioma durante generaciones es ahora simplemente descartado por la dama, quien no da mayor importancia a la expresión. Al apelar a la función para la que Dios crea a la mujer, la de ayudar al hombre, Prudence rechaza esa tradición misógina y todos sus expresiones. Una de ellas, esa «*mulier est hominis confusio*» aquí existe como definición precisamente de lo que la mujer no es, ya que tal expresión no ha sido acuñada por el dictado divino, al que contradice.

El diálogo sigue su curso, y el siguiente punto sobre el que aconseja la esposa a su marido y que constituye una larga disquisición es el de la conveniencia de abandonar la ira, la codicia (pecado éste con el que de nuevo surgen sospechas sobre las actividades y el poder que detenta Melibee) y la precipitación. Sobre esta última, se retoma la cuestión de cómo se ha de deliberar antes de tomar una decisión y en quién se puede confiar. Así puede Prudence realizar una revisión de todo el procedimiento seguido en la asamblea. De hecho, podemos decir que el resto del debate descansa sobre lo acaecido en ella y la forma en que tales sucesos han sido interpretados por el ojo inmisericorde de Prudence. Esta corrección se presenta casi a modo de mandamiento, y cubre todos los campos, desde el de los más pequeños avances de la conciencia de Melibee hasta los procesos mentales más complejos:

First thou shalt make no semblant wheither thee were levere pees or werre, or this or that, ne shewe hym nat thy wille and thyn entente. (1149)

Thanne shaltow considere of what roote is engendred the matiere of thy conseil and what fruyt it may conceyve and engendre. Thou shalt eek considere alle these causes, fro whennes they been sprongen. And whan ye han examyned youre conseil, as I have seyde, and which partie is the better and moore profitable, and han approved it by manye wise folk and olde, thanne shaltou considere if thou mayst parfourn it and maken of it a good ende. (1209-11)

Vemos a Prudence erigirse como una verdadera guía en todo tipo de procedimientos, hasta llegar a convertirse, por encima de su sentido común innato, incluso en especialista en leyes. Su discurso adquiere un carácter sentencioso del que ella hace gala en ocasiones, al enfatizarlo con su «I seye»:

Also if thy conseil be dishonest, or ellis cometh of dishonest cause, chaunge thy conseil. For the lawes seyn than 'alle bihestes that been dishoneste been of no value'; [...] (1228)

“And take this for a general reule, that every conseil that is affermed so strongly that it may nat be chaunged for no condicioun that may bite, I seye that thilke conseil is wikked.” (1230)

Sin embargo, Prudence nunca olvida su actitud humilde, que mezcla con una sinceridad, por otro lado, bastante osada.

Trusteth me wel,” quod she, “that youre conseil as in this caas ne sholde nat, as to speke properly, be called a conseillyng, but a mocion or a moevyng of folye, in which conseil ye han erred in many a sondry wise. (1239)

Cuando ratifica que Melibee está dispuesto a seguirla, las correcciones de Prudence ya no sólo conciernen a las decisiones tomadas, sino a la propia forma de entender los mensajes. Así, da comienzo un interrogatorio en el que la dama dejará clara su función reconciliadora entre algunas de las opiniones vertidas en la asamblea y su marido. La primera de las preguntas a Melibee es la de cómo ha interpretado la sugerencia de los médicos sobre el pago del mal con su contrario, aportando a continuación lo que cree la respuesta correcta, opuesta a la que le diera

su marido. De esta forma, no sólo está siendo rectificado Melibee, sino todo el auditorio del narrador, así como los distintos niveles de receptores de la obra que, como Melibee, no hubieran aplicado los principios de la lógica en un primer momento:

“Certes,” quod Melibeus, “I understonde it in this wise: that right as they han doon me a contraie, right so sholde I doon hem another. (1279-80)

“Lo, lo,” quod dame Prudence, “how lightly is every man enclined to his owene plesaunce! Certes,” quod she, “the wordes of the phisiciens ne sholde nat han been understonden in thys wise. For certes, wikkednesse is nat contrarie to wikkednesse, ne vengeance to vengeance, ne wrong to wrong, but they been semblable. (1282-5)

Esta actitud se prolongará hacia las advertencias emitidas en la asamblea por los sabios, y es en la glosa de aquellas reflexiones donde Prudence despliega su conocimiento de la obra ciceroniana, explicitando el uso de los términos de este autor como acicate para que su marido pueda seguir su explicación:

“Now, sire, as to the point that Tullius clepeth ‘causes,’ which that is the laste point, thou shalt understonde that the wrong that thou hast receyved hath certeine causes, whiche that clerkes clepen *Oriens* and *Efficiens*, and *Causa longinqua* and *Causa propinqua*; this is to seyn, the fer cause and the ny cause. (1393-5)

Así, lo que empezara como corrección se continúa como una auténtica clase magistral que va a desembocar en la posible causa de que sobre Melibee haya caído tal desgracia. La figura de Prudence, que desde el principio parecía menos sensible al dolor que la del padre, se perfila aquí como la clara encarnación de la prudencia, abandonando toda vinculación que pudiera quedarle con su figura de madre agraviada. De hecho, siempre se le ha representado como esposa, no como madre. Siguiendo el principio alegórico que rige su propio comportamiento, Prudence pasa a explicar, mediante la etimología, la razón de la cólera divina contra Melibee, que coincide con todos aquellos datos dispersos que han ido configurando la imagen de un Melibee favorecido en demasía por la fortuna, confiado en unas dotes que no le han sido probadas, poderoso y tendente a la codicia. Apoyándose en citas de Ovidio y Salomón, Prudence se atreve a sentenciar a su marido, revelándole la voluntad divina, que conoce, y relacionando definitivamente la acción

literal, la de las heridas de la hija, con la lectura metafórica. Su argumentación se nutre de la práctica exegética, y su postura con respecto a su contertulio es la magisterial; de hecho la expresión que más la caracteriza es ahora «that is to seyn»:

Crist hath thee in despit, and hath turned away fro thee his face and his eeris of misericorde, and also he hath suffred that thou hast been punysshed in the manere that thow hast ytrespassed. Thou hast doon synne agayn oure Lord Crist, for certes, the three enemys of mankynde—that is to seyn, the flessch, the feend, and the world—thou hast suffred hem entre in to thyn herte wilfully by the wyndowes of thy body, and hast nat defended thyself suffisantly agaynst hire assautes and hire temptaciouns, so that they han wounded thy soule in fyve places; this is to seyn, the deedly synnes that been entred into thyn herte by thy fyve wittes. (1418-24)

Prudence continúa su disertación, aludiendo a la virtud de la paciencia. Cuando su esposo se refiere al poder y la riqueza que posee y con los que bien podría vengarse de la ofensa, ella aprovecha el elemento del dinero como arma arrojadiza; así, contrasta ese poder con la condición del pobre y de nuevo saca a relucir el motivo de la falsa amistad crecida al calor del dinero. Con ello transforma la carga positiva que Melibee le había dado a la riqueza en un inconveniente. Las citas que recoge al respecto las toma del *Pamphilus de amore*. El uso que hace de esta obra, como de otras, es fragmentado, hallándose la cita fuera de contexto, si bien lo que ha elegido de ella sí refleja la ética mercantilista que caracteriza el tratamiento del amor en los *fabliaux* y en dicha comedia:

And this Pamphilles seith also, ‘If thow be right happy—that is to seyn, if thou be right riche—thou shalt fynde a greet nombre of felawes and freendes. And if thy fortune change that thou wexe povre, farewel freenshipe and felaweshipe, for thou shalt be alloone withouten any compaignye, but if it be the compaignye of povre folk.’ (1558-60)

El uso que de la obra en cuestión hace Prudence difiere en gran medida del de Juan Ruiz. Mientras que en el *LBA* el material del *Pamphilus de amore* ha sido «interiorizado», asumido por el personaje mismo del arcipreste, en el caso del cuento de Melibee, Prudence lo utiliza desde la distancia, como mera cita en la que amparar su argumento. Se acoge simplemente al éxito innegable de la obra, a la calidad de lectura reconocida que le aportaba el haber sido compuesta en latín. Así la

coloca entre Casiodoro, Pedro Alfonso, Salomón, Cicerón, san Agustín o Catón, identificando al personaje y al autor. «Pamphilles» para Prudence es el propio dramaturgo más que el protagonista, y así lo cita directamente, como hace con los demás. Lo que aprovecha de la obra es lo que ésta tiene de doctrinal. Parece ignorar el argumento principal que sería contraproducente tener en cuenta. Sin embargo, es improbable que, dada la fama que Prudence adjudica a la pieza, los receptores no percibieran a su vez un aviso desde la obra en su conjunto. La sabia esposa ha escogido esta comedia precisamente porque en ella la consideración del amor como bien adquirible e intercambiable es uno de los móviles que llevan a la aventura de los jóvenes. El hecho de que se aluda a la historia de un seductor no invalida el mensaje que se pueda emitir desde allí; más bien lo refuerza. Si bien Prudence ha de obviar tal relación ante un padre cuya joven hija ha sido agraviada, los narrarios del peregrino Chaucer posiblemente la reconocerían.

Una nueva reclamación de Melibee versa sobre las razones que hacen que Prudence le haya sugerido hacer las paces con los enemigos antes incluso de que éstos hayan pedido misericordia. Ante las acusaciones con que Melibee se defiende de su falta de entendimiento, es el propio narrador el que recoge la reacción de la dama, señalando lo que, a su parecer, es la expresión de la ira:

Thanne bigan dame Prudence to maken semblant of wratthe and seyde: "Certes, sire, sauf youre grace, I love youre honour and youre profit as I do myn owene, and evere have doon; ne ye, ne noon oother, seyn nevere the contrarie. And yit if I hadde seyde that ye sholde han purchaced the pees and the reconsiliacioun, I ne hadde nat muchel mystaken me ne seyde amys. (1687-2880)

La esposa responde refiriéndose simultáneamente al discurso previo de su marido y a todo lo que ella misma ha estado defendiendo hasta el momento. Más adelante el narrador retomará el detalle de la expresión airada de Prudence, si bien la presentará desde el punto de vista de Melibee:

Whanne Melibee hadde herd dame Prudence maken semblant of wratthe, he seyde in this wise: "Dame, I prey yow that ye be nat displesed of thynges that I seye, for ye knowe wel that I am angry and wrooth, and that is no wonder; [...] (1698-1700)

De nuevo dará el narrador su propio parecer cuando anuncia que la dama va a decir lo que realmente desea de su marido; sin embargo, este narrador actúa casi como sombra de las palabras de Prudence, como su eco, interrumpiéndolo mínimamente, y prefiriendo en general darnos los puntos de vista de los personajes, a cuyo interior accede desde su omnisciencia:

Thanne dame Prudence discovered al hir wyl to hym and seyde, [...] (1713)

Thanne dame Prudence, whan she saugh the goode wyl of hir housbonde, delibered and took avys in hirsself, thinkinge how she myghte brynge this nede unto a good conclusioun and to a good ende. And whan she saugh hir tyme, [...] (1726-8)

And whan dame Prudence hadde herd the assent of hir lord Melibee, and the conseil of his freendes accorde with hire wille and hire entencioun, she was wonderly glad in hire herte and seyde: [...] (1791-3)

A medida que se aproxima el final del cuento, el narrador vuelve a intervenir con más asiduidad, recobrando la faceta explicativa que había conservado Prudence a lo largo de la conversación. Ello coincide con el cambio de escena, es decir, con las negociaciones que mantienen Prudence y los enemigos de Melibee, así como la de Melibee y los sabios, según el consejo de su mujer. Los sucesos se describen de nuevo con rapidez, si bien en alguna ocasión el narrador muestra en estilo directo las intervenciones de alguno de los personajes. Todos estos actos provienen de lo acordado por la pareja a partir del diálogo. Éste, no obstante, prosigue hasta el final del cuento, pues los cónyuges vuelven a retomarlo, de forma que la conclusión no la dará el narrador sino el propio Melibee a partir de una conversación con los inculpados.

El personaje de Melibee se perfila a lo largo de la historia como un regente carente de la fuerza para llevar a cabo las acciones que le son propias. Parece encarnar la forma, la función del gobierno, de la puesta en práctica de los principios. Pero esta función le es insistentemente denegada, retrasada. Desde un principio los sucesos lo sobrepasan; y en cuanto se recobra, es incapaz de actuar por sí mismo, si bien posee tal facultad. Tanto con la celebración de la asamblea consultiva como con el diálogo posterior, Melibee va demorando su capacidad decisoria, transformado en mero receptor formal de los contenidos que los demás personajes van depositando, delegando en él. De ahí que su voz apenas

suponga una apostilla continuada a las palabras de Prudence. Los comentarios de Melibee no suelen ser acertados; al acudir al apoyo de las citas magistrales ejemplifica cómo la autoridad de los sabios puede en ocasiones desviar a quienes la siguen. Sus breves intervenciones dan cuenta de la diversidad interpretativa de los textos autorizados, de lo peligroso que es encararse a tales obras sin el talante apropiado, sin aquel «entendimiento» que según san Agustín ayudaba a distinguir el bien del mal. El conocimiento no parece haber hecho mella en su entendimiento, pues Prudence le ha de aleccionar hasta el último momento. Melibee parece predispuesto, por su propia naturaleza de regente, hacia una errónea interpretación de los textos. Ello queda patente en el último de sus fallos, cuando pretende castigar a los delinquentes y es de nuevo corregido.

Su celo por actuar, unas veces guiado por su afán de venganza, otras por el de hacer cumplir la ley, se opone a la alternativa que representa la esposa. Ésta, careciendo de la facultad de actuar directamente, ha de utilizar la palabra. Su voluntad sólo se hace efectiva una vez aquélla ha sido inseminada en el corazón de Melibee. Así, antes de la acotación en la que él se dirige a los arrepentidos, y con la que termina la historia, el narrador señala el momento en que por fin se unen en el gobernante la facultad de poder que le caracteriza y el entendimiento y voluntad de la esposa:

Whan Melibee hadde herd the grete skiles and resouns of dame Prudence, and hire wise informaciouns and techynges, his herte gan enclnye to the wil of his wif, considerynge hir trewe entente, and conformed hym anon and assented fully to werken after hir conseil, and thonked God, of whom procedeth al vertu and alle goodnesse, that hym sente a wyf of so greet discrecioun. (\*3060-1873)

El narrador expone claramente ese lento encaminamiento de la extraviada voluntad del poderoso hacia la de su mujer, la reconducción del entendimiento de Melibee mediante las continuas correcciones. Traído ante la gracia divina tras un largo proceso, Melibee reproduce a su vez con sus enemigos ese patrón de misericordia que ha recibido de su esposa.<sup>24</sup> Si Prudence ha enseñado a partir de la correcta interpretación de

---

<sup>24</sup> Tal patrón no coincide, sin embargo, con los intereses personales de Prudence, a la que no se ha visto compadecerse en ningún momento de ninguna de las víctimas de la historia. Su comportamiento, constreñido al uso del lenguaje, está presidido por el cere-

las máximas, él va a dar ejemplo a los delincuentes mediante el llano acto del perdón. Una vez ha alcanzado ese entendimiento, puede expresarse con plena autoridad, por lo que es esta última intervención una de las más largas que posee. Con ella recobra su plena potestad, basada precisamente en la ejecución de la palabra:

For doutelees, if we be sory and repentant of the synnes and giltes which we han trespassed in the sighte of oure Lord God, he is so free and so merciable that he wole foryeven us oure giltes and bryngen us to the blisse that nevere hath ende." Amen. (1885-8)

Con ese «amen» se cierra el discurso de Melibee y del cuento. El narrador se suma a las palabras del regente, que constituyen en sí mismas un acto ilocucionario y perlocucionario, ya que su arenga supone a la vez el otorgamiento del perdón y la petición del mismo para la humanidad. Ese «amen» expresa la voluntad del peregrino Chaucer de que el razonamiento de Melibee se vuelva realidad. Así el valor performativo del discurso no afecta sólo a los malhechores de la historia, sino a cualquiera de los narratarios que haya escuchado el cuento y a la propia divinidad, a la que se conmina al perdón desde el nivel diegético del peregrino, cuando éste transforma el discurso de Melibee en una oración que participa a todos.

Melibee ha pasado todo su tiempo intentando dictar sentencia, emitir un «veredicto» que conlleve la ejecución, la praxis de un juicio no tanto a los errores ajenos como a los propios. Ahora el narrador utiliza ese «amen» para exponer desde su posición el mismo deseo, y al tiempo muestra todo el cuento, su traducción, como su propia ejecución de la palabra, como su propio veredicto. De la interpretación que se dé al cuento de Melibee dependerá cuál pueda ser ese juicio que adjudicamos al peregrino. Puede destacarse el continuo desgaje formal que constituye la acción y que defiende un entendimiento innato del cual el lenguaje va dando cuenta. Por otro lado se puede igualmente señalar que Melibee en realidad no ha acabado de hacerse prudente. La impresión con la que acabamos, más determinada por una lectura literal que alegórica, es la de lo difícil, casi imposible, que resulta cambiarle. Se resiste a la prudencia, y si al principio del cuento se le presenta con enemigos dentro y fuera de su círculo, tenemos la certeza de que los

---

bro más que por el corazón. Es de Dios de quien parte el motivo de la misericordia, siendo la esposa y su acertado uso de la palabra el medio por el que ésta es otorgada.

seguirá teniendo. Ese doble cariz de personaje de carne y hueso a la vez que alegórico que Prudence y Sophie apenas pueden compartir con él abre un amplio abanico de posibilidades.

En relación con los posibles significados del cuento resalta simultáneamente la relación que éste guarda con el relato de sir Thopas y sobre la que cualquier lector está alertado. La propia longitud del relato es tan evidente que recuerda inevitablemente el «litel tretys» anunciado y la polémica previa. Antes de que Harry Bailly dictamine sobre esta historia, la relación entre el primer cuento, en el que el narrador no dejaba de intervenir y éste, en el cual apenas mete baza, queda bien trazada. Incluso el discreto «amen» se alza en contraste nítido frente a la declamación previa que había sido interrumpida. El lector no puede evitar establecer comparaciones, tomar el primer cuento como modelo que va a ser más o menos reproducido por este narrador. El cuento de sir Thopas determina en cierta manera las expectativas sobre el siguiente relato.

La mayoría de los críticos resuelven tal contraste exhibiéndolo como respuesta a la dualidad *sentence/solaas*. Esta teoría suele vincular el segundo relato a una voluntad autorial alegórica y ve en el efecto de conjunto uno de los principales comentarios críticos del autor implícito sobre su obra y sobre las necesidades del público de su tiempo. Así, varios autores destacan una serie de tópicos que se ven tratados a partir de la oposición entre los cuentos. Benson<sup>25</sup> defiende además que esta dualidad es representativa de la amplia serie de dobles existentes entre las diversas historias a lo largo de toda la obra.

Se podría ver cierta intención punitiva en la dilación del debate, que podría contribuir a la comicidad final de toda la secuencia narrativa que protagoniza este peregrino.<sup>26</sup> Por encima de los valores doctrinales

---

<sup>25</sup> «Their Telling Difference», 73: «The Melibee contains much of the truth of Christianity, as Chaucer saw it, but there is a real question of how effectively, then or now, it is able to convince an audience of that truth. Chaucer is aware of the need for art as well as moral truth to fulfill his responsibilities. The lack of imaginative fiction in the Melibee, while appropriate, is not his artistic ideal. He is a Christian poet, and the second office is as important to him as the first. He dramatizes that double obligation in the tales he himself tells».

<sup>26</sup> Entre los estudios que defienden la intencionalidad cómica como motor del cuento de Melibee destacan el de Trevor Whittock (*A Reading of The Canterbury Tales*, Cambridge, Cambridge U.P., 1968), así como el de Alan T. Gaylord («Sentence and Solaas in Fragment VII of the *Canterbury Tales*: Harry Bailly as Horseback Editor», *Publications of*

inherentes a la historia, habría una comicidad intencionada que se establece entre el narrador y sus narratarios a costa nuevamente de la figura del posadero. Así, aunque la distancia entre ambos cuentos es inmensa, el efecto que producen en combinación no hace sino acentuar el que causara el primer relato. Cuando el peregrino Chaucer ofrece un tratado sobre la labor de interpretación textual y lo ingrato del ejercicio de la justicia, Harry se muestra incapaz de nuevo de vislumbrar un doble mensaje. Si el primer cuento le había levantado dolor de oídos, ahora retoma su papel de juez, recordando al propio Melibee, cayendo en el mismo error que aquél: la precipitación en el juicio. En efecto, Harry se contenta con una primera lectura, bastante básica de la historia, la que atañe a su propia vida. Así, transformado en un nuevo Melibee, escoge el aspecto que más le conviene de la historia y le recuerda chistosamente al resto de los peregrinos que su mujer no es ninguna Prudence. Con esta reacción explicita su propia merma, pues si de algo carece su comentario es de prudencia.

El venerable episodio, mediante el cual el peregrino Chaucer, imitando a Prudence, alecciona sobre el arte del debate, cae en saco roto. Harry no sabe apreciar las perlas de sabiduría que se le han arrojado, y aunque degusta con plena satisfacción el cuento, es incapaz de asimilarlo y valorarlo. Por ello la respuesta que supone su reacción es doble. El lector implícito habría contemplado la posibilidad de que la longitud del cuento hubiera reavivado el dolor de oídos del posadero. Se encuentra, por el contrario, con una ausencia total de quejas por parte de Harry. El peregrino Chaucer no ha incomodado al tabernero, cuyo buen humor nos puede causar cierto desconcierto. Inocentemente se podría pensar que el peregrino Chaucer ha intentado agradarle sinceramente. Sin embargo, ante la apostilla de Harry, no cabe ya duda de que el relato de Melibee constituía un bocado demasiado exquisito para este tabernero, y que ha sido escogido sabiamente no sólo por su naturaleza doctrinal sino con el fin de ridiculizar a aquél.<sup>27</sup>

---

*the Modern Language Association of America*, 82, 1967, 227-35) y el de Paul Baum (*Chaucer. A Critical Appreciation*, Durham, Carolina del Norte, Duke U.P., 1958).

<sup>27</sup> John M. Hill, *Chaucerian Belief. The Poetics of Reverence and Delight*, New Haven (Connecticut) y Londres, Yale U.P., 1991, 125: «[...] the poet wants to stress the noble end for all reading and tale telling, being moved to understand truth in a way that leads to something worthy and good. To read prudently is to read “debonairly”, in an openness of spirit and feeling, not narrowly in a self-reflecting or self-serving way, not hastily, not angrily, not covetously; in short, not as the Host does in his parodic conjuring of domestic bullying».

Harry se arroga una lectura exclusivista que, al igual que la de Melibee, no supone el encuentro con el entendimiento divino. Su interpretación consiste en la mera adjudicación de las circunstancias de los personajes a las suyas. La verdadera sorpresa para el lector la supone lo extraviado y a la vez lo cercano de su cavilación. La simplicidad de su comparación asombra, y produce en los lectores la confianza necesaria para elevarse hacia otras posibles interpretaciones. De esta forma, según Koff,<sup>28</sup> siendo excluyente en su apropiación del significado del cuento, Harry logra que cualquier otro receptor se una a su actividad crítica y elabore nuevas interpretaciones. Se puede decir que la labor exegética que la historia propicia se ve alentada por «error y omisión» desde el representante de la máxima autoridad crítica de este auditorio. Incapacitado para elaborar interpretaciones medianamente abstractas, el posadero cubre el terreno literal de forma tan aplastantemente prosaica que no deja sitio sino para el asentimiento y la exégesis.

Sin embargo, no se debe creer que el narrador ha sido mucho más benigno con los receptores de su historia de lo que el peregrino lo ha sido con Harry Bailly. En efecto, al menos el posadero ha encontrado sin esfuerzo alguno el lazo que lo une al cuento. Sin embargo, cuando el lector intenta superar la salida de Harry no encuentra demasiado espacio por el que trepar. Dado que la mayor parte de la historia consiste en el diseccionamiento minucioso y certero que lleva a cabo Prudence de los discursos de la asamblea, los datos interpretables no comentados son mínimos.<sup>29</sup> De cualquier forma, lo que resalta por encima de los mensajes de la dama es precisamente su abuso de algunos procedimientos retóricos<sup>30</sup> que pueden resultar parodiados por este exceso. Tal es así

---

<sup>28</sup> *Chaucer and the Art of Storytelling*, 225: «His telling preferences define him as a reader whose values produce interpretations rather than reveal them. But if he is not self-aware, he is self-conscious, and what his blind and interested, not disinterested, reading gives us is the legitimate ground for our own values for becoming good readers».

<sup>29</sup> La posible lectura alegórica pierde su norte a medida que los argumentos de Prudence van avanzando y llevando esta interpretación hacia el absurdo. Como recuerda Cooper (*Oxford Guides*, 317) con respecto a los versos 1421-4 y 2611-14: «[...] it tends to make nonsense of the whole treatise, for the last foes with whom one should make peace are the world, the flesh, and the devil. Chaucer makes matters worse by one of his rare additions to the story, his naming of Melibee's daughter as Sophie "wisdom", one of the attributes of the soul closest to God. The name threatens to destroy the point of the treatise if prudence, expediency, makes peace with God's enemies regardless of the damage done to true wisdom».

<sup>30</sup> Diane Bornstein («Chaucer's *Tale of Melibee* as an Example of the *Style Clergial*», *Chaucer Review*, 12, 1977-8, 236-54) ha detectado ese estilo curial que pretende elevar el

que en ocasiones el argumento de Prudence se llega a perder entre la enorme cantidad de citas, quedando en evidencia un afán meramente exhibicionista que pecaría contra la virtud de la prudencia.<sup>31</sup> Pues si bien Melibee es capaz de seguir cuidadosamente el discurso de su esposa, también es cierto que suele equivocarse, como el posadero.

La didáctica de Prudence, basada en una portentosa documentación, resulta poco práctica. Si en el caso del cuento de sir Thopas la rima sobresalía sobre un fondo de mediocre contenido, aquí destaca nuevamente el tratamiento excesivo que el narrador da a la forma. La exageración es la premisa que destaca por encima del contenido mismo. Por supuesto, éste puede quedar realizado por el abultamiento cuantitativo de las autoridades esgrimidas por Prudence, pero también puede ahogarse en ese mar de citas.<sup>32</sup> Es precisamente todo ese sobrante, el adorno extra con que la dama expone su lógica, lo que da lugar a que la audiencia pierda el hilo de la discusión y acabe deduciendo de la historia aquello que le es más cercano, tal y como le pasa a Harry. Y sin embargo, también es esa calidad estilística el propio tema del cuento. En efecto, en éste la dama retoma los discursos previos y los analiza a partir de otra multitud de discursos, de citas autorizadas. El debate con su marido gira en torno al tratamiento que se ha de dar a las palabras y concluye con la aplicación misma de un veredicto. Ese gusto por el

---

tono del cuento por encima del que muestra la fuente francesa, y al que contribuye la demora que caracteriza el discurso de Prudence.

<sup>31</sup> H. Marshall Leicester («Our Tonges *Différance*: Textuality and Deconstruction in Chaucer», en Laurie A. Finke y Martin B. Schichtman, eds. *Medieval Texts and Contemporary Readers*, Ithaca, Nueva York, Cornell U.P., 25): «This is a story that urges temperance and patience in a way that is both monstrously intemperate and an affront to the reader's patience; as such it inflicts on the reader the results of a continuing power game between the Host and the poet».

<sup>32</sup> Palomo («What Chaucer Really Did») sostiene que existe una intención paródica por parte del autor al aplicar un estilo demasiado elevado a un tratado moral que no merecía tanta dedicación. Así, la recurrencia a las citas estaría enfatizando lo vacío del contenido, al igual que la rima *doggerel* haría con el cuento previo. También E. S. Kooper («Inverted Images in Chaucer's *Tale of Sir Thopas*», *Studia Neophilologica*, 56, 1984, 152) acepta este paralelismo que la propia etimología de «Thopas» anuncia, pues una de las virtudes que se le estimaban al topacio era la de reflejar las imágenes de forma invertida. *The Tale of Sir Thopas* sería, pues, un reflejo, aunque invertido, del cuento de Melibee: «In the *Tale of Melibee* we are presented with the inverted image of the Thopas: whereas in the latter, content was seemingly (and deceptively) unimportant while form was made out its entire essence, we find the reverse in the former. Here Chaucer examines the way in which the sentence, the ultimate content, should be presented, but the means he employs for this end are much the same as before».

metalenguaje que reluce a lo largo del tratado se puede hacer extensivo al diálogo que se establece entre los dos cuentos de este narrador. En ambos la forma denuncia una presencia autorial fuerte aunque esquiva, que se refugia en el poder del estilo antes que en el potencial lingüístico para generar interpretaciones secundarias.

#### 5.4 Síntesis narratológica

A continuación trataremos las diversas categorías por las que el narrador de ambos cuentos se va definiendo. Pero antes hemos de recordar que este peregrino no es constante como narrador. Mientras que en el primer cuento la figura que adopta es la del juglar, en el cuento de Melibee su porte se dignifica y se distancia del tema que trata, adoptando de esa manera una altura que hasta el momento no había tenido. La autoridad diegética también varía, pues el juglar parece más bien un primerizo en la labor de romancear, con el nerviosismo propio del que intenta resultar interesante y demuestra precisamente su corto manejo de las convenciones. El Chaucer del ejemplo moralizante, en cambio, se muestra cauto y controla su dicción y la evolución de sus personajes de principio a fin. En ambos casos, la representación es heterodiegética y el privilegio es ilimitado, si bien, como hemos avanzado, el narrador del cuento de Melibee se reservará parte de la información, mientras que su otro yo no puede dejar de declarar su entusiasmo y hacer de su caballero un malogrado ejemplo de templanza.

En cuanto a la identidad social de ambos, vemos que la pose juglaresca se presenta como ciertamente desprestigiada o tendente a caer en extremos como éste. No podemos, sin embargo, afirmar que el autor implícito pretenda mediante el torpe cantor referirse al arte del juglar popular en su generalidad como mero recital de motivos sin ilación ni profundidad. Creemos que el poeta busca simplemente destacar que él no puede ser un juglar, aunque quiera. Que nunca dominará el arte de la improvisación y la compleja producción oral que requiere un compromiso de todas las facultades mentales y corporales. Este aprendiz de juglar, que ha memorizado la rima machacona y los episodios clave de una tradición poderosa, sin embargo ignora los recursos de la composición. Aunque no pongamos en duda su honestidad, su competencia sí que es discutible. En cambio, el segundo cuento muestra a un narrador más moderado y consciente de sus limitaciones, que entrelaza su mo-

destia con la grandeza de los argumentos que presenta en beneficio propio. Si en su afán juglaresco el peregrino apelaba continuamente a su público, en el cuento de Melibee, en cambio, las palabras de los personajes se bastan para incrementar el nivel de atención, a medida que los argumentos se van desarrollando mediante una corrección continuada que rechazaría cualquier interrupción externa. Por su parte, el juglar no puede evitar dar sus personalísimos puntos de vista sobre la acción que relata. Sus apreciaciones acaban rebajando impertinente-mente la gravedad propia del romance, que termina en mera caricatura—como lo es su fatuo protagonista— de la hondura de historias como la del cuento del caballero.

El plano fraseológico también evidencia la gran diferencia que existe entre ambos relatos, pues mientras que en el cuento de sir Thopas domina el principio diegético, con una fuerte presencia y condicionamiento del narrador y su forma de presentar al héroe, en el cuento de Melibee los personajes pronto dejan atrás al narrador y se hacen con la acción mediante sus debates, bien en la asamblea, bien en los diálogos que mantiene el matrimonio. De hecho, podemos decir que en él se produce una suspensión del relato a favor del debate mismo, con una dramatización continua que se basa en el estudio pormenorizado de cada una de las sentencias que va emitiendo el señor y un movimiento que se limita a lo meramente intelectual la mayor parte de las veces. En el cuento de sir Thopas también existe el discurso directo, visible sobre todo en los retos, o las plegarias, pero en comparación con el dramatismo que recibe el propio diálogo del relato siguiente, las palabras de sir Thopas se pierden, como sus pasos; carecen del vigor que su héroe cree tener. Así, su lamento a la Virgen (cuando no se halla en una situación penosa ni hay realmente necesidad del auxilio divino) o el reclamo urgente a sus juglares para que amenicen el solemne acto de vestirse para la batalla, realmente no contribuyen a elevar el tono dramático de la historia.

También en el plano espacial y temporal se oponen ambos cuentos. Recordemos que se nos informa sobre la familia ilustre de sir Thopas, es decir, se nos retrotrae al lugar de nacimiento para dar después un gran salto hacia el presente y narrar una aventura particular del paladín. Sin embargo, desconocemos los antecedentes familiares y la biografía de Melibee. Mientras que la historia de sir Thopas se vuelve interminable en la sucesión de acciones que no llevan a ningún sitio, pues el héroe vaga del bosque a su casa o a la ciudad de forma indeterminada, en

el caso de Melibee las acciones son expuestas con precisión. Se hace hincapié en lo premeditado de ellas y en el cuidado extremo que cada nueva decisión exige. De hecho, esto ocurre porque la aventura de sir Thopas sólo le atañe a él y a su gigante, mientras que los hechos que ha de decidir Melibee serán determinantes para todas sus gentes.

El dramatismo, pues, está perfectamente medido y dosificado en el caso de Melibee, mientras que en el de sir Thopas parece limitarse al divertimento de un jinete desocupado. Sin embargo, de la confrontación de estos cuentos surge la ironía de que precisamente el relato de sir Thopas, que contiene más acción real, más cambios de escenas y variedad temporal, resulta tan repetitivo y estático como la historia de las disputas internas de una región. En el primer cuento destaca la movilidad y secuencialidad de las escenas, sin el dominio de ninguna de ellas en particular, con una rapidez que no viene a justificar la premura del héroe sino más bien su diletantismo. Mientras, en el relato sobre Melibee destaca la primera e impresionante escena, tan fulminante en su desarrollo como la propia sorpresa de las víctimas. El recuerdo de tal escena va a estar presente en el ánimo del protagonista, que de este modo evocará también en el lector aquel breve momento. Éste convive con la aplastante y creciente lentitud que caracterizará los diálogos entre los consejeros de la asamblea y entre los esposos. El ritmo lento coincide con una localización única que intensifica el efecto de densidad ambiental. Esta densidad a su vez corresponde a la tensión y cerrazón mental de los allegados a quienes consulta Melibee.

La acción se localiza en la misma casa en la que habían herido a Prudence y Sophie, por lo que la huella del crimen se nos antoja aún fresca y los ánimos de los reunidos parecen imbuidos de la agresividad y cerrazón de la propia morada. Sólo Prudence se sobrepone al ambiente y respira otro aire; los demás parecen dominados por la atmósfera del lugar (pronto los consultados caerán en la tentación de la intriga). Así, mientras que en el caso de sir Thopas los campos que atraviesa no llegan nunca a encerrarlo, y su entrada a la mansión sólo significa que va a volver a salir de ella tras haber oído unas cantigas que lo habrán transportado a otros lugares, en el de Melibee el ambiente tiende a ser más claustrofóbico y determinante. De igual forma, mientras que en el cuento de sir Thopas existe una atomización temporal galopante, en el de Melibee se produce la fijación en una sola escena que se prolonga en forma de espiral, como el propio diálogo.

En cuanto a la postura psicológica del narrador, veremos que mientras en el cuento de sir Thopas el juglar se identifica plenamente con su personaje, emocionándose con las andanzas del mozo, y procurando cuanta información permiten su excitación e incondicionalidad, para con Melibee es mucho más recatado. Da la información esencial y deja que sean los propios personajes los que establezcan cómo se deben interpretar los hechos, a partir de su propio descubriendo paulatino. Así, las conversaciones interminables entre Prudence y Melibee sacan a relucir los dichos de autores y personajes anteriores, de forma que el matrimonio irá adaptando su debate, su entendimiento y su conducta al saber aceptado universalmente, que se va expandiendo con cada nuevo término que analizan. Mientras, sir Thopas no necesita justificar su proceder; sólo sigue una rutina vivencial mínima para cumplir con el rango de héroe que le otorga el narrador. Por ello no encontramos una visión profunda del personaje sino un constante polinizar el aire del romance desde su corcel. Tanto Melibee como él expresarán sus sentimientos y decisiones mediante el lenguaje, si bien en sir Thopas se observa además una energía arrolladora pero sin dirección, una sed de acción que lo lleva sin control desde el reino del sueño hasta el de las hadas, y que revela precisamente que es incapaz de reflexionar sobre sí mismo, como sí que hace Melibee. En ocasiones la omnisciencia del narrador y su pasión por el protagonista de su primer cuento le permiten focalizar la realidad que describe a través de los ojos del personaje. Así, la descripción de las hierbas de toda clase que sir Thopas está admirando cuando sale al campo en busca de aventuras puede estar siendo transmitida a partir de la conciencia del caballero. Esta pasión del juglar por todo cuanto tiene que ver con su personaje le hace percatarse de cada uno de los detalles, incluso del sudor del caballo. Este mimo no será necesario, en cambio, para los protagonistas del relato siguiente, cuya descripción física es ensombrecida por la potencialidad alegórica de las figuras.

La postura ideológica del narrador ajuglarado con respecto al cuento de sir Thopas brilla por su ausencia, y sólo se revela cuando, en comparación con el relato de Melibee, el contraste muestra la voluntad paródica y puede que hasta autoparódica del autor implícito. Además, recordemos que con el paso del romance al cuento moralizador el pulso entre producción y recepción que inició Harry Bailly queda sin solución aparente. Sabemos que para el lector medieval la historia de Melibee fue no sólo edificante sino posiblemente también amena; todo lo que el

cuento de sir Thopas no logra ser. La corrección que Melibee sufre hasta llegar a ver la solución a su dilema es paralela a la corrección recíproca con que los propios autores y lectores animan sus respectivas actividades.

## 5.5 El prólogo y el cuento del párroco

### 5.5.1 *Preámbulo*

Tras el cuento del intendente que ocupa la sección novena, el peregrinaje ha disfrutado de alrededor de la veintena de historias. Es entonces cuando en la sección décima el tabernero vuelve a reparar en un viajero, el párroco. Éste imprime la urgencia teleológica a una peregrinación que había visto amenizadas sus jornadas con las mejores historias recordadas. El párroco se opondrá tanto al afán exhibicionista del bulero como a la maestría narrativa de todos sus compañeros. Veremos que tanto su prólogo como su intervención dentro del concurso servirán para trascender aquél y alumbrar otro camino, señalando así un final que la retractación autorial vendrá a sellar.

### 5.5.2 *El prólogo del párroco*

El prólogo y el cuento del párroco aparecen en la tradición textual a la que pertenece el manuscrito Ellesmere al final del mismo y unidos a la que se denomina «retractación» del autor. De ahí que este conjunto suponga, por su propia naturaleza y localización dentro de la obra, uno de los principales hitos interpretativos dentro de la tradición crítica chauceriana. El cuento del párroco aparece precedido en todos los manuscritos por el del intendente, que se situaba a primera hora de la mañana (IX, h, 15). El prólogo comienza, sin embargo, con una clara alusión a la terminación de la jornada, cuando se avecinan las cuatro de la tarde. Con ella, y con la medición que el narrador realiza de la hora, según la sombra que su cuerpo proyecta entonces, se contradice la alusión temporal anterior, siendo ésta la primera inconsistencia del prólogo en cuanto a su relación con los demás cuentos. La segunda la supone la mención de la fecha que da el narrador a partir de la astrología, 17 de abril, cuando en la introducción al cuento del magistrado ya estaban a

día 18. Se puede aventurar que el interés del autor se centraba en ese momento sobre todo en presentar la ascensión de Libra,<sup>33</sup> no en mantener la coherencia con los demás textos. A este final del día se suma el anuncio de Harry Bailly de que también la competición está a punto de terminar, y de que el último en hablar será el párroco, al que se había quitado la palabra en otra ocasión:

The sonne fro the south lyne was descended  
 So lowe that he nas nat, to my sighte, (2-3)  
 Foure of the klokke it was tho, as I gesse,  
 For ellevene foot, or litel moore or lesse,  
 My shadwe was at thilke tyme, as there (6-8)  
 Therwith the moones exaltacioun—  
 I meene Libra—alwey gan ascende  
 As we were entryng at a thropes ende; (10-2)  
 Now lakketh us no tales mo than oon.  
 Fulfilled is my sentence and my decree;  
 I trowe that we han herd of ech degree;  
 Almost fulfilld is al myn ordinaunce. (16-9)

Como vemos, el narrador está dando sus apreciaciones sobre la hora desde el momento presente, mostrándose humilde y cauto en la presentación de sus cálculos, y aclarando al narratario el significado de la «exaltation» de la luna. La mención a Libra se relaciona con ese momento largo de entrada en la ciudad. Tales laxitud espacial y lentitud temporal contrastan con la información puntual de la medición por la sombra. Así opone igualmente la tensión astrológica entre el sol y la luna a medida que la compañía ingresa en la ciudad, con la referencia demasiado trivial y humana a su propia sombra. No es de extrañar que el tono sombrío en que desemboca la peregrinación se pueda interpretar como augurio de la cercanía del fin, pues la terminación del camino coincide con el final del día y con la extensión de las sombras. El que este fin sea simplemente el de la competición de cuentos (como asegurará Harry) o que se pueda leer además como metáfora de la despedida autorial y de la cercana muerte del poeta, dependerá del alcance que se dé a la retractación del autor.

---

<sup>33</sup> Chauncey Wood («Chaucer and Astrology» en Rowland, ed. *Companion*, 202-20) señala que ese énfasis puede deberse al valor simbólico de la balanza, anunciadora del juicio para el que el pastor prepara a su auditorio.

Para finalizar el juego, Harry escoge nada menos que al párroco, cuya actitud desde que fuera presentado en el Prólogo General se puede aventurar. Tras puntualizar que ya se han visto ejemplos de casi todos los tipos de cuento posibles, el posadero exige al párroco que «knytte up wel a greet mateere»<sup>34</sup> de que lo sabe capaz, y lo reta a contar alguna historia. Inmediatamente el otro defiende con la mención a las cartas de Pablo a Timoteo (I Tim 1, 4; 4, 7; II Tim 1, 13; 2, 16; 4, 4) que no hablará de banalidades mediante figuras que disfracen su mensaje. De alguna forma, el narratorio puede esperar el tipo de sermón que el pastor, tan encomiado por su virtud, ofrecerá.<sup>35</sup> El ajeteo de la peregrinación se cerrará con la vigorosa palabra del religioso, cuya voz se dedicará a relatar la caída y la superación del ser humano de los más diversos pecados mediante la penitencia. Así pues, el párroco hace a los demás conscientes de esa última hora de la vida del peregrino en la Tierra, como antes lo hiciera la sombra del peregrino Chaucer. Se acoge a las enmiendas que se quieran hacer de su texto con una modestia que no le impide, sin embargo, pedir el auxilio divino para guiar a la compañía hacia la Jerusalén celestial. Sin embargo, al lado de esa misión salvífica que se arroga, apunta que la dimensión literal es casi tan importante como la tropológica.<sup>36</sup> Y lo hace recordando que él

---

<sup>34</sup> Siegfried Wenzel («Chaucer and the Language of Contemporary Preaching», *Studies in Philology*, 73, 1976, 160) destaca que la expresión «Knytte up», con su connotación de «concluir» así como de «anudar» ya demuestra la voluntad autorial de finalizar con un cuento especial, ligado de alguna manera a los demás, pero que los remata por otro lado ese tejido: «In addition, the phrase subtly calls to mind a structural process applied in sermon-making, which in Chaucer's time was a highly refined, sophisticated, and self-conscious form of verbal art, to which an artist like Chaucer surely would not have been insensitive».

<sup>35</sup> Robert Jordan (*Chaucer and the Shape of Creation. The Aesthetic Possibilities of Inorganic Structure*, Cambridge, Massachusetts, Harvard U.P., 1967, 229), aprecia este cambio cualitativo desde la consideración de los cánones estéticos medievales: «For Chaucer, however, the shift from narrative to sermon was an elevation and, in a special sense, a relief. For him the ultimate role of art—irrespective of its mediate roles—was to serve and subserve Truth». Rodney Delasanta («Penance and Poetry in *The Canterbury Tales*», *Publications of the Modern Language Association of America*, 93, 1978, 240-7) defiende la teoría de paso del peregrinaje real al escatológico que le da el pastor, añadiendo que su rechazo de la ficción es también eco de las palabras dichas por Cristo antes de entrar a Jerusalén, con que hablaba críticamente a sus discípulos sobre el pecado y la justicia, anunciándoles que a partir de ese momento dejaría de hablar mediante fábulas para mostrar directamente al Padre (Jn 16, 8-24). Vemos, pues, cómo la lectura alegórica del peregrinaje conlleva casi naturalmente el cambio de registro.

<sup>36</sup> Al respecto, véase Anthony Nemetz, «Literalness and *Sensus Litteralis*», *Speculum*, 34 (1959), 76-89, que estudia las implicaciones de tal concepto y su lugar en la tradición exegética medieval. Asimismo, sobre los tratados patrísticos y bajomedievales que orienta-

mismo no es más que un inglés, un sureño que no sabe de aliteraciones ni de rimas, por lo que prefiere hablar en prosa:<sup>37</sup>

For trewely, me thynketh by thy cheere  
 Thou sholdest knytte up wel a greet mateere. (27-8)  
 “Thou getest fable noon ytoold for me, (31)  
 Why sholde I sowen draf out of my fest,  
 Whan I may sowen whete, if that me lest? (35-6)  
 Moralitee and vertuuous mateere, (38)  
 But trusteh wel, I am a Southren man; (42)  
 Ne, God woot, rym holde I but litel bettre;  
 And therefore, if yow list—I wol nat glose—  
 I wol yow telle a myrie tale in prose  
 To knytte up al this feeste and make an ende. (44-7)  
 To shewe yow the wey, in this viage,  
 Of thilke parfit glorious pilgrymage  
 That highte Jerusalem celestial. (49-51)  
 I putte it ay under correccioun  
 Of clerkes, for I am nat textueel;  
 I take but the sentence, trusteth weel. (56-8)

La sorna de Harry para con el párroco recuerda a la que había utilizado en el prólogo al cuento de sir Thopas (v.710) cuando atacaba al peregrino Chaucer. La similitud entre este último y el párroco se subraya cuando el religioso protesta, como hiciera el viajero Chaucer en el prólogo al cuento de Melibee (VII, 957 y 963), que destacará la cualidad moral en su «myrie» historia, y que primará la prosa sobre el verso (v.937, 962-3). Así, por la calidad de su peculiar *captatio benevolentiae*, se podría considerar a este párroco como un «alter ego» del peregrino Chaucer en su faceta de narrador, uno que acabará reemplazando como

---

rían la labor de los predicadores, véanse Harry Caplan, «The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching», *Speculum*, 4 (1929), 282-90 y D. W. Robertson, Jr., «The Cultural Tradition of *Handlyng Synne*», *Speculum*, 22 (1947), 162-85.

<sup>37</sup> Ernest Curtius (*Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, 588) destaca que esta «confesión de incapacidad» es uno de los recursos medievales heredados más bien de la tardía antigüedad que de fuentes bíblicas: «Se complacen especialmente en acusarse de *rusticitas*, esto es, de tener un lenguaje rudo, incorrecto, propio de labriegos. El empleo excesivo de tales expresiones estereotipadas no se generalizó sino en época tardía, en los siglos V y VI; pero precisamente a los retóricos de esta época —Sidonio y Venancio Fortunato ante todo— se les tenía, a lo largo de la Edad Media, por modelos de estilo, y se les imitó asiduamente».

líder de la comitiva a Harry Bailly y su interpretación literal para elevar la propia peregrinación desde ese nivel literal hasta el tropológico. Ante tal avance, la comitiva de peregrinos se muestra impaciente y pide al hostelero que ceda ante esa gran materia. Éste lo hace aprestando al párroco a que empiece, pues la noche se les viene encima. De esa forma Harry incide en la terrenalidad del viaje (dado que en la Jerusalén celestial no existe la oscuridad), y sin embargo acepta la voluntad del párroco y el auxilio divino para sus palabras, si bien se puede apreciar en sus palabras cierta condescendencia:

Upon this word we han assented soone, (61)  
 And bade oure Hoost he sholde to hym seye  
 That alle we to telle his tale hym preye. (65-6)  
 Telleth," quod he,"youre meditacioun.  
 But hasteth yow; the sonne wole adoun;  
 Beth fructuous, and that in litel space,  
 And to do wel God sende yow his grace! (69-72)

### 5.5.3 *El cuento del párroco*

Cumpliendo su anuncio de mostrar el meollo y desechar la corteza, el párroco acude inmediatamente a la única forma de lenguaje que le parece veraz, la del tratado penitencial.<sup>38</sup> Éste aparece, pues, en el contexto del peregrinaje, como un sermón cuyo destino será desvelar las diversas formas que adopta el pecado, y defender la superación de aquél mediante la enseñanza de la penitencia. Para ello deriva su material de diversas fuentes: la *Summa de poenitentia* (1222-9) de Raimundo de Peñafort para la parte que versa sobre la contrición, confesión, satisfacción y penitencia, y las versiones resumidas de la *Summa vitiorum* de Guillermo Peraldus, que se encontraban en Inglaterra, la *Primo* y la

---

<sup>38</sup> Lee W. Patterson («*The Parson's Tale* and the Quitting of the *Canterbury Tales*», *Traditio*, 34, 1978, 338) especifica, basándose en el cotejo con diversos tratados de este tipo, la originalidad del de este párroco: «But the Parson's Tale is a clear instance of one recognizable type, the manual for penitents, and when it is placed within this category its distinctiveness becomes apparent. While most of these manuals stress the priority of penance they are not, as we have seen, simply adjuncts to the sacrament. Of the three dozen or so treatises I have examined, all but four are concerned with larger didactic concerns».

*Quoniam*,<sup>39</sup> para la descripción de los pecados capitales. A la *Primo* se le solía añadir un tratado sobre las virtudes que se oponían a cada uno de los pecados, la *Summa virtutum de remediis anime* o *Postquam*,<sup>40</sup> que también se utiliza aquí. Pero procediendo de tales sumas, el tratado del párroco no puede ser un mero sermón, y de hecho resulta difícil imaginarlo como prédica al estilo de la del bulero. Más bien sigue el modelo del sermón universitario,<sup>41</sup> como demuestran, entre otros elementos, los encabezamientos latinos que dividen claramente las partes, o el uso de la cita bíblica como tema. Sin embargo, el párroco no sigue todos los preceptos típicos, mostrando un excesivo gusto por la cita y la subdivisión que da lugar a que el receptor pierda el hilo de su disertación. El narrador estaría, de alguna forma, parodiando con ello paroxismo a que habían llegado las formas escolásticas en su afán por diseccionar la realidad según una nomenclatura. Si bien, como veremos, el discurso del párroco resulta coherente en todo momento, sí muestra una extrema dependencia de las citas que obstaculiza la cohesión estructural del discurso, se considere éste tanto como texto para ser leído como para ser dado en prédica.

El sermón puede considerarse además una suma en sí mismo. Como tal, pretende abarcar toda la diversidad del mal tal y cómo se presenta éste en la vida humana, así como el camino adecuado para dejarlo

---

<sup>39</sup> Véase Siegfried Wenzel, «The Source of Chaucer's Deadly Sins», *Traditio*, 30 (1974), 351-78.

<sup>40</sup> Al estudio y edición de la fuente de los pecados capitales ha de añadirse el descubrimiento previo del origen de los remedios chaucerianos contra el pecado por parte también de Siegfried Wenzel («The Source of the "Remedia" of the Parson's Tale», *Traditio*, 27, 1971, 433-53).

<sup>41</sup> James J. Murphy (*La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986) considera a Tomás de Salisbury y a Tomás Chabham precursores en el dictado de las pautas que seguirá el sermón universitario a partir de su apogeo en el siglo XIII. En la *Summa de arte praedicandi*, Chabham prescribe cuáles han de ser los pasos ineludibles que ha de seguir el predicador, y que quedan resumidos por Murphy (331): «Tomás sugiere el siguiente método de división: primero, dividir el tema en palabras; segundo, en clases de cosas (por ejemplo, género y especie); tercero, el todo y todas las partes potenciales; cuarto, sustancia y accidente; quinto, accidentes en sus clases; sexto, sentidos diversos de cada palabra usada en el tema. El autor añade el consejo, que ya se ha hecho familiar, de que el predicador no debe hacer tantas divisiones y subdivisiones que puedan confundir al oyente. Además, subraya, sería una falta grave que el predicador dejara de presentar, por lo menos, una autoridad bíblica para probar cada uno de los miembros de la división».

atrás.<sup>42</sup> La riqueza de contenidos desplegada en cada uno de los cuentos de los peregrinos vuelve a ser recuperada y fijada en su dimensión moral por este sermón. A continuación presentaremos la estructura del sermón sin ahondar en el tratamiento que da a cada uno de los innumerables temas sobre los que versa este «cuento». Ciertamente, entrar a comentar cada uno de los puntos que trata el pastor, aunque tentador, sería arriesgado, pues el párroco abarca los más diversos aspectos. Irá dibujando el entramado doctrinal mediante la descripción de las más variadas actuaciones pecaminosas, que el lector de excelente memoria podrá relacionar a su vez con los cuentos previos<sup>43</sup> o aplicar a su propio proceder.

El tema que encabeza el tratado es una sentencia de Jeremías, al que el párroco cita explícitamente en latín, procediendo a traducirlo luego: «*Jer. 6º. State super vias, et videte, et interrogate de viis antiquis que sit via bona, et ambulate in ea; et inuenietis refrigerium animabus vestris, etc.*». Este comienzo enlaza de forma sorprendente con la realidad de la peregrinación, pues en él se resume el tema de qué tipo de historia de entre las contadas se debe recordar para progresar por el camino recto, así como el tema del premio al final de la jornada. Si Harry Bailly había propuesto una cena en su hostel, el párroco superpone a la oferta del

---

<sup>42</sup> Es Erwin Panofsky (*Gothic Architecture and Scholasticism*, Nueva York, Meridian Books, 1957, 31) quien mejor ha expuesto la necesidad escolástica de demostrar la unión de fe y razón mediante una presentación jerarquizada y simétrica de la realidad y que acudirá al uso masivo de la división como forma de exposición: «*Manifestatio*, then, elucidation or clarification, is what I would call the first controlling principle of Early and High Scholasticism. But in order to put this principle into operation on the highest possible plane —elucidation of faith by reason— it had to be applied to reason itself: if faith had to be “manifested” through a system of thought complete and self-sufficient within its own limits yet setting itself apart from the realm of revelation, it became necessary to “manifest” the completeness, self-sufficiency, and limitedness of the system of thought. And this could be done only by a scheme of literary presentation that would elucidate the very processes of reasoning to the reader’s imagination just as reasoning was supposed to elucidate the very nature of faith to his intellect».

<sup>43</sup> Esta adjudicación del sermón como comentario de diversos peregrinos y sus cuentos fue mantenida por Frederick Tupper en «Chaucer and the Seven Deadly Sins», *Publications of the Modern Language Association of America*, 29 (1914) 93-128, si bien uno de sus principales defensores ha sido Ralph Baldwin (*The Unity of The Canterbury Tales, Anglistica*, 5, Copenhague, 1955, 104): «In brief, according to this interpretation, the Parson’s Tale is a dramatic confrontation of the sins to which man is victim on his journey to the New Jerusalem and which are displayed by the Pilgrims on their symbolic journey to Canterbury».

posadero la promesa divina de compartir la mesa del Padre.<sup>44</sup> Invita a mirar hacia atrás, a recapitular y escoger la vía recta. Insta, pues, a recordar lo dicho y hecho a sus contertulios, a prepararse para volverse dignos de esa entrada en la Jerusalén celestial. Presenta a continuación la penitencia como la única vía posible para desandar los malos pasos. En su definición de ella, acude a san Ambrosio, san Isidoro y san Gregorio, mezclando indistintamente los estilos directo e indirecto. Su afán didáctico le hace distinguir las situaciones en que se puede dar: mediante el bautizo —siendo necesario el arrepentimiento previo del pecado cometido— o bien tras el bautizo, con la variante de los pecados veniales diarios. Después especifica que la penitencia puede ser solemne, común y privada, y que las condiciones previas para efectuarla son la contrición de corazón, la confesión oral y la satisfacción, citando en estilo directo al respecto a san Juan Crisóstomo. Estos tres apartados constituirán el hilo conductor al que se acoplarán todos las demás consideraciones de este sermón. Contrición, confesión y satisfacción serán glosados a partir de este momento como elementos indispensables para efectuar la penitencia, puerta hacia la divinidad.

El carácter de este sermón es principalmente descriptivo, por lo que supone una contradicción absoluta al principio narrativo que ha inspirado el resto de los cuentos y el relato mismo de aquellas jornadas de peregrinación. Sin embargo, el narrador Chaucer presentaba su obra en el Prólogo General como fruto de la memoria, y este último cuento en ese sentido es también todo un ejercicio de memoria por parte del párroco.<sup>45</sup> Y ello no sólo por sus constantes citas de autoridades bíblicas y patrísticas, sino porque va desbrozando paulatinamente los conceptos que pudieran parecer más abstrusos, acudiendo a comparaciones que

---

<sup>44</sup> Delasanta («Penance and Poetry», 244) destaca el distinto valor simbólico que adquiere la comida según la ofrezcan Harry o el párroco: «If the supper symbolizes eschatological reward, the haste of Harry Bailly, who is preoccupied during the pilgrimage with a fear of lapsed time, parodically signifies eschatological foreboding before the *dies illa*».

<sup>45</sup> Rosemarie Potz McGerr («Retraction and Memory: Restrospective Structure in *The Canterbury Tales*», *Comparative Literature*, 37, 1985, 106-7), al estudiar la influencia de la noción agustiniana de «memoria» en la obra chauceriana, señala la analogía existente entre la recreación a que da lugar la memoria y la que produce la literatura escrita, ya recogida en el Libro X de las *Confesiones* de san Agustín: «Art's process of revivifying images, like that of the memory, functions actively to reinterpret them.[...] What, within the fiction, is the re-creation of the narrator's past experience in the realm of his memory becomes, for the reader, the creation of an ongoing experience in the realm of his imagination».

ayudan al receptor a seguir su razonamiento o desplegando los archivos de su memoria a partir de pequeñas variaciones de una aserción principal, estrictamente numeradas y presentadas con sencillez. Así, afirma que a Cristo lo airamos de tres modos: tanto en el pensamiento delictivo como en el hablar descuidado y en el obrar pecaminoso. Contra ellos, la penitencia se presenta como el primero de los árboles que va a poblar este sermón.

Pero la memoria también se encuentra en la raíz del árbol, la contrición, de donde salen las ramas y hojas de la confesión y el fruto de la satisfacción. La semilla de la gracia, nacida de esa raíz, surge precisamente del recuerdo del día del juicio y de las penas del infierno, y a su calor el hombre llega a odiar el pecado, tal y como el niño lactante llega a odiar la leche mezclada con otro alimento. Está en la memoria, pues, el germen, el meollo del proceder humano.

Para definir la contrición, acude a la cita de san Bernardo, apuntando que existen seis causas que inspiran al hombre ese arrepentimiento: la primera es el recuerdo de los pecados cometidos; la segunda es la certeza de que el pecado hace al hombre esclavo. Al referirse a este estado de esclavitud, el párroco no puede evitar una exclamación por la que dedica a las mujeres el dicho salomónico sobre la belleza mal aprovechada. Así, esa servidumbre humana del pecado se concreta en la esclavitud para con el cuerpo, y este mal afecta, a ojos del religioso, sobre todo a las mujeres..

La tercera razón que incita a la contrición sería el miedo al Juicio Final y al infierno. Precisamente al glosar las palabras de Job, el párroco se extiende sobre las tres formas de falta según los tres tipos de objeto que perseguimos en vida: honor, delicias y riquezas. Es sobre todo en este apartado donde la memoria se muestra en todo su esplendor. Si el sistema de cajas chinas se había podido disfrutar a lo largo de *TCT* como un recurso estructural y casi imperceptible en su aplicación (volviéndose su uso magistral en relatos como el cuento del capellán de monjas), ahora es la propia distribución lógica con que la memoria ha almacenado estos conceptos la que da lugar a la presentación de estas ideas en forma de caja china. El párroco es totalmente consciente de la disección que está efectuando de cada uno de los supuestos, y parece orgulloso de poderlos apoyar en los pilares de las citas. Al hablar del honor, no puede evitar comentar el concepto de la pobreza. Recuerda cómo los pobres pierden los amigos y los jóvenes se levantan contra los padres, revelando una naturaleza humana intrínsecamente viciada, en la

que el infierno sólo significa la radicalización última e inevitable de lo que se adelanta en vida. En cuanto a las delicias, éstas dependen de los apetitos de los cinco sentidos, que el párroco también describe y relaciona con las penas infernales. Al anunciar que los condenados no podrán hablar y pedir a Dios en el infierno, que no tendrán voces, se asiste de las citas de Salomón y san Agustín. A continuación se refiere a las riquezas, para las que repite el tratamiento del honor y de la pobreza.

El cuarto motivo que lleva a la contrición es el recuerdo del bien que se ha dejado atrás, relatando el párroco cómo las buenas obras permanecen en estado latente, de supuesta muerte, a la espera de la resurrección proveniente de la penitencia. Mediante las citas de Ezequiel y de san Gregorio se ahonda en el tema de cómo las malas obras anulan el efecto de las buenas, y de que sólo la contrición puede devolver su valor a las buenas acciones efectuadas (a no ser que se hayan cometido estando en pecado mortal). En este momento el párroco se permite incluir un apunte cómico que reduce el grado de sofisticación de las citas, al colocar al lado de las sentencias autorizadas la mención a una canción: «[...] wel may that man that no good werk ne dooth synge thilke newe Frenshe song, "*Jay tout perdu mon temps et mon labour.*"» (248). A esa mención a la cancioncilla, el párroco opone como quinto motivo que inspira al arrepentimiento el recuerdo de la pasión de Cristo por nuestros pecados. Sin dejar de referirse a ella, establece una escala que desciende desde Dios, a la razón, la sensualidad y al cuerpo, en la cual cada uno de los escalones gobierna al inmediatamente inferior, si bien la sensualidad se rebela contra la razón, y su acción afecta al cuerpo. El último motivo por el que llegamos a la contrición se divide en tres secciones: el perdón de los pecados, la gracia de poder hacer el bien y el ganar la gloria del cielo. El párroco relaciona esta tripartición con la nomenclatura de Cristo como «*Jhesus Nazarenus Rex Judeorum*», que se dedica a glosar a continuación.

Una vez analizadas las seis razones que impulsan al hombre hacia la contrición, explica cómo se ha de llevar a cabo ésta: debe ser universal y total. Dice, a continuación, que hay dos formas de consentimiento del pecado: consentimiento de «*affeccioun*» (cuando la razón se apercibe del delito y se deleita en el pensamiento), y otra cuando tal delito se lleva a cabo aun cuando no causa deleite al pensamiento. El arrepentimiento debe cubrir los tres tipos: pensamiento, palabra y obra. El capítulo de la contrición termina así con la alabanza de la liberación del pecado.

La segunda parte está dedicada a la confesión, signo de la contrición. Habla al auditorio sobre lo que han de entender al respecto, prestando especial atención a la necesidad de contar todo al sacerdote, para lo cual hay que ser capaz de identificar esos pecados. Esto le inspira a relatar cómo entró el pecado en el mundo, mostrando en directo el diálogo de la tentación de la serpiente a Eva en el paraíso. Presenta a Eva como la carne y a Adán como la razón tentada, y se refiere a cómo ambos percibieron su desnudez por primera vez al comer la fruta. Recuerda luego cómo, a pesar del bautizo, perdura el dolor de aquella caída, y persiste asimismo la tentación o concupiscencia, que hace al hombre desear («coveite»), tanto por la vista como por el orgullo. Al primer deseo lo llama «concupiscence», y es aquél mediante el cual la carne es desobediente a Dios. Mientras en el hombre domina el dolor, no hay peligro de caer en la concupiscencia y en el pecado.

El siguiente punto a explicar es en qué forma el pecado crece o merma en el hombre, para pasar más tarde a detallar la naturaleza de cada uno de ellos.<sup>46</sup> Primeramente se alimenta de la concupiscencia carnal. El párroco ilustra esta aserción con la poderosa imagen del diablo que alimenta ese fuego de la concupiscencia con sus propios humores: «And after that comth the subjeccioun of the devel—this is to seyn, the develes bely, with which he bloweth in man the fir of flesly concupiscence. And after that, a man bithynketh hym wheither he wol doon or no thilke thing to which he is tempted» (351).

Tras citar a Moisés, pasa a departir sobre los dos tipos de pecado que pueden acosar al ser humano: venial y mortal (el primero cuando se ama a Cristo menos de lo que se debe, y el segundo cuando se ama a alguna otra criatura más que a Cristo). Cuantos más de los veniales se amontonan más se inclina la balanza hacia el mortal, pues como reza el proverbio, «Manye smale maken a greet». A continuación anuncia que

---

<sup>46</sup> Sobre los pecados capitales y sus diversas fuentes y textos análogos, destaca el artículo de Siegfried Wenzel «The Seven Deadly Sins: Some Problems of Research», *Speculum*, 43 (1968), 13, en el que el autor señala el uso eclesiástico que estos retratos tuvieron en un principio: «This practical aspect is quite obvious in the earliest expositions of the scheme: in both Evagrius and Cassian the eight vices are the basic temptations that befall the monk; the monk must know their nature and their order (concatenation) in order to progress in his moral and spiritual life. Battle against these eight or seven enemies, which were seen under the figure of the Canaanite tribes of Deut.VII.1, against whom the people of Israel had to fight after they had left Egypt (the world) and crossed the Red Sea (baptism), constituted a major aspect of the *militia Dei* to which Benedictine monks committed themselves [...]».

va a dar un *exemplum* que ilustra el dicho, el del barco que tanto se puede hundir con el vuelco de una ola muy potente como por el descuido reiterado del marinero que deja que se vaya colando el agua. Advierte luego que hay algunos pecados que la gente no considera como tales, y los enumera: comer, beber, hablar más de lo necesario, no escuchar a los pobres con benignidad, acostarse sin deseo de procrear, llegar tarde a misa, dormir más de lo necesario... Además, el hablar mal de alguien, pues de ello se habrá de dar cuentas el día del Juicio: «[...] he be a talker of ydel wordes of folye or of vileynye, for he shal yelden acountes of it at the day of doom; [...]» (378)

Una vez introducido el pecado en su sermón, el religioso dedicará gran parte de él, y precisamente la parte más llena de pasión, a la descripción de cada uno de los pecados capitales. El párroco señala el orgullo como raíz de los demás pecados. De él surgen las ramas de la ira, envidia, acidia, avaricia o «coveitise» («to commune understondynge»), gula y lujuria. Cada uno de ellos, a su vez, tiene sus ramificaciones. Así pues, en este tratado sobre los pecados capitales el párroco especificará la naturaleza y derivación de los mismos, de nuevo ayudándose de las autoridades. Si ya antes presentara la penitencia como un árbol, también los pecados capitales se disponen de esa manera, desde la raíz hasta los frutos más amargos.

La raíz de estas malas hierbas es el orgullo o la soberbia, de la cual, como explica el predicador, nacen «inobedience, avauntynge, ypocrisie, despit, arrogance, impudence, swellynge of herte, insolence, elacioun, impaciencie, strif, contumacie, presumpcioun, irreverence, pertinacie, veyneglorie, [...]» (391). Se describe a cada uno de los que comete estos actos: «Inobedient is he that [...] Avantour is he that, Ypocrite is he that [...]», para a continuación referirse a otra especie más privada de orgullo, la que no se expresa en actos. Al separar el tipo de orgullo que se da dentro del corazón humano del que se expresa exteriormente, el párroco encuentra una buena excusa para hablar de las labores en la elaboración de la ropa y del acto de regalarla a los pobres cuando está inservible, no olvidando mencionar las ropas de las mujeres. Otro gesto de orgullo es el contratar más sirvientes de los que se puede mantener, alimentando en ellos la rapiña, o el orgullo que tiene que ver con las costumbres de la mesa. En cuanto a la pregunta sobre el origen del orgullo, el párroco contesta que la naturaleza, la fortuna y la gracia, al ofrecer sus dones respectivos, facilitan su aparición, según estos dones se tomen para el bien o para el mal: «Now as for to speken of goodes of

nature, God woot that somtyme we han hem in nature as muche to oure damage as to oure profit» (457). Como solución que contrarreste este pecado, el párroco presenta la humildad, tanto de corazón como de palabra y obra, a la que a su vez subdivide en distintas situaciones. Así, por ejemplo, la humildad de corazón se divide en cuatro tipos: cuando un hombre no se precia ante Dios, cuando no rechaza a ningún otro hombre, cuando no juzga y cuando no se apesadumbra por su humillación.

En cuanto a la envidia, existen dos tipos: la dureza de corazón o «del diablo», es decir, la ceguera que produce el cuerpo y que hace que no se vea que se está pecando, y otra segunda cuando el hombre va contra la verdad y contra la gracia de Dios, que ha favorecido a su vecino. Para el párroco éste es el peor de los pecados, pues atenta contra todo posible bien. Comienza luego a describir la actitud del hombre envidioso, según sufra por lo bueno, se alegre por lo malo, o idee las sutilezas para dañar a los otros de distintos modos: «Alwey he maketh a “but” atte laste ende, that is digne of moore blame than worth is al the preisyng» (494). En su catálogo de pecados de palabra relacionados con la envidia, menciona el murmullo malintencionado, como el de Judas contra la Magdalena, parecido al precedente del orgullo, como la de Simón el fariseo contra la mujer. Se refiere luego a los «rezos» de los sirvientes cuando sus señores les ordenan algo, señalando la inconveniencia del nombre: «[...] whiche wordes men clepen the develes *Pater noster*, though so be that the devel ne hadde nevere *Pater noster*, but that lewed folk yeven it swich a name» (508). El remedio contra este pecado no es otro que el amor a Dios y al prójimo, al que presenta como un hermano, ya que todos procedemos de los mismos padres, Adán, Eva y de Dios.

El párroco conecta el fragmento anterior con el dedicado a la ira al recordar lo fácil que es para el envidioso enfadarse con aquéllos por los que siente envidia, si bien señala que el orgullo suele ser también raíz de este pecado. Distingue, sin embargo una ira buena de una mala. La mala se divide en venial (la repentina) y en la que aspira a la venganza maligna con el consentimiento de la razón, tipo éste que Dios detesta y al diablo le encanta. La comparación, tomada de san Isidoro, que ilustra este pecado es la del árbol al que se prende fuego y cuyas brasas se mantienen encendidas mucho tiempo. El diablo posee la fragua en la que se alimenta esta ira mediante el orgullo, que proporciona el aire

necesario para el fuego, la Envidia, que lo mantiene a su vez vivo en el corazón mediante el rencor, la habladuría y la disputa.

En la descripción del daño que el airado se hace a sí mismo y a los demás, el párroco lamenta que ésta sea la causa del odio, la guerra y la muerte del hombre, lo que él denomina «homicide». A partir de aquí, define los diversos tipos de homicidio que existen, distinguiendo los espirituales de los corporales. De estos últimos, se refiere a aquéllos por ley, por necesidad o defensa propia, por casualidad y por negligencia (incluyendo aquí el caso de la madre que asfixia sin querer a su bebé, el de la mujer embarazada que es golpeada, o el del hombre que obliga a su mujer a tomar anticonceptivos, caso que distingue claramente del de la mujer que decide abortar: «what seye we eek of wommen that mordren hir children for drede of worldly shame?» (578). Como fenómeno característico de la ira destaca el párroco las blasfemias y juramentos, contra las que incluye diversas citas en latín, que él se encarga de traducir y explicar.

Una vez ha mencionado la blasfemia, el párroco da rienda suelta a su sermón contra toda forma de pecado relacionada con la palabra. Comienza así su ataque a la mentira: «Now wol I speken of lesynges, which generally is false signyficaunce of word, in entente to deceyven his evene-Cristene» (608), para seguidamente referirse a la adulación, engendrada por el miedo o la codicia. En conexión con ella, destaca luego el reproche, que crea lo que él llama «heridas del corazón» que acaban con la amistad: «And if he repreve hym uncharitably of synne, as “thou holour,” “thou dronkelewe harlot,” and so forth, [...]» (626). Otros pecados de palabra que incluye son el del desprecio hacia las buenas obras de los demás, así como el mal consejo, al que ve como ejemplo de traición. Peor aun es el acto de sembrar cizaña, especialmente odiado por Cristo, cuyo trabajo en el mundo echa por tierra este acto. Se refiere después al tener «double tonge», y a la revelación de los secretos, así como a la difamación, la amenaza, o la palabrería vana, para acabar condenando a los «japeres», a los que considera monos del diablo.

Como único remedio, el pastor recomienda la mansedumbre, la paciencia y la resignación, virtudes éstas presentadas mediante la personificación. Distingue cuatro tipos de paciencia según las faltas se realicen por medio de palabras malas, o dañando las propiedades o los bienes, el cuerpo, o bien cuando se manda a hacer trabajos forzados o más allá de lo acostumbrado (como es el pecado del que trabaja en día de fiesta). El

*exemplum* con que ilustra este remedio es del discípulo que castigó al maestro que estaba a punto de pegarle; el niño sabio recrimina al superior, que primero debería castigarse a sí mismo por haber perdido la paciencia.

Describe la acidia mediante la comparación de sus efectos a los de la envidia y la ira. La acidia es enemiga del hombre en cada uno de sus tres estados: el de inocencia (en el paraíso), el de pecado, y el de gracia. También se opone al mantenimiento del cuerpo al desdeñar las necesidades temporales. Se refiere después, de nuevo mediante la personificación, a la indolencia como la pretensión de no soportar ninguna pena ni carga, contrastando esta figura a la sentencia de san Bernardo y san Gregorio sobre la bonanza del trabajo.

A continuación se refiere a la desesperanza: «Now cometh wanhope, that is despeir of the mercy of God [...]» (693), pecado que puede llegar a atentar contra el Espíritu Santo, pues deja libre al desesperado para cometer cualquier tipo de falta, al haber perdido la fe en poder ser perdonado. Al respecto se lamenta el párroco: «Allas, kan a man nat bithynke hym on the gospel of Seint Luc, 15, where as Crist seith that “as wel shal ther be joye in hevne upon the synful man that dooth penitence, as upon nynty and nyne rihtful men that neden no penitence”» (700), añadiendo además que recordemos el caso del buen ladrón (Lc 23), al que cita. Después menciona la somnolencia, procedente de la pereza, para pasar luego a la negligencia o descuido, a la que coloca como la nodriza de todo mal, cuya madre siempre será la ignorancia. Termina recordando que el hombre constituye un territorio abierto, desprotegido por todos sus flancos, sin muros, por lo que el más imperceptible de los pecados puede afectarle. Después añade nuevas faltas de pereza, como la llamada «tarditas», por la que el hombre se demora en volverse a Dios, convencido de que va a vivir lo suficiente para arrepentirse a tiempo de su desdén continuado. Luego se refiere a la dejadez, la «lachesse», por la que no se acaba la obra que se ha empezado. A ésta le sigue el congelamiento del corazón humano, que derivará en la falta de devoción, visible en el hecho de que al hombre le incomode leer o cantar en misa, y que acaba llevándole al odio y a la envidia. Por último, una vez el hombre se encuentra aburrido de su propia vida y de todo lo que ha conocido en ella, sin esperanza alguna, surge la tristeza «Thanne comth the synne of worldly sorwe, swich as is cleped *tristicia*, that sleeth man, as seith Seint Paul» (725).

Contra esa avalancha de males que hacen del hombre frágil un ser incapaz de actuar, el párroco presenta la virtud de la fortaleza, con la que luchar contra los embates del diablo y reforzar el alma debilitada. Esta virtud presenta varias especies: la magnanimidad, es decir, un gran coraje, además de la fe y esperanza en Dios, la seguridad, la confianza, la magnificencia, constancia, etcétera.

En cuanto a la avaricia, la distingue de la codicia diciendo que mientras que la primera conlleva las ganas de poseer y de mantener lo que se tiene, aunque sea sin necesidad ni razón, la codicia supone la añoranza de lo que no se posee. Avaricia hace que el hombre crea más en sus bienes que en Cristo, aserción ésta que el párroco acompaña de la cita de san Pablo sobre el avaro que es presa de la idolatría. Si hace mención de la esclavitud para referirse a la avaricia, también lo hará para hablar de la codicia, con la que relaciona la práctica de la extorsión de los señores a sus siervos. En este momento, el cura realiza una defensa de la igualdad de siervos y señores, ya que se es siervo antes por el pecado que por las circunstancias de la vida, ante la muerte y ante Dios. Así, dice: «I rede thee, certes, that thou, lord, werke in swich wise with thy cherles that they rather love thee than drede» (763), donde «rede» significa «aconsejar», narrando luego la historia de la palabra «thraldom», usada, según él, por primera vez, por Noé para con su hijo Canaán. Refiere que, si bien la esclavitud llegó al mundo con el pecado, Dios ordenó posteriormente la disposición de algunos hombres por encima de otros. Sin embargo, termina considerando a los poderosos desdeñosos como lobos. De esta consideración pasa a discutir la necesidad o no de que exista solidaridad entre los países, y de si la ayuda debe proceder de los excedentes del comercio exterior. Cuando parece que ha dejado de hablar de los bienes materiales para empezar con los espirituales, el párroco sorprende con su referencia a la simonía, de la que también parecen ser presa las mujeres, como recoge el religioso: «wommen preyen for folk to avauncen hem, oon for wikked flessshly affeccioun that they han unto the persone, and that is foul symonye» (786).

Habla luego de cómo la avaricia lleva a todos los demás males, afianzándose aquí su tono exhortativo: «Ware you, questemongerers and notaries! Certes, for fals witnessyng was Susanna in ful gret sorwe and peyne, and many another mo» (797). Esta mención lo conduce a hablar del robo, que puede ser corporal (de bienes materiales) o espiritual,

cuando se daña lo sagrado, como es el caso de la profanación de iglesias o el despojar a a la Iglesia los derechos que ésta posee.

El remedio contra la avaricia proviene de la misericordia y la lástima: «And men myghten axe why that misericorde and pitee is releevynge of Avarice» (804). La primera se refleja en el dar y prestar; perdonar; y tener lástima de corazón por el prójimo, así como en la castidad. Si bien recomienda asimismo la dadivosidad, advierte del peligro de que ésta se transforme en un derroche provocado por el afán de buen nombre. Compara al hombre que es así al caballo que bebe del agua sucia y no de la limpia.

Tras definir la gula y dejar bien claro que es contraria a la voluntad divina, la achaca a los primeros padres y la presenta como un primer paso para caer preso de los demás vicios. Los tipos que encuentra el párroco son: la borrachera, por la que se pierde la razón y se cae consecuentemente en pecado mortal (si bien se trata de pecado venial si se hace sin medir los efectos); se pierde con ella además la discreción y el juicio. Otra variante es la de devorar la carne sin sentido, o la de carecer de equilibrio entre los humores por exceso de comida, o el olvido de lo que se ha hecho tras beber mucho. San Gregorio ofrece una división distinta que el párroco también recoge en estilo indirecto: comer antes de la hora, el buscar comida y bebida deliciosas, comer demasiado, hacer preparados complicados para la comida y tragar con avidez: «These been the fyve fyngres of the develes hand, by whiche he draweth folk to synne» (830).

En cuanto a su cura, el párroco acude a la sentencia de Galeno, que recomienda abstinencia. Pero a ese bienestar físico que procura la prescripción médica, le añade la opinión de san Agustín de que la abstinencia debe ejercitarse por virtud y con paciencia. Cuenta luego cómo de la abstinencia provienen muchos bienes a partir de otras actitudes correctas.

Se describe a continuación la lujuria como compañera inseparable de la glotonería. Al mandamiento divino de «Do no lecherie» añade el pastor la mención de las penas impuestas a los tres tipos de mujer sorprendida en tal pecado (la villana, la gentil y la hija de obispo), y después a la quema de las ciudades y al diluvio, dejando claro que la ley de Dios no permite la lujuria. Incluye dentro de esta acepción también la «avowtrie of wedded folk», cuando uno ó los dos miembros lujuriosos están casados: «Heere may ye seen that nat oonly the dede of this synne is forboden, but eek the desir to doon that synne» (846). Después expli-

ca el mal que provoca este pecado sobre el hombre, el desgaste del cuerpo y la pérdida de las posesiones. Constituyen sus cinco variantes la otra mano del diablo: la «fool lookynge», el tocamiento malintencionado, las «foule wordes, that fareth lyk fyr, that right anon brenneth the herte» (855), el beso, al ser la boca la puerta del infierno. La fuerza imaginativa del párroco se evidencia en sus comparaciones de la boca con el horno caliente que nadie quiere besar, de los viejos lujuriosos con los perros que siempre hacen el ademán de subir la pata sin pasar a mayores, o del lujurioso que peca con su mujer con el del comensal que se corta con su propio cuchillo. El último paso de este proceso es lo que el párroco llama «Leccherie», es decir, el coito mismo.

Después de describir cómo el diablo conduce al hombre al infierno con esos diez dedos, afirma que el deseo extramatrimonial va contra la naturaleza: «Al that is enemy and destruccioun to nature is agayns nature» (866). También es lujuria la violación de una doncella «for he that so dooth, certes, he casteth a mayden out of the hyste degree that is in this present lif and bireveth hire thilke precious fruyt that the book clepeth the hundred fruyt. I ne kan seye it noon ootherweyes in English, but in Latyn it highte *Centesimus fructus*» (868-9). Siguiendo la parábola de san Mateo (13,8), insiste en la inevitable imperfección de la mujer que ha dejado de ser virgen.

Dedica un apartado especial al adulterio, definiéndolo a partir de la etimología latina, por la que es «approchyng of oother mannes bed, thurgh which tho that whilom weren o flessch abawndone hir bodyes to othere persones» (874). Las consecuencias del adulterio serían: al romperse la fe, el cristianismo no da frutos; el robo del cuerpo de la mujer cuando éste es dado a un amante (se aduce la historia del casto José), y se rompe el vínculo sagrado del matrimonio, mandamiento y acción de Cristo (pues en el paraíso se instituyó este sacramento entre Adán y Eva, en estado de inocencia para multiplicar la especie). Aparte de esas consideraciones morales, el párroco no olvida mencionar la figura de los hijos ilegítimos que ocupan heredades que no les corresponden; o el problema que supone el que en el futuro se casen hermanos sin saberlo (insistiendo sobre todo en el caso de los burdeles). También se refiere a aquellos maridos que ponen a trabajar a sus mujeres e hijos, lo cual supone también un adulterio, un robo de sus cuerpos y almas. Acaba comparando el adulterio al homicidio, pues separa la carne que había devenido en una sola mediante el matrimonio.

Otro caso de lujuria que contempla es aquél en que uno o ambos amantes pertenecen a la Iglesia, comparando a esos religiosos con los ángeles caídos, como los hijos de Belial nombrados en el Libro de los Reyes. Además, vuelve a mencionar la lujuria dentro del matrimonio, la producida entre familiares (lo que toca también a los padrinos y a sus hijos), la inefable sodomía: «[...] of which that no man unnethe oghte speke ne write; nathelees it is openly reherced in holy writ» (910) y la polución nocturna, que llega tanto a los corruptos como a los puros de cuatro formas: por debilidad corporal al sobrar fluidos, por la retención de éstos, por comer carne y beber y por pensamientos impuros que se lleva el hombre a la cama cuando se va a dormir.

Castidad y continencia son el mejor remedio contra la lujuria. Sin embargo, antes de hablar de la castidad, el párroco comienza su alabanza del matrimonio, el cual trueca el carácter mortal de la lujuria por el venial. Citando a san Agustín y a san Pablo, defiende el casarse una sola vez, así como la igualdad entre los miembros, dado que Eva no procede ni de la cabeza ni del pie de Adán, sino de su costilla. Al referir, sin embargo, que la mujer tiene ciertos deberes para con su esposo, el párroco reproduce el frenesí de la oralidad cuando, citando a las autoridades, olvida consignar las palabras de san Juan: «Loke what seith Seith John eek in thys matere? Seint Gregorie eek seith that [...]» (933-4). El hombre a su vez le debe a la mujer fidelidad para que se den las tres condiciones que exige un buen matrimonio: educar a los hijos en el servicio a Dios, darse el uno al otro la deuda de sus cuerpos y evitar la lujuria. En relación con el tema del matrimonio está el de la propia castidad, dado que el pastor la recomienda primeramente a las mujeres que quedan viudas, y en segundo lugar a las casadas con licencia del marido, siendo la tercera forma de castidad la virginidad. Otro remedio contra la lujuria es cuidarse de los otros vicios, como del comer y el beber, o el dormir demasiado, así como evitar la tentación huyendo de quienes nos atraen, dado que la pureza del alma siempre se encuentra en peligro y no hay que exponerla a su propia fragilidad: «Ful ofte tyme I rede that no man truste in his owene perfeccioun, but he be stronger than Sampson, and hoolier than David, and wiser than Salomon» (955).

Con esta referencia a la debilidad humana, se despide el párroco de su manual sobre el pecado, declarando con humildad que otros podrán sucederle en la explicación de materias más altas: «[...] if I koude, I wolde telle yow the ten comandementz. But so heigh a doctrine I lete to divines. Nathelees, I hope to God, they been touched in this tretice,

everich of hem alle» (956). Él parece destinado en este momento a la única labor de lidiar con el pecado, de combatirlo mediante su sermón. Por ello, continúa hablando de la penitencia.

Tras haber presentado los valores de la contrición, la segunda parte del tratado sobre la penitencia versará sobre la confesión oral, que tras el Concilio de Letrán celebrado en 1215 se había convertido en una de las principales bazas eclesíásticas de seguimiento de la conciencia de los fieles.<sup>47</sup> Después de la cita de san Agustín sobre el pecado de pensamiento, palabra y obra, el cura destaca todas las consideraciones que hay que tener en cuenta a la hora de juzgar al pecador, es decir, las circunstancias, atenuantes o no. Ahí entran todas las variables posibles: sexo, edad, estado civil y eclesiástico, cuánto tiempo dura y cuál es el pecado, el lugar en que sucede, si hay o no mediadores, el número de veces que se peca o cuán a menudo, si la tentación proviene de otros o del pecador mismo, etcétera. Sobre la mujer añade «[...] or if the womman, maugree hir hed, hath been afforced, or noon. This shal she telle: for coveitise, or for poverte, and if it was hire procurynge, or noon; and swich manere harneys» (974).

En la confesión, el contrito debe referir cómo cometió el pecado y cómo toma el que otros lo hagan, de forma que el confesor conozca su alma: «Alle thise thynges, after that they been grete or smale, engreggen the conscience of man. And eek the preest, that is thy juge, may the bettre been avysed of his juggement in yevynge of thy penaunce, and that is after thy contricioun» (979). A continuación el pastor señala las condiciones que ha de cumplir toda confesión en regla: la primera es que debe haber una sincera amargura del corazón, condición ésta que tiene cinco signos (debe hacerse con vergüenza y humildad; si no se pueden verter lágrimas, que se llore con el corazón; no tener vergüenza de querer confesarse o de hacerlo en público, como la Magdalena, y la

---

<sup>47</sup> Jean Delumeau (*La confesión y el perdón*, Madrid, Altaya, 1997, 13) recuerda lo que la institución del sacramento supuso para la cristiandad: «Hacer confesar al pecador para que reciba del sacerdote el perdón divino y se vaya tranquilo: ésta fue la ambición de la Iglesia católica, sobre todo a partir del momento en que volvió obligatoria la confesión privada todos los años y exigió además a los fieles la confesión detallada de todos sus pecados “mortales”. Al adoptar estas decisiones cargadas de futuro, la Iglesia romana no medía sin duda en qué engranaje ponía el dedo, ni qué peso imponía a los fieles, ni qué avalancha de problemas derivados unos de otros iba a desencadenar. La vivencia religiosa cotidiana quedó completamente sacudida. Sacerdotes y laicos se vieron enfrentados a las múltiples dificultades de la confesión, de la evaluación de las faltas y de la apreciación del arrepentimiento. Había que pedir y obtener el perdón. Pero, en qué condiciones?»

obediencia en el cumplimiento de la pena). La segunda es que se realice lo antes posible «And if he abide to his laste day, scarsly may he shryven hym or repenten hym of his synnes or repenten hym, for the grevous maladie of his deeth» (1001). Además, en este apartado se debe tener en cuenta que la confesión debe prepararse de antemano, con el propósito de no caer más en tales pecados y la voluntad de evitar las ocasiones de hacerlo, así como el contar todos los pecados desde la última confesión a un mismo sacerdote.

Llegado a este punto, el párroco olvida seguir enumerando sus condiciones esenciales para la confesión, y simplemente las incluye siguiendo la lógica del discurso. Así, incluye la necesidad de que la confesión se dé por voluntad propia, no por coacción, vergüenza o enfermedad, así como que tanto el confesor como el que va a él pertenezcan a la Iglesia por ley. Tampoco se debe acusar a los demás en la confesión, a no ser que exista implicación en los pecados confesados y se haga sin ánimo de ofender. Por otra parte, igualmente censurable es la práctica de confesar pecados no cometidos, o el confesar por escrito, y no oralmente (a no ser que se sea mudo). Y sobre todo, es mal visto por el párroco lo siguiente: «Thow shalt nat eek peynte thy confessioun by faire subtile wordes, to covere the moore thy synne: for thanne bigilestow thyself, and nat the preest. Thow most tellen it platly, be it nevere so foul ne so horrible» (1022). Entre los consejos que continúa dando, destaca el que se busque un confesor discreto, y que no confesemos por vanagloria, o sin darle importancia, como quien cuenta un chiste o un cuento, así como que lo hagamos al menos una vez al año.

La última parte de este tratado sobre la penitencia es el de la satisfacción, consistente por lo general en limosnas o en castigos corporales. Hay además tres tipos de caridad que afectan a esa satisfacción: la contrición de corazón por la que el hombre se ofrece a Dios, la lástima por los semejantes y la ayuda material y espiritual a esos semejantes, sobre todo en forma de comida. En cuanto a cómo realizar esa satisfacción, el párroco expresa la preferencia de que se haga en privado, aunque no descarta la pública satisfacción.

Sobre el castigo corporal destaca las siguientes variantes: oraciones, vigiliias, ayunos y enseñanza de la oración. El cura se refiere en particular al *Pater noster*, su preferida: «[...] and for a man sholde be the lesse wery to seyen it, and for a man may nat excusen hym to lerne it, it is so short and so esy, and for it comprehendeth in it self alle goode preyes» (1042). También describe la forma correcta de rezar, así como los

distintos ayunos: de comida y bebida, de alegría y de pecado mortal. Además, señala cuatro comportamientos que convienen al ayuno: la generosidad con los pobres, la alegría espiritual en el ayuno de corazón, la ausencia de quejas y la mesura en el comer.

En cuanto a la aplicación de tormentos corporales, recuerda el párroco que la disciplina debe darse en forma de enseñanza, bien mediante la palabra predicada, bien mediante la lectura y el ejemplo, o por el uso de ropas dolorosas que deban tener el efecto de enfadarnos contra nosotros mismos, así como en la flagelación y otros castigos. Por último presenta también como satisfacción el llevar con abnegación cualquier desgracia.

Dedica el siguiente párrafo a hablar de las cuatro formas de perturbar la penitencia: miedo, vergüenza, esperanza y desesperación. El religioso intenta reconfortar con su consejo a los que elijan la penitencia. Así, contra el miedo, recuerda que la penitencia del cuerpo será corta en comparación con la del infierno. Contra la vergüenza, dice que si no la tuvimos a la hora de hacer los malos actos, no debería aparecer después. Sobre la esperanza de los lentos en cumplir su satisfacción, se refiere a los que creen que vivirán mucho y lo dejan todo para el final (comparando el párroco la fugacidad de la vida con la rapidez con que pasa una sombra por un muro), y a los arrogantes que piensan que Cristo los perdonará. En cuanto a la desesperación, distingue aquélla que cuestiona la misericordia de Cristo de la que ataca al hombre con dudas sobre sus posibilidades de perseverar en el bien y no volver a caer.

Con palabras de consuelo a los desesperanzados para que recobren la fe en la misericordia divina y en sí mismos, el párroco finaliza su tratado sobre la satisfacción, y con ella, sobre la penitencia. Lo hace mediante una breve descripción del estado paradisiaco que el hombre alcanzará en el cielo. Lo que caracteriza esa visión celestial es que constituye una versión en negativo de la realidad de la vida, por lo que la paradoja final viene a enlazar y separar definitivamente ambos mundos: «This blisful regne may men purchace by poverte espiritueel, and the glorie by lowenesse, the plentee of joye by hunger and thurst, and the reste by travaille, and the lyf by deeth and mortificacion of synne» (1080).

#### 5.5.4 *Síntesis narratológica*

En el caso del párroco, la autoridad diegética procede de su propia identidad social; es decir, su profesión y la constancia que se le presume desde el Prólogo General para mantener los principios religiosos que ha jurado, lo que hace su palabra intachable y su discurso autoridad. Desde el prólogo anuncia que el tiempo de la fábula ha terminado y que va a mostrar la verdad desnuda, desde su más alto sentido, desde la propia visión y palabra divinas. En el cuento del párroco las palabras se vuelven, pues, los hechos mismos, son la muestra en estado puro, sin interpretación, sin cuento, de la diversidad humana. El religioso toma la función de guía espiritual que, iluminado por la gracia divina, intenta mostrar a los demás las razones por las que actúan como lo hacen y la forma en que deben enmendar su camino. Él mismo se sitúa en esa función un tanto al margen de la especie humana a la que se refiere y a la que adoctrina. Su conocimiento con respecto a lo que dice es totalmente privilegiado, pues perteneciendo y estando en contacto diario con el género humano, posee además la visión global y superior del hombre que las doctrinas y la práctica eclesiástica le han otorgado. Así, su conocimiento de las raíces del pecado le llevan a una introspección psicológica de tal agudeza e intimidad que sólo se ve superada por el carácter universal de la aplicación de la misma. Es decir, las categorías que el párroco aplica son atribuibles a todo el género humano, y en ese sentido, agota todas las posibilidades del ser tal y como se concebía éste en la Edad Media occidental.

En cuanto a la referencia de lo que dice, encontramos una lucha latente entre su capacidad para relacionar los conceptos abstractos, supuestamente procedente de esa gracia divina que lo inspira, y los conocimientos aprendidos de las lecturas y doctrinas eclesiásticas que ha realizado. Así, se ayuda de la autoridad de las citas de los maestros, si bien es capaz de oponer a tales palabras cierto empirismo que saca de su constante lidia con el alma de sus semejantes y que le hace capaz de ilustrar con el comportamiento humano sus doctrinas. Ninguno de los casos que nombra es inventado, pues todos ellos se han dado y se dan constantemente en la repetición cotidiana del pecado, si bien pueden resultar inéditos, más que nada porque aparecen como fenómenos desentrañados y analizados en sí mismos y no colocados en una trama narrativa. Destaca, pues, esa tensión entre el carácter archiconocido de los conceptos de que se habla y su presentación misteriosa, desde la

autoridad doctrinal que los conoce enteramente y los abre en canal para nosotros.

Las acusaciones de lolardo que el párroco ha recibido con anterioridad por parte de Harry Bailly pueden verse reforzadas por el rigor doctrinario del cura, tal y como recuerda Peggy Knapp.<sup>48</sup> Sin embargo, por sospechoso que fuera este recto sacerdote, la autoridad de su discurso no queda mermada, sino quizás incluso realzada, pues se le atribuiría entonces un cercanísimo conocimiento de los textos bíblicos y patrísticos que quizás en un cura más ortodoxo podría resultar menos frecuente. Además, fueran cuales fueran las insinuaciones del posadero, el Prólogo General resulta tan rotundo en su apreciación positiva de este personaje que llega a resultar lógico que haya sido él el encargado de cerrar la sesión de historias con su particular revisión. No obstante, sí se observan en él inclinaciones especiales que nos retrotraen a su condición social: el hincapié que hace en la condición pecaminosa a que está expuesta la mujer, o su indignación ante los malos usos que el estado de servidumbre propicia. Ciertamente, este párroco goza de una conciencia social notable, lo cual no parece redundar en su contra sino suponer más bien un claro eco de la imagen que de él se daba en el Prólogo General.<sup>49</sup>

En cuanto a su autoridad mimética, la integridad de su discurso y de su proceder no lo exime de caer en alguna incongruencia que otra, co-

---

<sup>48</sup> *Chaucer and the Social Contest*. No sólo en las citas elegidas por el párroco, muchas de ellas de san Agustín, sino sobre todo en el particular tono del sermón, es donde Knapp (92) descubre el paralelismo: «The tone is uniformly sober, unmixed with fable, anecdote, extended allegory, or even mnemonic aids. In all these features, it resembles a treatise called "The Two Ways" which McFarlane has found to be in the possession of one of the confirmed "Lollard Knights," and mentioned by Patterson (although not as Lollard) as one Chaucer would surely have known. This penitential treatise "relies exclusively on Holy Writ," contains nothing recognizably Wycliffite, and virtually ignores the institutional church. Much the same could be said of the Parson's Tale. The considerable area of overlap between orthodox and Wycliffite discourse on many ethical matters is demonstrated by such treatises».

<sup>49</sup> Mann (*Estates Satire*, 73) destaca precisamente la peculiaridad de la afinidad entre el párroco y el labriego, que en cierta forma explicaría el acusado interés del primero por estructuras y pautas sociales: «They exist in a separate sphere which is as exclusive and specialised as those inhabited by the other pilgrims. Their blood-relationship here takes on another significance; their connection is not solely due to the interaction of their estates, but also to the accident of birth. In the realistic narrative setting in which the pilgrims are introduced, the "brotherhood" of these two has more than a symbolic suggestion; on its "real" level, it suggests the transformation of functional social relationships into individual relationships between families or friends».

mo la de no terminar una enumeración o incluir una cita. Sin embargo, ello no mengua su credibilidad, pues resulta apenas perceptible en el fragor del sermón. Sin embargo, las fuentes que ha utilizado este predicador son las más sinceras que se pueden buscar: aquéllas que proceden de la confesión. Son ésas y sobre todo las abundantes citas y prescripciones doctrinales las que este párroco sigue en su muestra, lo que vuelve irreprochable su intervención.

La relación que el párroco mantiene con su auditorio es uno de los pilares del sermón, cuyo carácter doctrinal obedece a la presencia insoslayable de estos peregrinos y a su necesidad de instrucción. El pastor no duda en llamar a su alrededor al rebaño y anunciarle que intentará guiarlos hacia esa Jerusalén. Igualmente, advierte que sus palabras pueden ser enmendadas, pues lo que le interesa mantener es la sentencia, esa semilla última, que puede recibir otra corteza si alguien quisiera reproducir su mensaje más correctamente. Así pues, éste es un sermón dedicado no sólo a los oídos y corazones de esta comitiva de viajeros, sino también a los ojos de eruditos y copistas que quisieran difundir el tratado mediante su reescritura. En ese sentido, se unen en el tratado la realidad del diálogo de los peregrinos a un auditorio real más amplio, que se acercaría a él a través de la lectura. Ello amplía indefinidamente la cantidad y calidad de receptores del discurso, pues el párroco admite que aunque sea corregido, su tratado seguirá siendo el mismo, y llegará a mucha más gente. Por eso, en ocasiones habla a una auditorio mucho más amplio, constituido por la humanidad: «In this Penitence or Contricioun man shal understonde foure thinges; that is to seyn or [...]» (128) Así pues, podemos decir que si bien son los peregrinos a Canterbury los que gozan de la presentación *in situ* de este discurso, es la cristiandad entera la que puede beneficiarse de él.

El predicador se dirige directamente a su auditorio, al que recuerda constantemente la actitud expectante que deben guardar ante el adoctrinamiento. En todo momento destaca su intento de alertar y mantener vivo el interés de la comitiva. Procede de ahí la constante mención a las citas, las preguntas retóricas, así como el hablar de «we» para acercar más a los oyentes las verdades de las que él también participa, y en general recordar al grupo que han de aprehender sus palabras, deducir el significado de cada uno de los conceptos que va acercando: «Oure sweete Lord God of hevene, that no man wole perisse but wole that we comen alle to the knoweleche of hym [...]» (75), «Now shaltow understande what is bihovely and necessarie to verray parfit Penitence»

(107), «And why? For certes, alle oure thoghtes been discovered as to hym, ne for preyere ne for meede he shal nat been corrupt» (167), «Whither shal thanne the wrecched synful man flee to hiden hym? Certes, he may nat hyden hym; he moste come forth and shewen hym» (173), «Loo, heere may ye seen that Job preyde respit a while to biwepe and waille his trespas, for soothly oo day of respit is betre than al the tresor of this world» (178), «And how thanne? He that observeth o synne, shal he have foryifnesse of the remenaunt of his othere synnes? Nay» (303). El modo puede ser tanto el directo como el indirecto, ya que cuando el párroco prescribe cuál debe ser el comportamiento en las diversas circunstancias a que se expone, está de forma indirecta apelando a los peregrinos como humanos.

En cuanto a su actitud, se trata de una combinación explosiva entre la superioridad y formalidad de la voz autorizada del predicador conocedor de las doctrinas, y la originalidad de las escenas con que ilustra esas doctrinas, procedentes posiblemente de su práctica de la confesión. Sobre todo en los retratos de los pecados capitales, queda constancia de cómo se pueden solapar el distanciamiento del discurso con el conocimiento íntimo de las repercusiones de los pecados sobre la actuación humana. A los mandamientos que el párroco parece estar dictando desde la fortaleza de la doctrina se sobrepone su total conciencia, como ser humano y como confesor, de la fragilidad del pecador: «Now shal a man understonde in which manere shal been his contricioun. I seye that it shal been universal and total» (292); «Wherfore I seye that many men ne repenten hem nevere of swiche wikked delites and wikked thoghtes been subtile bigileres of hem that shullen be dampned» (298); «Presumpcioun is whan a man undertaketh an emprise that hym oghte nat do, or elles that he may nat do; and this is called surquidrie. Irreverence is whan men do nat honour there as hem oghte to doon, and waiten to be reverenced. Pertinacie is whan man deffendeth his folie and trusteth to muchel to his owene wit» (403). Su actitud es la del maestro que incluso prevé cuáles pueden ser las preguntas de sus discípulos, avanzando cuestiones y adelantándose a la posible duda personal: «Now myghte men axe wherof that Pride sourdeth and spryngeth, and I seye, somtyme it spryngeth of the goodes of nature, and somtyme of the goodes of fortune, and somtyme of the goodes of grace» (450). Es, sin embargo, un pastor de talante generoso, que no pretende recriminar sino hacer a estos discípulos conscientes del mal que se opera en su alma a medida que los pecados van ocupándola.

Si en el cuento de la comadre de Bath o en el del bulero apreciábamos el interés del relato como reflejo de la situación de los narradores, también aquí la voz del párroco está al servicio de sus intereses. Depende del éxito de su sermón la salvación o perdición de este rebaño. Por ello el cura pondrá todo lo que esté en su mano para impresionar a sus compañeros de viaje, para hacer más personal y vívido el sermón: «And in his outrageous anger and ire—allas, allas!—ful many oon at that tyme feeleth in his herte ful wikkedly, bothe of Crist and eek of alle his halwes. Is nat this a cursed vice? Yis, certes. Allas! It bynymeth from man his with and his resoun, and al his debonaire lif espiritueel that sholde kepen his soule» (559-60); «Ware yow, questemongereres and notaries! Certes, for fals witnessyng was Susanna in ful gret sorwe and peyne, and many another mo» (797). Sin embargo, no hemos de olvidar que su principal afán es el de apelar a la razón más que a la emoción de los contertulios.<sup>50</sup>

Dentro del capítulo de la postura, destaca el plano fraseológico. En él, el sermón supone un acentuamiento del tipo de discurso mimético, ya que el párroco pretende describir más que relatar. En efecto, aunque pueda utilizar el *exemplum* en algunas ocasiones, o aunque sea también común en él el estilo indirecto, lo cierto es que pretende sobre todo mostrar, definir. La realidad que quiere retratar es tan amplia, tan polidédrica, que la práctica de la definición irá deviniendo en un recurso capaz de avanzar lentamente, desde la identificación de la contrición hasta el momento último de la satisfacción. Y aunque se podría entender éste como un recorrido a través de la historia del alma humana, desde su caída en los distintos pecados hasta su resurgimiento gracias a la confesión y la satisfacción, la verdad es que esta historia no se percibe en ningún momento como narración. Es más bien una suma de diversos estadios en los que el hombre no puede sino ir entendiendo mediante la definición, cómo es él mismo. A ello hay que añadir que lo que intenta mostrar no es una historia que pueda ser contada, pues su visión parti-

---

<sup>50</sup> Patterson («*The Parson's Tale*», 347) destaca que la sobria presentación del pastor se debe a ese interés por el valor ontológico, nada circunstancial, de estos conceptos: «[...]we are expected not only to enact but to understand its precepts, indeed to enact because we understand. Its appeal is not to the will or the emotions but to the right reason that properly controls these lower faculties. Avoiding the hortatory language and vivid exempla characteristic of the mode, the parson aims not to move but to teach, to turn us away from the "heigh folye" of sin by demonstrating that, as Chaucer puts it in another context, "trouthe shal thee delivere, it is no drede." What persuades, in short, is the inclusive orderliness of the work rather than its energy or realism».

cular procede de la visión más alta, atemporal, de la divinidad. Ni siquiera se percibe el drama de la psicomaquia; los remedios contra los pecados no actúan independientemente de la voluntad humana, pues aparecen asociados al reconocimiento que el pecador efectúa de ellos. Sólo mediante ese despertar a la solución que se presenta como novedosa, misteriosa, podrá sanar el enfermo del espíritu: «Agayns this horrible synne of Accidie, and the branches of the same, ther is a verty that is called fortitudo or strengthe, that is an affeccioun thurgh which a man despiseth anoyouse thinges. This vertu is so myghty and so vigorous that it dar withstonde myghtily and wisely kepen hymself fro perils that been wikked, and wrastle agayn the assautes of the devel. For it enhaunceth and enforceth the soule, right as Accidie abateth it and maketh it fieble» (728-30).

En efecto, los planos temporal y espacial nos dan la clave para entender el estatismo propio de este sermón. Las palabras con que empieza proceden de la divinidad por mediación de uno de los profetas. La cita nos invita a mirar hacia atrás y retomar las antiguas sendas para poder llegar a buen término. Esta cita es inmediatamente traducida y glosada por el párroco, que toma «viis antiquiis» como «olde sentences», y que elige, de entre las muchas vías hacia su ansiado paraíso, la de la penitencia: «Of whiche weyes ther is a ful noble wey and a ful covenable, which may nat fayle to man ne to womman that thurgh synne hath mysagoon fro the righte wey of Jerusalem celestial; and this wey is cleped Penitence, of which man sholde gladly herknen and enquere with al his herte» (80-1).

El párroco está hablando desde su conocimiento bíblico y exegético, y transformando el dictado divino en metáfora de la trayectoria humana sobre la tierra. Así, de la mano de este guía, se hace el recorrido por ese camino figurado, parando en cada uno de sus accidentes, que será a su vez definido. Recordemos que para él, las sendas antiguas no son otra cosa que las palabras sagradas. Así pues, el suyo es un recorrido por esas sentencias; es más, ellas serán el verdadero protagonista, el camino por el que el cura guía hacia el buen final. Son esas sentencias las que nos van definiendo el suelo que pisamos, las que van marcando las diferencias y haciéndonos avanzar en el entendimiento. De ahí que no se pueda decir que existe un nivel anterior o posterior a la acción, pues las citas siempre se dan en presente, y son aplicables a todo el género humano en cualquier momento. Diríanse pronunciadas para existir siempre, en la memoria imperecedera del hombre. Éste se tendría que tras-

ladar allí, para encontrar esas verdades inmutables, y actuar desde su memoria y su voluntad hacia la penitencia. Nos encontramos, por tanto, en un nivel plenamente mental, donde la acción no avanza ni retrocede, sino que simplemente se presenta a la conciencia, se revela como cita recordada o entendida y se aclara con las visiones de los pecados cotidianos en que nos reconocemos. Todo lo que el oyente habrá de hacer es recibir la enseñanza que revela la cita, o en su caso, la voz del párroco. Cada uno de los receptores, tanto los peregrinos a Canterbury como los auditores y lectores posteriores, se percatan de su afinidad con algunas de las variantes de pecado que el párroco describe, sintiéndose así aludidos y llamados a reformarse. Así, junto a las citas, destacan esas escenas que muestran la caída constante en alguna de esas faltas.

Tanto en la constancia del uso de las citas como en las referencias al pecado, se percibe la tendencia del pastor a la aglomeración de ejemplos. Las ilustraciones del pecado son utilizadas como acompañamiento de las citas, para corroborar sus sentencias. De ahí que el ánimo del párroco no sea el de profundizar en las escenas, sino más bien el relatar de forma resumida y lo más concisa posible cuáles son las variables que adopta cada uno de los pecados. Así, tenemos el ejemplo de las creencias mágicas: «What seye we of hem that bileeven on divynailles, as by flight or by noyse of briddes, or of beestes, or by sort, by nigromancie, by dremes, by chirkyng of dores or crakkyng of houses, by gnawynge of rattes, and swich manere wrecchednesse?» (605). Aquí se aprecia la tendencia a la enumeración de los actos viles en un solo listado, si bien la exhaustividad y originalidad del listado resulta llamativa. En cambio, en otras ocasiones, el pastor se demora un poco más. Así, por ejemplo, cuando, dentro del capítulo contra la soberbia, se refiere al abuso de las ropas ceñidas: «Upon that oother side, to speken of the horrible disordinat scantnesse of clothyng, as been thise kuttid sloppes, or haynselyngs, that thurgh hire shortnesse ne covere nat the shameful membres of man, to wikked entente. Allas, somme of hem shewen the boce of hir shap, and the horrible swollen membres, that semeth like the maladie of hirnia, in the wrappyng of hir hoses; and eek the buttockes of hem faren as it were the hyndre part of a she-ape in the fulle of the moone. And mooreover, the wrecched swollen membres that they shewe thurgh disgisyng, in departyng of hire hoses in whit and reed, semeth that half hir shameful privee membres weren flayne. And if so be that they departen hire hoses in othere colours, as is whit and blak, or whit and blew, or blak and reed, and so forth, thanne semeth it, as by

variaunce fo colour, that half the partie of hire privee membres were corrupt by the fir of Seitrn Antony, or by cancre, or by oother swich meschaunce. Of the hyndre part of hir buttokes, it is ful horrible to see» (422-8). Aunque en este caso el párroco no se refiera a escena alguna, resulta inevitable transformar esta descripción en una escena palaciega o callejera, poblada de estos jóvenes altaneros que se deleitan en marcar sus formas. El escandalizamiento momentáneo del cura se enfrenta cómicamente a su vez a todo un fenómeno de moda, temporalmente más amplio, que incluye el cambio de color de las calzas y la coquetería masculina. Pero por lo general, en el tratado domina un tono menos inflamado, en el cual el pastor pone a dialogar las citas con la realidad palpable de los pecados. Por ello no puede detenerse a detallarla, sino dar pinceladas rápidas de cada una de las faltas, para que éstas no pierdan su relación con la cita que las precede o sucede, y para mantener esa fluidez del diálogo entre palabras sagradas y actos humanos.

En cuanto a la postura psicológica, del propio tratado se infiere que el párroco está verdaderamente involucrado en aquello que define, en la salvación de su rebaño. Su acercamiento tanto al género humano como al dictado divino lo coloca en una situación difícil, que él intenta superar mediante el sermón. Para ilustrar a su auditorio, elige el tratado sobre la penitencia, no su propia confesión pública. De esa forma, se coloca más cerca de la autoridad que de aquellos a los que adoctrina, pues no se presenta a sí mismo como pecador sino como portador del mensaje salvífico. La información que proporciona logra ser así lo más exhaustiva posible, pues combina las citas con toda su experiencia de confesor. En cuanto a la visión que adopta a la hora de presentar esa información, no existe uniformidad total. En ocasiones da su propia visión, como hemos visto en la crítica a la soberbia, mientras que en otra incluye la visión divina del mal cometido, o la mera referencia objetiva al acto mediante su definición. Precisamente el que el párroco intente definir todos los actos y sentimientos a que se refiere, siempre partiendo de la omnisciencia y el dictado divino al respecto, hace que esa visión divina preceda cualquier acción: «But certainly if he may escape withouten slaughtre of his adversarie, and sleeth hym, he dooth synne and he shal bere penance as for deedly synne. Eek if a man, by caas or aventure, shete an arwe, or caste a stoon with which he sleeth a man, he is homycide. Eek if a womman by negligence overlyeth hire child in hir slepyng, it is homycide and deedly synne» (573); «After

this, thanne cometh sweryng, that is expres agayn the comandement of God; [...]» (587). Pero no sólo Dios ve todos los actos pecaminosos; también el Diablo aparece inspirando al ser humano, deleitándose en la visión de su caída: «This Ire is a ful greet plesaunce to the devel, for it is the develes fourneys, that is eschawfed with the fir of helle. For certes, right so as fir is moore mighty to destroyen erthely thynges than any oother element, right so Ire is myghty to destroyen alle spiritueel thynges» (546-7).

La visión del párroco llega a lo más profundo, pues ofrece las causas de futuros sentimientos, las semillas que originan pasiones, palabras y actos, tanto conscientes como inconscientes. En ocasiones, incluso es el exceso de conciencia de pecado lo que aturde aún más al pecador: «Thanne comth drede to bigynne to werke anye goode werkes. For certes, he that is enclyned to synne, hym thynketh it is so greet an emprise for to undertake to doon werkes of goodnesse, and casteth in his herte that the circumstaunces of goodnesse been so grevouse and so chargeaunt for to suffre, that he dar nat undertake to do werkes of goodnesse, as seith Seint Gregorie. Now cometh wanhope, that is despeir of the mercy of God, that comth somtyme of to mucche outrageous sorwe, and somtyme of to mucche drede, ymaginyng that he hath doon so mucche synne that it wol nat availen hym, though he wolde repenten hym and forsake synne, thurgh which despeir or drede he abaundoneth al his herte to every maner synne, as seith Seint Augustin» (691-4). En cuanto a la focalización de esa visión, en contadas ocasiones se da un cambio desde la percepción del juez de los actos y la de los que cometen tales pecados. Lo más normal es que se trate de una focalización simple, la del cura, como vemos en el caso siguiente: «Somtyme comth grucching of avarice; as Judas grucched agayns the Magdaleyne whan she enoynted the heved of oure Lord Jhesu Crist with hir precious oynement. This manere murmure is swich as whan man gruccheth of goodnesse that hymself dooth, or that oother folk doon of hir owene catel. Somtyme comth murmure of Pride, as whan Simon the Pharisee grucched agayn the Magdaleyne whan she approached to Jhesu Crist and weep at his feet for hire synnes» (502-4).

La ideología que vertebrata el texto se explicita desde el principio con el anuncio del párroco de que va a propagar los preceptos que conlleva el sacramento de la penitencia, pues éstos constituyen la senda más segura hacia la salvación. El cura mostrará ese camino mediante la cita, la definición, la comparación y en alguna ocasión mediante el *exemplum*,

es decir, utilizando el recurso a la autoridad, que él mismo defiende en voz alta con su primera cita sobre los senderos antiguos. Así pues, todo el texto no será sino una puesta en escena de tales principios retóricos y de la autoridad que éstos conllevan. La obligación de que los fieles se confesaran anualmente dio lugar a la proliferación de este tipo de manuales a partir del siglo XIII. Si bien proyectan y elevan la voz de la autoridad eclesiástica, de alguna manera el uso que de ellos hace nuestro párroco produce ciertas fallas opuestas a su creciente fortaleza como modeladores de las conciencias.

Recordemos que, estructuralmente, el viaje deriva de una promesa previa hecha al santo, promesa nacida de la decisión individual y que cuenta, no obstante, con el beneplácito social del que todos los peregrinos son partícipes. El propio pastor ha viajado posiblemente para expresar esa misma gratitud al mártir, encargándose de dirigir el rebaño hacia su sendero original, el de la penitencia, que había sido postergado por el espontáneo divertimento literario.

El tratado versará sobre los valores de la penitencia, siendo éste precisamente uno de los usos que el propio sermón tiene sobre el auditorio. No queremos con ello decir que este cuento sirva de castigo a la compañía de peregrinos, pero ciertamente el tono jocoso o al menos entretenido que se había mantenido con altibajos hasta llegar a Canterbury queda radicalmente suspendido ante el carácter inquisitorial, introspectivo del sermón. Recordemos que la peregrinación a los lugares santos, de la que estos senderos antiguos podrían ser metáfora, solía hacerse como penitencia; era ésa su principal finalidad. Sin embargo, en el Prólogo General, el narrador dejaba claro que los peregrinos que se apresuraban a Canterbury al final del invierno, lo hacían para dar gracias, pues habían sanado de sus enfermedades, constituyendo el viaje su peculiar penitencia. Así pues, estos peregrinos de entrada están libres de enfermedad gracias a la mediación santa; se podría extender la salud corporal de que disfrutaban a una pureza espiritual que, sin embargo, el viaje mismo se encarga de matizar, pues los peregrinos no dudan ni un momento en trastocar la finalidad misma del trayecto. En efecto, el dolor propio del cambio, del movimiento, aquí es aliviado, sobrellevado por las historias, que desvían a la compañía de su propósito penitencial. Es labor del pastor el devolver a la comitiva su rumbo primigenio y renegar por ello de la ficción literaria. De ese modo insiste en la necesidad del alma humana de contrición, confesión y satisfacción. Esa necesidad es más poderosa que la que experimentan los viajeros por la fic-

ción, por el placer contenido en el acto de contar y oír relatos, o al menos así lo quiere dar a entender el párroco. El hecho universal de la relación de historias queda sustituido, pues, por una de sus variantes, la confesión, que restringe ese hecho al hacerlo parte del proceso de la salvación del alma individual. En esa variante el acto de contar va necesariamente precedido por un gran pesar, la contrición, y sucedido de un acto penitencial también gravoso. Se espera del contrito que transforme el pesar de su corazón en hechos, que cumpla su penitencia, superando así el estadio de la confesión, que es de total transitoriedad, ya que disuelve el pecado que refiere y desaparece con él. La expresión verbal de la confesión debe ser trascendida por actos; es necesaria para llegar a la satisfacción.

Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto tanto la confesión como la penitencia en su conjunto no supone sino un continuo postergamiento del cual el concurso de cuentos es buen ejemplo. En efecto, el pastor refiere todas las circunstancias, las variables que acabarán condicionando la caída en los más diversos pecados. Lo hace a partir de su experiencia como confesor, así como de sus lecturas de las autoridades, quienes a su vez han derivado sus conocimientos de otros ejemplos de la experiencia humana en el pecado. Así pues, el manual de penitencia simplemente avanza las historias que se han contado y que se habrán de seguir contando eternamente en las confesiones. Todas ellas no serán sino readaptaciones, escenificaciones de un mismo guión. Así pues, este sermón, como todos los que tratan de la penitencia, no es más que una tablilla de cera por la que se aprende el mensaje primigenio y sobre la que se vuelve a escribir incesantemente el mismo texto. Es un espejo, no de príncipes, sino de pecadores. Estos se reconocen mediante el adoctrinamiento y los modelos que les proporciona el manual, se reconocen privadamente en los actos que allí se presentan como universales.

Sin embargo, el que escuchen el sermón, acudan a la confesión y realicen su penitencia no significa que estén curados. La salvación total queda siempre postergada. No existe una cura definitiva, una confesión que cierre herméticamente la posibilidad de nuevas confesiones.<sup>51</sup> La

---

<sup>51</sup> Robert S. Knapp («Penance, Irony, and Chaucer's Retraction», en Peggy Knapp, ed. *Critical Approaches to Medieval and Renaissance Texts*, Pittsburg, Pensilvania, Carnegie-Mellon U.P., 1983, 50) se retrotrae a la definición isidoriana de «sacramento», mostrando que la gracia que produce ese signo externo es a su vez signo y realidad, dando lugar a la salvación: «In short, a sacrament is a sanctifying sign which produces an inner moral transformation that itself becomes both a sign and a further real cause of the signified

penitencia redundante en que el pecador esté sometido de continuo al juicio terrenal eclesiástico, trasunto del juicio divino último. Esa penitencia, ese pago aquí en la tierra, no es liberador; más bien emplaza a una nueva confesión. Así, el tratado de penitencia, con su afán por catalogar y definir el pecado, con su insistencia en reproducir el dictado divino, no es, sin embargo, un texto que tenga la última palabra. Es esta reserva la que el párroco ignora al insistir en cerrar el peregrinaje con su receta para la salvación. Recordemos que estos peregrinos ya estaban curados, y sin embargo, en el cumplimiento de su penitencia se lanzan a un envite sobre quién contará el mejor cuento, perdiendo de vista su objetivo primigenio. Recordemos asimismo que un tratado que intenta infundir el miedo al pecado y presentarlo como omnipresente en el alma humana, no puede pretender erigirse como texto salvífico, pues como él mismo preconiza, el pecado no cesa de regenerarse. La confesión sólo es un adiestramiento en el arte de decir la verdad, y un postergamiento de la curación que anuncia, no sellando definitivamente el alma.

Si el carácter múltiple que reflejan los cuentos hace imposible decidirse por un mensaje unívoco desde el plano de la ficción, el párroco, amigo de la verdad desnuda, de la palabra precisa y sin veladuras, conocedor de los preceptos divinos y ejemplificador de las virtudes que pregona, es incapaz de garantizar el final feliz de su tan aclamada penitencia. En este sentido, la ficción que él vitupera y rechaza supone un postergamiento mucho más sincero y completo, y sobre todo más factible de esos finales anunciados.<sup>52</sup> El cuento del párroco no tiene final conocido, al menos, no para quienes lo escuchan.

El autor además resalta el carácter irreal de este peregrino, que redundará negativamente en su piadoso mensaje, cuando lo presenta en el Prólogo General como un ser ideal, totalmente ejemplar, superior a las expectativas medievales sobre cualquiera de los eclesiásticos de su época, a los que contradice con sus hechos cotidianos y con su propia per

---

reality that is salvation». Sin embargo, añade que siempre existe cierto grado de desconocimiento del pecado confesado, dado que el hombre no puede concebir el amor divino en su totalidad. Ello conlleva la repetición del pecado venial, que responde a ese desfase, y que la contrición nunca sea suficiente.

<sup>52</sup> Melh (*Chaucer. Introduction to His Narrative Poetry*, 153) es concluyente al respecto: «The plain homiletic prose of the “Parson’s Tale” and, even more so, Chaucer’s “Retraction” nevertheless raise the uncomfortable question whether all fictional and entertaining art is not bound to fail us when it comes to the salvation of man’s soul: to this question, however, there is no confident answer within the *Canterbury Tales*».

sona. A este respecto, Patterson<sup>53</sup> recuerda la enorme paradoja que supone el que, a pesar suyo, el pastor no sea más que un personaje de ficción que eleva su discurso por encima de su plano diegético. El buen pastor, que reniega del principio de la narración, y que en absoluto corresponde al modelo eclesiástico en voga, sólo puede ser recibido por los narratarios como símbolo de la soledad en que este ideal se encuentra. Su ejemplaridad, que predica con palabras y hechos, contradice tanto la realidad como la ficción que él deplora.<sup>54</sup>

## 5.6 La retractación

### *Heere taketh the makere of this book his leve*

Now preye I to hem alle that herkne this litel tretys or rede, that if ther be any thyng in it that liketh them, that thereof they thanken oure Lord Jhesu Crist, of whom procedeth al wit and al goodnesse. (1081) And if ther be any thyng that displese hem, I preye hem also that they arrette it to the defaute of myn unkonyng and nat to my wyl, that wolde ful fayn have seyde bettere if I hadde had konnyng. (1082) For oure book seith "all that is writen is writen for oure doctrine" and that is myn entente. (1083) Wherefore I beseke yow mekely, for the mercy of God, that ye preye for me that Crist have mercy on me and foryeve me my giltes; (1084) and namely of my translacions and enditynges of worldly vanitees, the which I revoke in my retracciouns: (1085) as is the book of Troilus, the book also of Fame, the book of XXV. Ladies, the book of the Duchesse, the book of St Valentynes day of the Parlement of Briddes; the tales of Caunterbury, thilke that sownen into synne; (1086) the book of the Leoun, and many another book, if they were in my remembrance, and many a song and many a leccherous lay, that Crist for his grete mercy foryeve me the synne. (1087) But of the translacion of Boece de Consolacione, and other bookes of legendes de

---

<sup>53</sup> «*The Parson's Tale*».

<sup>54</sup> Scanlon (*Narrative, Authority and Power*, 22) señala la apropiación chauceriana de la tradición eclesiástica del *exemplum*: «But even here it is weighted more heavily toward the lay language of narrative, and even where, as in the Parson's Tale, it emphasizes the separation between that language and the language of doctrine, this separation tends, albeit ironically and indirectly, to affirm narrative. For it exalts doctrine so completely as to place it entirely beyond history, and therefore beyond the institutional grasp of the Church. Even when it is not exemplary, Chaucerian narrative resembles the *exemplum* in its striving after a moral authority which it implies, but which lies beyond it. It finds its own authority in precisely this striving; in what we can call its self-conscious acknowledgment of its own incompleteness».

saintes, and omelies, and moralitee, and devocioun, (1088) that thanke I oure Lord Jesu Crist and his blisful Mooder and alle the seintes of hevене, (1089) bisekyngē hem that they from hennes forth unto my lyves ende sende me grace to biwayle my giltes and to studie to the salvacioun of my soule, and graunte me grace of verray penitence, confessioun and satisfacioun to doon in this present lyf, (1090) thurgh the benigne grace of him that is kyng of kynges and preest over alle preestes, that boghte us with the precious blood of his herte, (1091) so that I may be oon of hem at the day of doom that shulle be saved. *Qui cum patre et Spiritu Sancto vivit et regnat Deus per omnia secula. Amen.*

En todos los manuscritos el fragmento X lo conforman el cuento del párroco y la retractación arriba incluida, siendo éste uno de los conjuntos más problemáticos de la obra, ya que cuestiona el propio marco narrativo y temático en que se encuadra.

Como recordaremos, el peregrino Chaucer había presentado en el último prólogo el acercamiento a Canterbury y el relevo en la comandancia de la peregrinación del mesonero por el párroco. Sin embargo, en cuando éste toma la palabra, la voz del narrador queda tan muda como la de Harry. Así, no hay interferencias del peregrino Chaucer ni opinión final ante el sermón del pastor, ya que aquél había aceptado cerrar la sesión de cuentos con tal gran materia que no podía ser juzgada por los cánones estéticos literarios por los que se habían valorado las demás historias. El propio tratado del pastor supone un correctivo al concurso, invalidado y superado por la amorosa reprimenda. El párroco acababa su sermón nombrando el cielo como morada última para quienes siguieran sus indicaciones, exaltando el dolor y el trabajo como único modo de ganar la felicidad eterna. Tras esa mención a la gloria conseguida por la penitencia, el sermón queda completo y la compañía de peregrinos, junto al plano diegético al que pertenecía, queda para siempre ausente. El tratado del párroco supone una gigantesca digresión<sup>55</sup> dentro del marco diegético del viaje, que queda interrumpido. No se recobra la peregrinación; ésta ha llegado a su fin.

Tras el sermón, no hay movimiento, historia ni cuento posible que no sea la retractación. Sólo la salida del marco de la peregrinación, y aun de la historia misma de *TCT* tal y como es recordada por el narrador resultan coherentes con el anuncio del párroco. El autor ha sacrifi-

---

<sup>55</sup> Robert Jordan, *Chaucer's Poetics and the Modern Reader*, Berkeley, U. of California P., 1987.

cado, pues, el marco referencial del peregrinaje en favor de su propio marco. Así, en este momento de la retractación se efectúa un gigantesco giro. La figura del autor actúa como bisagra que procura un movimiento hacia adentro, hacia la historia del viaje a Canterbury, y hacia fuera, hacia las otras historias escritas por él. Si consideramos la retractación desde este punto de vista, conseguiremos una visión totalmente cohesionada de la obra como conjunto en el que todas las partes siguen una meta de trascendentalización de los contenidos y de la figura del autor.<sup>56</sup> Si no, lo que tendremos es una serie de fragmentos inconexos<sup>57</sup> que aun así logran responder a las convenciones literarias vigentes en la época.

Aunque la voz del pastor ha sido la última en hablar, muchos autores dudan de si ésta aún se prolonga tras el sermón con su propio epílogo a lo largo de las líneas 1081-4 de la retractación. De ser así, la voz del párroco se habría superpuesto al encabezado en que se anuncia que es el autor del libro el que se despide a continuación. Determinar a quién corresponde esa voz que da cuerpo a tales líneas ha requerido el análisis de algunas de las expresiones que allí aparecen. Tal es el caso de «litel tretys», que de ser articulada por el párroco estaría refiriéndose al sermón. Esta posibilidad queda reforzada por la práctica que describe Clark<sup>58</sup> de que entonces se solía utilizar ese término para tratados o

---

<sup>56</sup> Tony Mills («Chaucer's Suspended Judgments», *Essays in Criticism*, 27, 1977, 16) resume esta doble vertiente: «Whatever re-arrangement or reduction he might have adopted, the "retracciouns" are both a final and an interim measure. In the original scheme, they would have stood outside the narrative proper, after the feast of the Tabard, the awarding or non-awarding of the Host's price for the best tale, and the dispersal of the pilgrims, and would have been comparable with Chaucer's final religious judgement on Troilus, love and the world. The uncompromisingly eschatological attitude to his own world would have been no different».

<sup>57</sup> El grado de terminación de la obra es uno de los puntos que podría ayudar a determinar si la retractación revierte sobre el sermón o sobre la obra en su conjunto. En este sentido, aunque el plan presentado en el Prólogo General era de cuatro cuentos por persona, Lumiansky («Chaucer's Retraction and the Degree of Completeness of *The Canterbury Tales*», *Tulane Studies in English*, 6, 1956, 5-13) recuerda que ya desde el cuento del caballero, y sobre todo con las palabras entre el anfitrión y el terrateniente, se ve que cada peregrino contará una sola historia. Por otro lado, sólo siete de los viajeros quedan sin su oportunidad: los representantes de los gremios, el foretero y el labriego. Y como dice el tabernero en el prólogo al cuento del párroco, ha habido un relato por cada uno de los tipos correspondientes a cada rango social. Según este autor, pues, Chaucer habría seguido un plan de la obra distinto al propuesto en el Prólogo General, concibiéndola ya como un libro al que referirse en su retractación.

<sup>58</sup> John W. Clark, «"This Litel Tretys" Again», *Chaucer Review*, 6 (1971), 152-56.

poemas cortos, no para obras de la talla de *TCT* en su totalidad. Sin embargo, Robertson<sup>59</sup> recuerda que la palabra «tretys» también tenía el matiz de «narrativo» que hoy se ha perdido, por lo que se podría referir a la obra completa, tal y como ocurriría en el prólogo al cuento de Melibee (VII, v.943-52).

La misma disyuntiva sobre la voz se plantea con la mención a «oure book», tras el que se cita la misma sentencia que ya había aparecido en el cuento del capellán de monjas (v.3441-2): «Al that is writen is writen for oure doctrine» (Rom 15,4), añadiéndose a esto «and that is myn entente». Autores como Wurtele<sup>60</sup> señalan la total adecuación de la cita al estilo sermocinal del párroco, y sobre todo su uso del posesivo «oure», que refleja que el pastor se ha hecho ya no sólo con los contenidos sino con la dicción bíblica que ofrece. Recordemos que en el el cuento del capellán de monjas era el sacerdote el que pronunciaba la misma sentencia, sin aclarar a los contertulios qué lección habían de sacar de su cuento. Es tan factible, pues, la frase en boca de otro religioso, el párroco, (que sin embargo, sí explicita la lectura moral que se ha de dar a nuestra vida y actos), como en la de Chaucer. Éste, en su papel de peregrino que ofrece el cuento de Melibee, había mostrado una destreza moralizadora comparable a la del párroco, que podría seguir desarrollando como autor, más abiertamente.

Ello explicaría, además, el interés por agradar a su público, incluso antes que a la divinidad. Ciertamente, el pastor no tendría por qué rebajarse a disculpar su falta de pericia, dado que en su prólogo ha dejado bien claro que sus miras son totalmente doctrinales y que no se deben esperar florituras de su parte. Un repentino afán por congraciarse con el grupo de fieles al que ha estado aconsejando la penitencia no parece plausible, si bien se puede aceptar como fórmula de humildad, aun contrastando con la pirotecnia de citas del tratado.

En cambio, en boca del autor, el exquisito comedimiento para con los oyentes o lectores reales de la obra tiene mucho sentido. Sería ya el autor real, no únicamente el narrador que nos ha hecho partícipes del recuerdo de la peregrinación y de los relatos de los viajeros, el que se dirige a su auditorio. Insta a que se atribuya toda virtud a la intercesión divina que lo ha iluminado, mientras que si se observa cualquier incorrección, ésta sería debida a la ignorancia, a la falta de entendimiento, y

---

<sup>59</sup> *Preface to Chaucer*, 369.

<sup>60</sup> Douglas Wurtele, «The Penitence of Geoffrey Chaucer», *Viator*, 11 (1980), 335-59.

en ningún caso a la de voluntad. El autor confirma su buena fe al asistirse de la cita paulina y repetir que su intención (o bien el alcance de su entendimiento) ha sido la de escribir, de acuerdo con san Pablo, para adoctrinar. Lo que es más, si su falta de iluminación le ha hecho decir o escribir erradamente, incluso esa falta tendrá, según la frase, una aplicación didáctica.<sup>61</sup> Ese efecto regenerador de la escritura queda acentuado por el hecho de que la cita en sí proceda del libro sagrado. Parece que la escritura bíblica, con su designio salvífico, transmite desde su raíz ese efecto como sustancia benéfica al ramificarse hacia otros textos. De ahí que toda expresión escrita, incluso la pecaminosa, tenga un uso ejemplar, deíctico, aunque sea retroactivo. En ese sentido, el autor habría estado mostrando, no sólo narrando. Habría estado ejemplificando el pecado, evidenciándolo para sus lectores. Sin embargo, esta postura moralizadora significaría en última instancia una negación de la cualidad ficcional de la literatura; ésta sólo sería defendible como medio hacia la trascendentalización del mensaje, anulándose su poder creativo.

El que el escrito sea necesariamente benéfico no significa la pureza del autor ni impide su contrición. Es la conciencia autorial, no el resultado de ésta, el libro, la que necesita aclararse mediante el arrepentimiento y la intercesión de los lectores. Se trata, pues, ésta de una apelación directa al auditorio real, una invitación a recordar, recapacitar y decidir si la obra les ha complacido o turbado, y en cualquier caso, a reconocer en su autor a un hombre que requiere de una benevolencia activa que ha de traducirse en el rezo. De esa forma, no se pide la aceptación como mero autor literario, sino como cristiano que aspira al perdón divino a través de la publicación de su obra a los hombres. Pero los intercesores no pertenecen a la esfera sagrada, y sus diversas respuestas ante la multitud de historias piadosas y perversas dependerían, a su vez, de su grado de malicia o bondad, es decir, de entendimiento. Son estos intercesores, los que han hecho el trayecto con el peregrino Chaucer a lomos de su recuerdo, los que ahora son emplazados a emitir su juicio.

La pregunta que ha mantenido vivo el debate sobre la retractación es si ésta es un acto de humildad o de soberbia. Pues tras la fórmula de

---

<sup>61</sup> Alistair J. Minnis («A Note on Chaucer and the *Ovide Moralisé*», *Medium Aevum*, 48, 1979, 254-7) destaca que también en uno de las fuentes básicas en la producción chauceriana, el *Ovide moralisé*, se defiende que tanto lo bueno como lo malo ha sido escrito para nuestra instrucción, pues sólo reconociendo el mal mediante estos ejemplos se podrá evitar.

arrepentimiento, se da el hecho de que la obra sigue ahí, presente, leída, disfrutada, incorporada como texto escrito y legible, como ejemplo de resistencia de la obra literaria. Mientras que en la confesión las palabras son superadas por las obras penitenciales, aquí las palabras perduran. *TCT* no desaparece con el arrepentimiento, sino que es precisamente lo que le presta cuerpo y validez.

Efectivamente, se puede creer que lo que inspira al autor a esta casi confesión es un arrepentimiento que posiblemente lo haya decidido también a colocar en último término el cuento del párroco. Chaucer, que como personaje dejaba clara la vena sermocinal en el alabado cuento de Melibee, habría intentado mediante el sermón del párroco participar esos principios a su auditorio, para a continuación someterse a su consideración y misericordia. Sería, pues, éste un autor piadoso, en consonancia con el narrador y el personaje de la obra, sinceramente acongojado y penitente. Es el que habría tildado de «worldly vanitee» sus obras más personales, de las que se va a retractar, especificando que *TCT* «sownen into synne». Se podría incluso pensar que la retractación es la única respuesta posible, el único epílogo que se puede dar al tratado de penitencia: interrupción de la peregrinación y de la propia remembranza del narrador, seguido del pesar por otras composiciones realizadas en el pasado.

La ficción narrativa hace creer, sin embargo, que el arrepentimiento autorial procede del sermón, y no lo contrario. Por la propia fragmentariedad de la obra resulta difícil intuir un autor implícito que vaya girando hacia la moralización y que termine con un tratado penitencial y desdiciéndose de su actividad literaria. Más bien el efecto de la súbita interrupción del marco diegético de la peregrinación, la ausencia de una respuesta de la comitiva, es el de sorpresa; tanto es así que la primera impresión es la de seguir creyendo que ese marco aún existe y se prolonga hasta alcanzar la conciencia del autor. Sólo a posteriori se puede argumentar que la disposición de los cuentos se debe a un arrepentimiento autorial previo, y no lo contrario.

Quienes creen en la sinceridad de la retractación buscan su razón en la cercanía de la muerte del poeta o en una crisis religiosa. Autores como Muscatine,<sup>62</sup> Whittock<sup>63</sup> y en general los seguidores de la co-

---

<sup>62</sup> Charles Muscatine, *Poetry and Crisis in the Age of Chaucer*, Notre Dame (Indiana) y Londres, U. of Notre Dame P., 1972.

<sup>63</sup> Trevor Whittock, *A Reading of The Canterbury Tales*, Cambridge, Cambridge U.P., 1968.

riente exegética de Robertson,<sup>64</sup> creen en un sincero arrepentimiento autorial, al que ha contribuido la consideración del *Dictionarium Theologicum* o *Liber de Veritatis* (1435-57) de Thomas de Gascoigne. En él, bajo la entrada de «penitencia», el autor se refiere al arrepentimiento de Geoffrey Chaucer en su lecho de muerte, supuestamente relatado a Gascoigne por Thomas Chaucer. Sin embargo, otros autores prefieren ver en él el reflejo de convenciones literarias al uso. Así, por ejemplo, la retractación podría estar reflejando el tópico bajomedieval del viaje que culmina en la vejez, el cansancio, la enfermedad o la penitencia.<sup>65</sup> Otros autores como Baldwin<sup>66</sup> o Huppé,<sup>67</sup> basándose en los abundantes testimonios de época chauceriana, abogan también por una interpretación alegórica del viaje, que Chaucer estaría proponiendo a sus lectores. Sin embargo, estas interpretaciones han sido asimismo convincentemente respondidas.<sup>68</sup>

Al margen de esa confesión última, e incluso al margen de la sinceridad que inspirara al poeta en el momento de escribir la retractación, lo cierto es que en ella se acude a la memoria como lazo entre el autor y el lector. Al igual que el narrador Chaucer se disponía a ahondar en los recuerdos del peregrinaje para elaborar su relato, el poeta retorna ahora a cada una de sus obras escritas y traducidas. Sin embargo, no estará, como san Agustín en sus *Retractaciones*,<sup>69</sup> interesado verdaderamente en

<sup>64</sup> Es el artículo de James D. Gordon «Chaucer's "Retraction": A Review of Opinion», en Leach, ed. *Studies in Medieval Literature*, 81-96, el que presenta las principales controversias que ha suscitado el texto en la primera mitad del siglo.

<sup>65</sup> Es lo que defiende James Dean («Chaucer's Repentance: A Likely Story», *Chaucer Review*, 24, 1989-90, 74): «But my point is that the pilgrimage-storytelling-penitence structure is a literary, poetic pattern decorous for a literary narrative that includes a variety of stories, some recreative in a "hygienic" sense (Olson), some recreative in a spiritual sense (Pierre d'Ailly, Deguileville). When Thomas Gascoigne reported that Chaucer recanted on his deathbed, he might have been interpreting or reading the conclusion of *The Canterbury Tales* based on the common pattern of other Ricardian narratives».

<sup>66</sup> *The Unity*.

<sup>67</sup> Bernard F. Huppé, *A Reading of The Canterbury Tales*, Albany, State University of New York, 1964.

<sup>68</sup> Destaca sobre todo el artículo de Siegfried Wenzel «The Pilgrimage of Life as a Late Medieval Genre» (*Medieval Studies*, 35, 1973, 370-88).

<sup>69</sup> Fue John S. Tatlock («Chaucer's "Retractions" », *Publications of the Modern Language Association of America*, 28, 1913, 521-29) quien señaló la deuda y la divergencia de Chaucer para con el modelo agustiniano, aspecto que ha sido de nuevo tratado por Olive Sayce en «Chaucer's "Retractions": The Conclusions of the *Canterbury Tales*», *Medium Aevum*, 40 (1971), 230-48.

reparar y corregir aquellos puntos de vista o expresiones que considera erróneos en su producción literaria. Lo que le anima no es un deseo de autocorrección, sólo un vago recuerdo del carácter pecaminoso de los poemas. Tampoco se presenta como el maestro que con el tiempo presenta a sus discípulos y al mundo una versión más acabada y perfecta, más coherente también de su obra. Parece no querer fijar un canon para la posteridad, decisión que sí defiende san Agustín, consciente de que se le atribuyen escritos que no son suyos. No, el poeta renuncia a cada una de estas obras en su totalidad porque fueron escritas por o describen elementos de «worldly vanitee». Un ejemplo de ello lo tenemos en su propia descripción de *TCT*: no se detiene a especificar que en la obra existen cuentos piadosos, totalmente aceptables desde el punto de vista ético. La juzga en su conjunto, dando más importancia, por lo que parece, al motivo que inspiró su composición, la vanidad, o al componente más vituperable entre los cuentos, esa misma vanidad mundana. (El suyo, pues, no ha sido un error del intelecto, como alegaba al principio de la retractación, sino de la voluntad. )

Pero por otro lado, a pesar de que la confesión, y no la corrección de la obra parece ser lo que le interesa, sí que se acaba estableciendo el canon de la obra chauceriana; se reclama la autoría de ciertas obras identificables por el título, distinguiéndolas de otras cuyo título parece no figurar en los archivos penitenciales del autor. No es que necesite mencionar en su confesión sólo las obras vergonzantes; de ser así no nombraría la traducción de Boecio. Simplemente incluye aquéllas que ya eran identificables por el público chauceriano. Así pues, no apela sólo a su propia memoria, sino también a la colectiva. En este punto, pues, pueden confluir humildad y vanidad. Las esferas privada y pública que comparten tanto la confesión como la producción literaria vuelven a ser fuente de equívoco y de riqueza significativa. No sabemos si la contrición es más fuerte que el afán de mostrar que si necesita que se rece por él, es porque prefiere que se le recuerde más por sus títulos que por su arrepentimiento.

Para quienes piensan que el autor sigue pecando de vanidoso en cierto modo,<sup>70</sup> la diferencia entre la revisión agustiniana y la presenta-

---

<sup>70</sup> Aparte de la obra ya mencionada de Olive Sayce, destacan en esta corriente, entre otros, Judson Boyce Allen («The Old Way and the Parson's Way: An Ironic Reading of the "Parson's Tale"», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 3, 1973, 255-71), John Finlayson («The Satiric Mode and the Parson's Tale», *Chaucer Review*, 6, 1971-2, 94-116), Carol V. Kaske («Getting Around the Parson's Tale: An Alternative to Allegory and

ción chauceriana de la obra sólo puede deberse a un uso irónico de la convención de la confesión literaria, género vinculado principalmente a la tradición eclesiástica de la que el autor se sentiría independiente: «Nevertheless, it is very clear so far in his Retraction Chaucer is retracting nothing: rather, he is proffering a defense of the biblically authorized value of all poetry as an apologia pro sua arte. His own scripture is validated by Scripture; his book has been authorized by “oure book”».<sup>71</sup>

Diversos autores han intentado, a su vez, mirar hacia atrás en la producción chauceriana, buscando semejanzas entre éste y otros epílogos. Schricker<sup>72</sup> ve, por ejemplo, que la integración entre lo artístico y lo real es común a todos los finales de Chaucer. No se trataría, como decía Gardner,<sup>73</sup> de tener que elegir entre arte o vida, sino de integrarlos, pues la retractación, al erigirse como final no sólo de una obra sino de todo un canon, se sitúa en el borde en el que se sitúa el autor, entre ese canon entendido como hecho palpable y la eternidad a la que aspira, aún sin tocar.

La figura autorial se halla inmersa de este modo en una serie de envolturas genéricas y estructurales que la hacen prácticamente indefinible (y ello sin tomar en cuenta la falta de criterio editorial que existe en manuscritos tan antiguos como el Hengwrt, en el cual ni siquiera aparece referencia alguna al «book»<sup>74</sup>). La sinceridad del poeta que se retracta o el grado de pertenencia de la retractación al marco narrativo o al meramente estructural de *TCT* son cuestiones que finalmente se

Irony» en Rossell Hope Robbins, ed. *Chaucer at Albany*, Nueva York, Burt Franklin, 1975, 147-77) y Earle Birney («The Beginnings of Chaucer's Irony» en *Essays on Chaucerian Irony*, 54-75).

<sup>71</sup> Peter W. Travis, «Deconstructing Chaucer's "Retractions" », *Exemplaria*, 3 (1991), 135-58.

<sup>72</sup> Gale C. Shriecker, «On the Relation of Fact and Fiction in Chaucer's Poetic Endings», *Philological Quarterly*, 60 (1981), 14: «An analysis of the endings of Chaucer's earlier poems reveals that it is indeed a structural principle that the endings in Chaucer's poetry treat the speaker's return to a factual, quotidian reality following an extraordinary experience of being totally immersed in the fiction of a dream or story, and that the earlier endings anticipate and build up the Retraction».

<sup>73</sup> John Gardner, *The Poetry of Chaucer*, Carbondale, Southern Illinois U.P., 1977.

<sup>74</sup> Derek Pearsall («Pre-empting Closure in *The Canterbury Tales*» en Minnis, Morse y Turville-Petre, eds. *Essays on Ricardian Literature*, 23-38), al acogerse a este otro orden descalabra los intentos críticos de demostrar la intencionalidad autorial en un plan predefinido para los cuentos. Quedaría, pues, estructuralmente huérfana la tan buscada clausura de la obra.

resuelven en una única evidencia: la responsabilidad del lector en la dilucidación del mensaje autorial. El lector ha de dar marcha atrás, mirarse a sí mismo para poder juzgar a este autor con el que ha compartido esos cuentos «sowen into synne». Tiene lugar así la retrospectiva, el recuerdo común.<sup>75</sup> El libro se cierra sin una respuesta clara; y menos allí donde el aspecto público de la representación o la simple lectura en alto del poema puede determinar tanto la respuesta privada del público. El que ese recuerdo se dé conjuntamente, el que la retractación del autor conlleve la puesta en funcionamiento de la memoria del público, hace que el juicio se vea dulcificado ante la evidencia del disfrute estético experimentado con las lecturas anteriores.

Jordan<sup>76</sup> dice que más allá de la polisemia textual, Chaucer había de tener una certeza: «Chaucer was as ambivalent as the postmodern writer about the efficacy of his language and about his own position as an arbiter between truth and falsehood or between truth and counter-truth. But if he was uncertain about his position in the temporal, historical world, he could still place himself, alternatively, in a stable, supernatural reality whose language was unambiguously true».

---

<sup>75</sup> McGerr, «Retraction and Memory», 110: «Like memory, the retrospective structure of *The Canterbury Tales* can broaden the reader's vision through its accumulation of perspectives: if the poem is successful, it will actually create within the reader's mind the kind of breadth of vision that we associate with wisdom and an understanding of the human comedy».

<sup>76</sup> *Chaucer's Poetics and the Modern Reader*, 173.

6

## Conclusiones



La comparación del cuerpo de ambas obras, o más bien, de algunos de sus órganos motores, nos revela que ambos poetas, separados quizás por una generación y por otras muchas circunstancias, sin embargo muestran coincidencias. Recordemos que en su amable despedida, Juan Ruíz, tras desvelarnos sus peripecias, nos pide un padrenuestro si salimos en peregrinación. Decenios más tarde, Geoffrey Chaucer comienza un peregrinaje que termina con un ensalzamiento de la oración. Más allá de que tales despedidas puedan resultar convencionales, sus autores respectivos comparecen como personajes en las historias que recuerdan y terminan su obra pidiendo la benevolencia del lector. A continuación resumiremos las principales diferencias y similitudes entre ellos para concluir, a partir de esa afinidad de base que los confirma como contemporáneos a pesar de las distancias.

### 6.1 Estatus

La más evidente diferencia entre las dos obras estriba en su forma de alcanzar la autoridad diegética. Recordemos que ya en *LBA* se anunciaba al final del prólogo que iba a darse una representación autodiegética, mediante el recurso de la autobiografía de quien hasta entonces sólo había sido comentarista.

A partir de los primeros episodios vislumbramos que la pose del amante desafortunado será la que adopte el narrador, quien se dedicará a contar sus propias desventuras amorosas siguiendo el modelo de los trovadores provenzales. Ese recién descubierto efecto autobiográfico de amante fallido podría, en cierto modo, contrarrestar la finalidad didác-

tica que se presumía a la obra desde el prólogo, si bien ya el autor había advertido que en su libro se podían encontrar ejemplos de todo tipo. Pero ese marco autobiográfico realza también una pose moralista que sucede a los fracasos amorosos del protagonista. Así pues, el lector irónicamente encuentra a un protagonista sujeto al pecado que se transforma a su vez en personaje ejemplar a fuerza de fracasar en su empeño amatorio.

La referencia suele ser la de su propia vida, lo que explica su omnisciencia. Sin embargo, la ilusión autobiográfica se verá forzada más adelante, en el episodio en el que el arcipreste toma cierto distanciamiento de sí mismo, y se percibe en su diálogo con Amor, Venus y en su propio ejercicio autorial de reescritura del *Pamphilus de amore*. Sin embargo, no se llega a perder del todo ese cariz vivencial del relato, por lo que la autoridad diegética resulta casi irreprochable: las peripecias son relatadas a partir de los recuerdos del protagonista, quien refiere los diversos episodios ora con la integridad y la amargura del amante rechazado, ora con el desenfado de quien todavía confía en que alcanzará su meta.

En cuanto a la identidad social del narrador, desde el prólogo aparecía como Juan Ruiz, el arcipreste de Hita. Con esa intitulación aludía a una característica estampa tradicional, la del arcipreste lujurioso y no muy honesto con las damas, que ya había sido reflejado en la literatura y que él contribuyó a inmortalizar. Pero a lo largo de su autobiografía (consideremos ésta como un recurso constante y consciente por parte del autor o no) aparece a su vez una nueva figura autorial que se superpone o incluso sustituye a la anterior; ésta no será la del audaz religioso de mala reputación sino la del incauto amante que tropieza en cada uno de sus lances amorosos y se lamenta antes y después de volver a enamorarse. Es ésta una nueva identidad que el autor ha añadido a su primera imagen, corrigiéndola y haciéndola más cercana. Así pues, el narrador no sólo será el personaje predeterminado por su estatus social de religioso; de hecho, el pertenecer a la Iglesia en ningún momento se presenta como obstáculo para sus actividades. Al contrario, le permite ser un cantor, un glosador de la figura mariana y un poeta que halagará además a sus amadas; más tarde, en la piel del juglar, compondrá cantares de escolares y de ciegos. Amante, religioso y poeta son las tres vertientes por las que su personalidad se perderá. Como amante y poeta se definirá continuamente en su narración; el cariz religioso lo encontramos en los juicios moralistas que vierte en ocasiones, así como en su reproducción de episodios literarios como el de las horas canónicas, o al

escribir como otro escolar cualquiera su glosa del *Pamphilus de amore*. En entonces cuando la propia autobiografía queda preñada de una nueva personalidad, la del triunfador don Melón, heterónimo del narrador.

Si la competencia narrativa del arcipreste es insuperable, su honestidad se vuelve algo más dudosa, dada la cantidad de poses que va adoptando. Para el lector actual resulta especialmente desconcertante ese constante cambio desde el comentarista y exegeta del prólogo al amante desdichado del libro o al cínico personaje de la comedia; nuestra tendencia a situar en un mismo hilo autobiográfico las narraciones en primera persona se ve dificultada por la falta de identidad entre ellas. Sin embargo, para un auditorio medieval, ni esa carencia resultaría tan chocante ni posiblemente dicha tendencia autobiográfica sería tan poderosa. Por ello, la honestidad del narrador se mantendría como al final del prólogo.

Hemos de recordar asimismo que a partir de los diálogos que se van signando se perfila lo que va a ser la tónica de la obra: tanto las dueñas con Trotaconventos como el arcipreste con Amor y con Venus entablarán conversaciones que estarán salpicadas de *exempla* con los que ambas partes ilustrarán sus opiniones. De esta forma, dentro del marco autodiegético encontramos una serie de personajes que se transformarán a su vez en narradores. Indistintamente, cada uno de ellos demostrará su valía como contador de historias y un afán didáctico que en ocasiones viene acompañado por el deseo de «castigar», en su sentido más moderno. Así, como en *TCT*, en el *LBA* encontramos ese principio del «quytting», si bien por lo general lo que buscan los personajes es demostrar a los otros que se comportan tal y como se debe, de acuerdo con unas leyes universales a las que todos los elementos de la naturaleza, de la que suelen proceder los ejemplos, obedecen.

Por su parte, en *TCT* la excusa del concurso de cuentos supone el verdadero motivo de la escritura de aquella experiencia, mientras que en el *LBA* los *exempla* aparecen más incidentalmente; totalmente integrados en la estructura de la obra pero no constituyendo un motivo justificativo del relato. Así, podemos decir que en *LBA* aunque el prurito didáctico de la obra queda confirmado en cada una de las conversaciones que se mantienen, por encima de tal plano diegético se sitúan los verdaderos intereses de los personajes, tales como la paga que recibirá Trotaconventos si tiene éxito, la defensa de la honra o de los gustos de las dueñas, o el ganar un converso para la causa de Amor en el caso de aquél. En tales diálogos, los *exempla* vienen al auxilio de sus narradores,

pero no constituyen una manifestación de su carácter, como puede llegar a ocurrir en *TCT*, donde la conjunción prólogo-cuento, cuando se da, supone casi una revelación de la identidad del peregrino y de la visión que de él quiere dar el autor. En *LBA* la personalidad de los narradores no se vislumbra a partir de la narración de sus fábulas, que están mucho más vinculadas a la situación concreta a la que se refieren que a la persona del narrador. Los personajes ya han sido descritos y definidos por el narrador o por sí mismos en sus debates, y las historias que cuentan sólo vienen a demostrar una solución estructural a la que se amoldan muy bien. Pero siempre sobresale la conciencia del narrador autodiegético, quien, por encima, se adelanta a los demás. Con su omnisciencia, supera la condición didáctica de todos estos *exempla*, y nos los presenta insertos en el contexto narrativo que él domina, el de su propia vida.

Hemos dicho que esos relatos están, en cierto modo, alejados de sus narradores. Éstos suelen dar una representación heterodiegética y omnisciente de los hechos, no especificando las fuentes de las que han tomado sus historias. Los narradores las presentan como fábulas ya conocidas que sus contertulios deberían traer a la memoria antes de actuar. Normalmente, o bien las recuerdan, o bien las ofrecen por primera vez a modo de ejemplo; pero todo su valor estriba en el carácter didáctico que se les supone, no en el tratamiento que el narrador les dé. En ningún momento estos relatos cortos encuentran respuesta ni juicio por parte de los oyentes, pues se les presupone ya de entrada una autoridad que les viene de lejos, de su pertenencia al cuerpo de ejemplos clásicos u orientales a los que se adjudicaba el valor de la sabiduría tradicional. Estarán a disposición de cualquier narrador y oyente como parte del acervo que comparten unos y otros, tanto dentro como fuera del marco diegético de la historia.

Al final de la obra vuelve a resurgir la pose del juglar, que se despide de su público y lega su libro a ojos y oídos más sabios que puedan enmendar su labor. De esa forma cumple con el formulismo propio del pacto autorial de esta época, reconociendo la deuda contraída con quienes lo han aceptado desde el principio. Al mismo tiempo, al escoger esta última imagen del poeta popular en vez de la del culto clérigo del prólogo, apuesta por una ampliación de la capacidad de difusión del libro, por una universalización que supone la generosidad de la comunidad para con esa doble autoridad clerical y juglaresca.

En cuanto a *TCT*, cada uno de los peregrinos dejará sentir sus propias dotes e intereses como narrador. En general, todos los viajeros muestran una destacada capacidad narrativa que los autoriza de inmediato, sea heterodiegética su representación (que es lo más común), o autodiegética, como lo es la vida de casada de Alice. En casi todos los casos domina un relato procedente de fuentes distintas de la de la invención: así, el magistrado acudirá a las crónicas e historias de mercaderes, Alice a los viejos lays bretones, el párroco a uno de sus sermones memorizados; sin embargo, tampoco es descartable el que alguno de estos personajes haya elaborado su propio relato, como es el caso del fraile (cuya historia, según él, ocurrió en su tierra hace tiempo), el mercader o el propio bulero. Se trata en cualquier caso de historias corrientes dentro del marco diegético en que se mueven los viajeros, familiares seguramente en muchos de sus motivos, como ocurre en el cuento de sir Thopas. Lo que extraña precisamente es que ninguno de los peregrinos haya oído antes esas historias. Éstas se estrenan ante el auditorio de viajeros, aunque algunas de ellas, como la del erudito, tienen claros precedentes que se explicitan (destaca la glosa a la figura de Petrarca). En cuanto al privilegio de que gozan estos narradores, suelen ser omniscientes, si bien en algún caso pretenden no tener todos los datos, como ocurre en el cuento del magistrado o en el del erudito, donde los motivos reales de Walter son un misterio. La identidad social puede llegar a ser determinante para el enjuiciamiento de las historias que realizan los peregrinos: vemos a Harry, al bulero, al fraile, al erudito y al mercader de alguna manera evaluar la intervención de Alice, la cual se entiende desde su identidad como mujer dentro de una emergente clase media. También la profesión del bulero determinará su relato, y lo mismo ocurre con la condición de recién casado del mercader, con los estudios humanistas del erudito o con la fratricida lucha entre el alguacil y el fraile. Esos condicionantes sociales e individuales ejercen ciertamente su influencia en la autoridad que se conceden entre ellos mismos y que les otorgamos los lectores. Así, por ejemplo, la credibilidad de Alice estará en función de que desde un principio decidamos seguirla como a los otros, no tanto de su innegable capacidad narrativa.

El narrador ha predispuerto a su auditorio a favor o en contra de estos personajes desde el Prólogo General, y añade más tarde el enjuiciamiento que las historias merecen a los demás. De esta forma, nuestra lectura de las mismas tiene en cuenta esos juicios emitidos sobre el

narrador circunstancial. Así, mientras que en el *LBA* no se enjuiciaba al narrador por la historia contada, por la que no tenía más responsabilidad que la de ilustrar gratuitamente un comportamiento o una razón, aquí se juzga no sólo el mejor cuento, sino a quien lo cuente mejor. Se juega abiertamente, se muestra sin vergüenza la importancia en sí de la narración y los condicionantes que su reproducción conlleva. En *TCT* el autor implícito ha querido marcar mediante ese auditorio ficcional de peregrinos oyentes la importancia de la autoridad diegética y mimética que se concede a cualquier narrador. Muestra los vaivenes que se pueden dar y reflexiona sobre la mayor o menor identidad existente entre relatos y narradores.

Uno de los casos más sobresalientes de cuestionamiento de esa autoridad lo suponen los cuentos del peregrino Chaucer y, en general, el juego del autor implícito con su propia imagen según los comentarios marginales de los prólogos y de la retractación. Ya en el Prólogo General el narrador se dibuja entre el grupo de los granujas, contribuyendo de forma amable a devaluar así la altura autorial que se le pudiera asignar. Un poeta entre peregrinos tendería a parecerse más a un juglar que al poeta cortesano ya reconocido por los círculos más selectos. Así, mediante la devaluación y distanciamiento de su propia figura, transformada en mero peregrino observador, el autor implícito llama la atención sobre ese extremo. Más tarde, en el prólogo del cuento del magistrado sí se habla del Chaucer escritor, con el que el viajero no se identifica en absoluto. Se relaciona su obra con la de Gower y la de Ovidio para distinguir la producción de la reproducción, en este caso, oral. Allí, tras recordar la autoridad de que gozaba el autor real, se presenta el caso del magistrado, extremadamente exigente para con sus lecturas. Más tarde será el juicio de Harry Bailly el que disponga las bondades de los cuentos relatados. De esa forma, mediante los aciertos y fallos de los oyentes, mediante los prejuicios con que se acogen las diversas historias, se reflexiona sobre la procedencia y la suerte última de esa autoridad. Es éste un tema clave del relato del erudito y uno de los caballos de batalla de la amazona Alice de Bath. Por su parte, el bulero acabará con ella, cuando descubra a la compañía de peregrinos las garantías y prebendas que esa autoridad le proporciona con los campesinos.

Como colofón, se nos presenta a un Chaucer peregrino que no es capaz de mantener durante mucho tiempo las expectativas que ni como juglar ni como poeta cortesano se podían haber creado sobre él. De esa

forma el autor implícito lo vuelve a distanciar de su homónimo real, poniendo a prueba una vez más esa autoridad. Acudiendo, como él mismo dice, a una historia que forma parte de un repertorio conocido, el poeta, sin embargo, parece negado para la narrativa y se muestra incapaz de dar nueva vida a las fórmulas del género, lo que no había ocurrido al resto de los peregrinos. Si ya en el Prólogo General se le veía como un observador bien intencionado y, al parecer, no con muchas luces, ahora se va a mantener esa dualidad entre el peregrino Chaucer y el narrador de *TCT*. Se rebaja aún más la figura del primero, que, sin embargo, vuelve a contradecirse cuando relata el cuento de Melibee. Es entonces cuando cobra toda la altura que se le había negado hasta el momento, acercándose a la postura del narrador principal. Es en el Melibee, cuando no se espera de él más sensatez de la que había tenido para responder a Harry, donde despliega una irónica y atinada respuesta al sentido comunitario que otorga una autoridad previa a los escritores.

## 6.2 Contacto

En el *LBA* encontramos un modo directo en la relación establecida con el receptor. Normalmente se le señala de la forma más natural, aclarando si se trata de un auditorio femenino o indiferenciado en el género, y dándose indicaciones sobre lo que se debe aprender de los ejemplos que los diversos narradores suministran. El narrador muestra, pues, casi una relación de intimidad con un narratario, al que alerta de los peligros a los que él y los amantes se han visto expuestos. Sin embargo, en ocasiones esa faceta moralista y didáctica resulta paradójica si se relaciona con la empeñada búsqueda arciprestal de nuevas dueñas, no habiendo aprendido de sus traspiés anteriores. El afán moralizador en el que insiste queda contradicho, pues, en su propia figura. En el prólogo recordaba que si los no cuerdos se resistían a sacar el provecho debido a su libro podían, al menos, aprender las artimañas del loco amor. Así, el arcipreste da nada menos que su azarosa vida sentimental como ejemplo, como senda espiritual. Pero recordemos que en cierto modo esta confesión por la que busca congraciarse con la divinidad es asimismo un arte de amar en el que Amor aleccionará al principiante, que vivirá un éxito en la representación de su propia aventura autorial y amorosa con Endrina. Ese mismo arte de amar va indirectamente dedi-

cado a los lectores díscolos y «contraindicado» a las díscolas. De esa forma tenemos el relato de la vida como contraejemplo que el narrador presenta con un ambiguo afán didáctico. Esa misma ambigüedad se augura desde el principio, en las máximas aristotélicas con que el narrador fuerza la voluntad de entendimiento del receptor, al presentar como lógicos e incontestables argumentos que no son tan diáfanos.

Castigará al auditorio bien mediante sus propias palabras o con las de los demás narradores, cuando éstos a su vez enseñan a otros personajes de la obra. De la misma forma que en *TCT* las historias sobre las vidas de las mujeres célebres van dirigidas directamente a los peregrinos e indirectamente a los narratarios y al auditorio real, aquí cada uno de los *exempla* responderá a aquella intencionalidad didáctica que el arcipreste anunciaba en su prólogo.

Dentro de la narración se insertan igualmente las composiciones que Juan Ruiz habría creado para sus amadas circunstanciales, quienes constituirían su principal público. Sin embargo, desde el momento en que lo vemos componiendo a pesar de haber perdido las esperanzas, constatamos que existe en él otro interés aun mayor que el del amor loco, el de componer trovas que curen su desasosiego. El arcipreste crea con estos anuncios expectativas entre su narratario, que por lo general no llega a oír esas composiciones anunciadas. No obstante, a lo largo del libro sí se dan muestras de la variedad versificatoria de la época, de forma que al final del mismo el autor puede afirmar que entre sus intenciones también se encuentra la de mostrar a los no iniciados composiciones y versos que les resulten innovadores. Su relación con el narratario ha sido, pues, bastante cercana, abarcando en sus enseñanzas tanto lo temáticamente doctrinal como los aspectos formales de la poesía, con los que se presenta como plenamente consciente de su superioridad.

En cuanto a la identidad de esos narratarios, si bien él simplemente especifica que se tratará de todas aquellas almas que puedan descarriarse por falta de entendimiento, voluntad o memoria, en ocasiones también dirige sus plegarias a la Virgen, o adoptando la figura de los ciegos o los escolares, mendiga a los simples viandantes pertenecientes a los sectores ciudadanos que buscan ascender en la escala social. Aunque su evidente preparación y la enjundia y el carácter erudito de muchos de sus razonamientos o canciones indican que el auditorio ideal de la obra sería el constituido por clérigos con formación latina, por otro lado, su constante atención a las mujeres y su adaptabilidad a las formas juglarescas

lo acercan a este otro mundo. La mención de Trotaconventos y de doña Garoza lo relaciona, de nuevo, con un auditorio religioso, esta vez femenino, que justificaría sus advertencias a las mujeres. Sin embargo, todos los empeños de la primera parte se dirigen a mujeres laicas cuyo rechazo al arcipreste, junto al desdichado final de doña Endrina, alertarían ciertamente a un auditorio femenino, religioso o no.

En *TCT* la relación que el narrador había establecido desde el Prólogo General con sus narratarios se mantendrá de forma delicada, con pocas apelaciones directas al oyente o lector pero con las acotaciones imprescindibles que ayuden al receptor a interpretar los sucesos y seguir su narración. Si ya en el Prólogo General se apelaba a la generosidad de un público para con la calidad moral de lo que allí se podría leer, más adelante, en el prólogo al cuento del molinero (no incluido en nuestra selección) advierte a sus lectores que pasen la página si quieren evitar el *fabliau* que se avecina tras el romance del caballero. De esa forma, a la vez que alerta, despierta en esos lectores implícitos la curiosidad, veladamente anunciada por la mención del molinero a la curiosidad humana sobre los designios divinos y de las esposas. Más adelante, en su presentación del cuento de Melibee, es el peregrino Chaucer el que recuerda que, al igual que los diversos evangelios daban el mismo mensaje de diversas maneras, él va a proporcionar su propia versión, tan valiosa como cualquier otra y portadora de la misma «sentence» que las demás. Así defiende la apropiación textual tan común en la Edad Media, y frente a los peregrinos se inviste de un prestigio que no se había dado ante el narratario de la obra como narrador general.

Pero no sólo el Chaucer peregrino, sino cada uno de los viajeros tendrá frente a sí un auditorio de compañeros de viaje a los que declamará su cuento. Para con ese auditorio, la relación suele ser, por lo común, de deferencia. En el cuento del magistrado se percibe la autoconfianza que proviene de haber expuesto públicamente otros casos para una corte de justicia, mucho más exigente que la de los viajeros, con los que se siente libre para exagerar el tono apasionado que pone en la biografía de su heroína. Les recuerda además las terribles consecuencias de la pobreza, alertando así de esa otra cara de la fortuna a una clase media acomodada como la que representan muchos de los peregrinos, incluido él mismo. Sin embargo, en el cuento atribuye ese cambio de estado a una heroína perteneciente al estamento de la nobleza, desviando de sus oyentes el miedo a la pobreza amablemente, como

hacían los ciegos del *LBA*. Tal miedo viene, sin embargo, a revertir sobre el auditorio real.

La actitud de Alice es igualmente de total confianza, lo que le permite cambiar a menudo de tema con la mayor informalidad, si bien es consciente de los límites a que puede llegar y recuerda a sus compañeros de viaje que su historia se ha de entender dentro del juego del concurso de cuentos y como tal. Con esa particular *captatio benevolentiae* se protege de que cualquiera pueda hacer «*ernest of game*», tomarla por la palabra. La misma advertencia había sido hecha por el Chaucer narrador, por lo que el eco del primero llegaría a oídos del lector implícito a la hora de juzgar a la mujer. Alice se guarda así de cualquier acusación y se arriesga a radicalizar aún más su discurso. La confianza que la inspira en el relato autobiográfico puede considerarse incluso como exhibicionismo, pues rebasa con creces la confidencialidad más común. Como autobiografía amorosa encontramos evidentes paralelismos con la del arcipreste; considerada como arte de amar, la vida de la comadre se ofrece como consejo práctico a las mujeres en general, si bien intenta al mismo tiempo definir al auditorio masculino la tan debatida naturaleza femenina.

Si Amor y Venus aleccionaban al arcipreste desmoralizado, esta mujer lleva la marca de Venus en su cuerpo y conoce los secretos a que su planeta, como a Juan Ruiz, la predispone. Pero Alice, para quien la vida religiosa, al contrario que para el arcipreste —al menos en teoría— sí supone un obstáculo al goce carnal, troca el arte de amar por el mucho más realista arte del bien casar, que no puede dissociar de la condición femenina. En ese sentido, la parodia de tales artes amatorias que ejecuta Juan Ruiz, si bien se vuelve feroz en el episodio de doña Endrina, puede resultar casi inocente comparada con la crudeza y maestría con que la comadre demuestra que es una verdadera artesana de la vida en común. En su cuento volvemos a ver a una protagonista sabia que castiga a su protoenamorado sobre las cualidades que ha de tener la mujer y que consigue con su lección traer la felicidad a su matrimonio. De nuevo en su cuento, a la comadre no le importará en absoluto interrumpir su narración para aclarar a su auditorio su propia opinión. En realidad, el de Alice sería una verdadera parodia del arte de amar ofrecida por una mujer que reniega asimismo de los autores misóginos. Lo que don Melón y Alice comparten es que ambos descansan en la mentira como principio identificador, tal como vemos en el episodio de Endrina y sobre todo en los matrimonios sucesivos de Alice.

En cuanto al erudito, también desde su prólogo y al final de su intervención, se dirige directamente a sus contertulios, informándoles debidamente de la procedencia de su historia. A lo largo de la narración sus simpatías explícitas serán para la heroína, si bien sorprenderá a sus compañeros de viaje con el anuncio de que Griselda había sido la última de las mujeres «cabales». De esa forma, su intervención se vuelve abiertamente irreverente para con las enseñanzas dadas por la comadre. Sus narratarios quedan involucrados en la provocación a las seguidoras de Alice, pues tanto unos como otras tendrían que decidir a qué modelo adherirse, traspasando tal decisión el tejido diegético hacia el auditorio real.

Dentro del nivel de la peregrinación, uno de los narratarios del cuento del erudito es el mercader, que con el suyo responde a su vez a la diatriba que se ha establecido entre la comadre y el universitario. También él apela al auditorio que lo rodea, si bien su explicación del origen de la locuacidad femenina no ofendería tanto a las sectarias como su mofa del ideal cortesano afectaría al auditorio real. De esa forma, el *fabliau* resultaría ofensivo tanto por la desfachatez con que el mercader mira y describe el avance sexual del sirviente como por el carácter impío del anciano. Sin embargo, la adversidad del viejo Januarie no llega a doler a los peregrinos, siendo el efecto el contrario, por lo que el tema avanzado por Alice y el estudioso no se pierde de vista. El ejemplo del pintor Pitas Payas podría ser comparable con éste, pues en ambos se trata la parodia del lenguaje, y la mujer aprovecha cualquier deficiencia, sea ésta lingüística o física para defender sus conquistas.

En cuanto al fraile y al bulero, la relación con los compañeros que los escuchan es de total confianza. El fraile advierte a sus narratarios del mal hacer de los alguaciles, asegurándose de esa forma la complicidad de todos cuantos hubieran sufrido la actividad de los mismos. Para conseguir esa misma complicidad, en cambio, el bulero no encuentra mejor objeto de interés que su misma persona, por lo que en el prólogo hará una exhibición de su especial capacidad para ganarse al auditorio formado por labriegos, intentando reproducir poco más tarde ese mismo tratamiento en directo con sus compañeros de viaje. Ambos auditorios se fundirán en cierto momento en la mente del narrador, instante en que sus palabras delatan que ha intentado traspasar la situación del sermón parroquial a la del concurso de cuentos. De esa forma se llama la atención sobre la importancia del tipo de auditorio en la recepción del mensaje.

Tal importancia irá en aumento en la última sección de la obra. En ella, el párroco comienza aludiendo a los peregrinos, y cuando finaliza, aquéllos han sido misteriosamente —o naturalmente— reemplazados por los narratarios. Más tarde éstos últimos pasan de escuchar el sermón sobre la penitencia a oír la confesión en voz alta del poeta, que ya no es sólo el narrador de *TCT* sino de toda la obra chauceriana. Así, el narratario se transforma automáticamente en el auditorio real, conocedor de la labor del poeta y hasta de su persona. Es entonces cuando se le requiere benignidad para con el autor, y sobre todo buen entendimiento, siguiendo la máxima paulina.

Como Juan Ruiz, Chaucer presenta el error como fuente de ejemplaridad, por lo que enfatiza la labor que ha de llevar a cabo el auditorio para discriminar entre los distintos mensajes y sacar el provecho que considere conveniente según su entendimiento. Al mismo tiempo, pide la intercesión de los lectores ante la divinidad, mientras que Juan Ruiz pedía que se rezara por él si se iba en peregrinaje. Ambos poetas hacen este ruego tras haberse ufano de su versatilidad. Ésta, no sólo formal sino asimismo temática, queda de manifiesto tanto con el despliegue de coplas finales del *LBA* como con el recordatorio de la variedad de temas y géneros que tenemos en el cuento del párroco y sobre la que después incide de nuevo el autor cuando repasa su obra. De esa forma, el receptor termina su audición o lectura con la despedida autorial, que apela directamente a él, a su memoria como individuo y como parte de un colectivo, a su responsabilidad como intercesor y como lector activo que habrá de juzgarse a sí mismo y al autor a través de la lectura. En ella el lector implícito habrá de considerar si se identifica o se distingue de quien habla.

Existe además el contrapunto de los peregrinos como auditorio, pero éstos a su vez tienen sus propios intereses, como narradores o jueces que son. «Sentence» y «solaas» era lo que exigía el anfitrión. El lector implícito encuentra ambas a lo largo de *TCT*. Pero al mismo tiempo se da cuenta de la desproporción entre lo que se da y lo que se recibe, la eterna inadecuación entre lo que se dice y lo que se entiende por parte de los peregrinos. Así, la figura del receptor tal y como la representan Harry y el grupo de viajeros, supone más bien una fuente de inquietud, un elemento de interrupción para el lector implícito. En este sentido, el arcipreste comparte con Chaucer ese indeterminismo general que se da al signo, el cual habrá de ser interpretado para llegar a ser concluyente. En el ejemplo del ermitaño vemos esa dualidad entre la imagen o la

palabra y el valor que se le otorga según las necesidades que impelen a quienes han de interpretar. Así, el mal no se encuentra en las aves que el ermitaño mira sino precisamente en el acto mismo de hacer de ellas un icono digno de contemplación e imitación. El santón no ha interpretado sino aplicado la imagen como modelo al que obedece ciegamente debido a su aturdimiento. Tampoco estará el mal en la mujer que va a ser asesinada por él. La tentación en este caso viene de dentro, no de los signos exteriores. Éstos esperan la mirada interior del lector para alcanzar la concreción. Así pues, el lector decide en último término si «se deja hechizar» por la lectura que el narrador presenta de los hechos, y por la de los personajes que paralelamente van posando su mirada y su juicio sobre cuentos y ejemplos escuchados.

### 6.3 Postura

En el plano fraseológico, podemos decir que Juan Ruiz muestra una predilección por el discurso mimético, al que se acerca en repetidas ocasiones. Así, suele presentar en estilo directo las conversaciones mantenidas, sobre todo cuando se trata de las voces de las dueñas. El relato autobiográfico se suele transformar en un monólogo con el que el personaje representa su papel de amante rechazado, tal como ocurre con la trova de Cruz la panadera. En ella o en los cantares de escolares y de ciegos que se anuncian, vemos al narrador adoptar poses juglarescas o goliardescas con la representación en directo de su canción. Ciertamente, por otro lado, que en la obra abundan los *exempla* con que los personajes se entregan a la narración más pura. Sin embargo, en el narrador autobiográfico siempre domina la tentación hacia el elemento dramático que le hace derivar en el mimetismo. Así, por ejemplo, en la conversación con Amor, se olvida de distanciarse como narrador de tal episodio y nos lo muestra de la forma más inequívoca, como debate en el que ni siquiera se acude al marco onírico. Contemplamos en directo su batalla por no enamorarse, los argumentos que más allá del monólogo interior se muestran personificados en Amor y en el arcipreste. En el rezo de los garzones golfines con Amor, por ejemplo, el arcipreste reproduce el efecto del canto de las horas, volviéndose a su pesar uno de esos garzones; y más tarde, cuando se detiene en la lectura del Ovidio que Amor le trae, no le quedará más remedio ya que acoger en su propia identidad la personalidad del amante Melón, reproduciendo en su

autobiografía la de Pánfilo. Así, por el propio género al que se dedica y por las obras que Amor le aconseja, el arcipreste termina «somatizando», mimetizando el efecto literario de cuanto lee o escribe.

En el plano espaciotemporal, existe una dualidad que se ve afectada precisamente por esa basculación hacia lo dramático. Así, cuanto más mimético es el discurso, más tendencia hay hacia la escena y más acercamiento desde el pasado hacia el presente, mediante diálogos y acciones que se van precipitando y revolucionando; en el episodio de Endrina, por ejemplo, se especifican todos los avances espaciales y temporales, cada uno de los pasos, desde el plano de la plaza comunal hacia los espacios privados y las conciencias de los diversos personajes, a medida que éstos van mudando sus puntos de vista. Mientras, en las fábulas e historias con que se ilustran los debates, el narrador suele ofrecer una visión general para dar la entrada en escena a los personajes. Éstos ejecutan su papel de la forma más concisa posible, según voluntad del narrador. Recordemos los ejemplos inspirados en las fábulas, en los que sólo se detallan los actos y las palabras, sin demasiada especificación de tiempo o lugar. Así, el ejemplo de cuando la tierra bramaba, o el del topo y la rana, o del león doliente, en los que los propios sucesos son determinantes y no requieren de más detalles para causar una gran impresión.

Frente a éstos, existen otros ejemplos más elaborados, como el de Pitas Payas, el de la disputa entre griegos y romanos o el del ermitaño bebedor. En ellos existe cierto interés por destacar precisamente el efecto temporal y espacial, relevantes para la historia: así, se contraponen Bretaña y Flandes, y el año transcurrido en el que el cordero ha crecido, las tarimas enfrentadas de los dos sabios, o el elevado refugio del ermitaño, que se contrasta con el camino de abajo, por el que transitan las gentes. La indeterminación temporal y espacial redundante en el efecto de cierta falta de distanciamiento, lo que vuelve la ejemplaridad mucho más aplicable y universal. Es decir, estos sucesos acaecidos se suponen o bien en un pasado remoto pero repetible en cualquier momento, o bien en un pasado improbable pero más cercano por lo familiar de los protagonistas, que son seres humanos (como puede ocurrir con el garzón que quería casar con tres esposas y con los dos perezosos que querían casarse). Así, los *exempla*, de distinta especie y procedencia, dan toda la variedad temporal y espacial necesaria para que precisamente ese extremo de la temporalidad y la espacialidad sirva de telón de

fondo constante, estático, casi indiferenciado ante la historia del arcipreste.

En el posicionamiento psicológico, encontramos normalmente la visión que de los sucesos tiene el narrador autobiográfico, proporcionando sólo la información indispensable para que sigamos sus peripecias y justifiquemos sus reacciones. No le interesa proporcionar más datos que los que conciernen a sus amoríos; pero aun así, no podemos especificar si los escauceos han sido recientes o ya están alejados en el tiempo; si entre ellos hubo otros intereses y actividades o si por entonces sólo lo movía y consumía la pasión. Tampoco sabemos mucho más sobre lo que pensaban los demás de él durante las aventuras, si bien podemos adivinar el dilema o la alevosía de Ferrand García, su mensajero, y, por supuesto, la desconfianza de las diversas dueñas a las que se acerca, que ellas mismas delatan en sus respuestas. Así, además de su propia visión, añade en ocasiones las que otros personajes tienen sobre él y sobre terceros: los pensamientos de Trotaconventos y de las pretendidas sobre él y sobre ellas mismas. Esa información aparecerá primordialmente dentro del marco del diálogo en el que las dueñas serán invariablemente sinceras, mientras que Trotaconventos y el narrador se guardarán y variarán algo más su discurso.

En otros relatos en los que el narrador no es homodiegético, como puede ser el caso de los clérigos de Talavera, lo vemos actuar en el mismo sentido: predomina de nuevo el discurso mimético por el que cada uno de los personajes da su punto de vista particular sobre sí mismo y sobre los demás: sus mujeres, el rey, el arzobispo o don Gonzalo, manteniéndose el narrador como un testigo invisible que recoge todo lo que los religiosos dicen, y manteniéndose al margen hasta tal punto que se abstiene incluso de contar cómo acaba la historia. No le interesa más que la presentación de la discusión y de las incoherencias que allí se pronuncian: cada uno de los hablantes expresa proyectos de futuro que no se cumplirán, abre posibles soluciones a la crisis, de las cuales sólo se confirmará la del «juramento» de los perjuros. Al narrador no le interesa tanto la secuencialidad que lleve a un desenlace definitivo ni la claridad de la información como dar una imagen vívida de cada uno de los tipos humanos que representan estos clérigos y una visión certera del ambiente de la mancebía castellana. De igual forma, la mínima información que proporciona sobre sus amadas es suficiente para dibujar la semblanza psicológica diferente de cada una de ellas. Por lo general, la visión que se da es superficial, si bien existen momentos en que se

registran procesos más profundos; así, el descubrimiento de que al amante casi le interesa más componer sus trovas que tener experiencias que contar en ellas, o su hipocresía cuando recurre a la pose moralista con la cita de Salomón tan sólo cuando la dama lo ha despreciado. Ciertos sentimientos que se expresan se ven contradichos por la imagen que de sí mismo quiere transmitir el narrador, según dice en su prólogo. Así, con algunos ejemplos no busca más que justificar el desvío de esa supuesta imagen. Así ocurre con la fábula del hijo del rey Alcaraz con que se define como venusino.

La focalización suele variar, pues hemos visto cómo las damas y la tercera se definirán no sólo mediante las descripciones que de ellas se ofrecen sino por actos y narraciones en los que predominan sus propias percepciones. Se trata, pues, de una visión subjetiva, que refleja los intereses de los personajes, quienes buscarán los ejemplos más expresivos e intensos para definir la importancia de los temas que tratan. Ello queda magistralmente mostrado en el transcurso de la aventura de Melón y Endrina, en la cual las percepciones de los protagonistas van evolucionando y presentándose a medida que los demás van adivinándolas o provocándolas.

En cuanto a la postura ideológica, si algo caracteriza a este narrador autodiegético es su continuo zigzaguo entre posturas opuestas, intentando conciliar una pose moralizadora con una actitud siempre alerta al pecado, no para huir sino para zambullirse en él. Pero esta dialéctica que él identifica con su naturaleza humana, si bien crea tensiones, no se resuelve de forma trágica y explícita. Al contrario, el narrador opta por ese continuo regate, escudándose precisamente en la variedad de voces y puntos de vista alternativos que va aportando desde un marco diegético superior que alberga otros muchos. Así, permite que no sólo se oiga la voz del amante trastornado, sino la del sabio conocedor de la frágil naturaleza humana; no sólo la del despechado, sino las de Amor y Venus; no sólo la de Trotaconventos, sino la de su víctima. Permite así la superposición continua y alterna de puntos de vista y voces que refieren los mismos sucesos, de forma que la ideología queda replegada entre las fracturas de tal superposición. En el prólogo aparece la figura del piadoso glosador que escribe para el bien de sus lectores, y que pone en acción su memoria. Se puede creer que, inspirado por un afán didáctico, confesional o penitencial, el narrador rememora su pasado de personaje enamorado, dando lugar así a un verismo que tanto la tendencia a la mimetización en el relato como las fablas populares imprimen a su

recuerdo. Sin embargo, a tal recuerdo, a tales ejemplos y verismo se viene a sobreponer otro nivel, que demuestra una voluntad autorial de distanciamiento que puede ser tan poderosa como la didáctica.

Ese segundo grado es el que supone el constante recurso de la parodia. Ésta, que se podía adivinar en el afán reproductor, mimético, de la obra, desde la oración hasta la copla de la panadera (por hablar sólo del principio), supera la mera descripción para añadir intencionalidad a la presentación del relato. Ya algunos de los ejemplos deben su poder a tal recurso, que se dará también a gran escala. Así, destaca la respuesta de la mujer de Pitas Payas en imitación de las palabras del marido. Con él, Amor hace consciente al desdeñado arcipreste de cómo el establecimiento de diferencias dialectales o de cualquier otro tipo hace a los personajes más distantes y risibles, pues al ridículo que supone el exponer su estupidez mediante una pregunta tan delatoria se añade además la percepción de extrañamiento, de lejanía, que supone la reproducción por el narrador de las expresiones dialectales ajenas. Lo propio, lo caracterizador, lo que distingue al bretón es lo que permite parodiarlo; su unicidad es la fuente de su quebrantabilidad ante los demás.

Parece ser ésta la postura autorial en último extremo, la parodia de todo aquello que sea personalizador, discriminador, señalador, y por tanto, de la propia persona narrativa.

Se podría interpretar toda su labor autobiográfica como parodia de las artes de amar, pues el arcipreste desvela el carácter ficticio de éstas cuando él mismo se transforma en personaje de su glosa escolar ovidiana. Así muestra de forma tajante que el engaño es el mayor deleite para quienes viven y se alimentan de estas artes. Nos referimos al momento en que la propia Trotaconventos no puede resistirse a elaborar delante de su víctima, ya en su terreno, una pantomima del cerco de la doncella, que en realidad está por llegar muy pronto, en cuanto Melón se decida a abrir la puerta que le espera. Lo que el arcipreste glosador ha aprendido es que hay que seguir a Ovidio para conseguir a la dama; pero irónicamente sólo la consigue en su glosa; sólo se transforma en Melón mientras lo representa en su escritura. Por encima de ella, sigue siendo el desdichado arcipreste. Sin embargo, no se puede dejar de reconocer que este goloso glosador de Ovidio (aprendiz que aparecerá mucho más cultivado en la exégesis bíblica del prólogo) ha conseguido a la dama gracias al don del engaño. Como glosador, pues, ha logrado el éxito que como trovador no conoce.

El fingimiento se muestra, a la larga, la única solución para el poeta. De ahí que la propia pose de penitente que encontramos al principio de la obra se haya de cuestionar. Si lo que lo distingue en estos momentos es el recuento de su vida con un fin piadoso o penitencial, veremos que ese recuento termina como empezaba, con un nuevo fracaso amoroso gracias a la pericia de su medianero don Furón. El personaje no parece haber cambiado su actitud; ni siquiera los clérigos de Talavera de los que habla cambian de actitud, aun estando en peligro de excomunión. Los clérigos contra los que el narrador no nos predispone, a pesar de su fulminante sarcasmo para con ellos, «confiesan» en su juramento que no pecan. La gran ironía está precisamente en que la confesión les está vedada en pro del efecto cómico que busca el narrador; ésta inmediatamente se vuelve juramento y, por tanto, perjurio. El narrador no quiere que estos talaveranos superen lo que hasta el mismo rey sabe de ellos, que «todos somos carnales» y que ya Dios les ha perdonado. De la misma forma, parece indiferente que la prisión del arcipreste sea la del cuerpo o la de los hombres, pues ambas cárceles proceden de una misma incontinencia ante el pecado, sea éste el del loco amor de Juan Ruiz o el de la envidia de los «mezcladores».

Así pues, creemos que el autor logra mantener simultáneamente su pose piadosa, desdeñosa para consigo mismo y su recuerdo (que sólo recobra para mostrar las argucias del loco amor), y la pose de venéreo y digno aprendiz de Ovidio, sacerdote impenitente y conocedor de la tradición juglaresca y goliárdica que alimenta. Mantendrá esa dualidad de voces a lo largo de toda la obra, en su relato del viaje a la Sierra, en el de la lucha entre Carnal y Cuaresma, en el episodio de doña Garoza y en el de las dueñas chicas. La autoridad de que había gozado su persona al principio del libro se va disipando mediante diversos recursos, a medida que ambas voces y puntos de vista van acostumbrando al lector a esperar nuevos reclamos de su parte. El arcipreste va enriqueciendo su figura a medida que las aventuras lo muestran emparentado con la alegoría, con la cazorría, la glosa, la oración, etcétera. Habla de distintas maneras, parodiando desde su persona a otras muchas, protegiéndose o alejándose de sí mismo, encontrando en ese constante movimiento su auténtica naturaleza. El lector no hallará el asidero moral que se le ofrecía al principio, sustituido por la inabarcable riqueza sensorial e intelectual que ofrecen las aventuras.

En *TCT* el posicionamiento autorial es igualmente ambiguo, disperso como queda al apostarse tras las voces y los cuentos de los pere-

grinos, de sí mismo y de la retractación. En referencia al tipo de discurso que se da, el hecho mismo de que el narrador reproduzca cada uno de los cuentos con sus respectivas conversaciones prologales ya lo sitúa dentro de una tendencia mimética que él mismo defendía en su prólogo. Así, reproduce en estilo directo las narraciones de sus compañeros de viaje y la respuesta que éstas merecieron a los demás. También se muestra fiel al recordar sus propios cuentos, que no ofrece desde el presente narrativo sino tal y como se dieron en el momento de la peregrinación. Ésta constituye el marco desde el que los relatos se van a proyectar; desde el presente que mira a un pasado indeterminado, adornado gracias a una memoria focal bastante certera. Así, desde la conciencia de un narrador autodiegético que recuerda sus impresiones del camino a Canterbury, tomamos esa misma ruta con los peregrinos para escuchar en directo. La percepción del viajero Chaucer servirá de registro principal de los movimientos y respuestas de los demás con respecto a él y a los otros. Las voces que escucharemos serán las que verosíblemente pudo oír el peregrino; la información que proporciona parece objetiva y suficiente, si bien hemos de recordar lo impresionable que se había mostrado su personaje desde el principio.

Con una visión que aparece como superficial, da paso a las propias voces y focalizaciones de los peregrinos, dejando que sea la relación entre éstos y sus cuentos la que decida en última instancia la impresión definitiva que de su viaje nos llevemos. Su voz, de nuevo, será primordialmente una voz prologal, que sirve de vínculo entre la sucesión de personajes y entre éstos y sus relatos. El peregrino Chaucer no ocupa un puesto central a la vista de los demás; ni siquiera para el lector mantiene su privilegio, pues será Harry Bailly quien se erija en juez de la comitiva y decida quién debe hablar y cómo debe contar. El peregrino queda, pues, minimizado, relegado a volverse casi un susurro entre las órdenes del mesonero y el bullicio del grupo. Lo veremos dando cuenta de la hora o del día, de las miradas del líder y de las réplicas de los aludidos, entre los que se encuentra. De esa forma, igual que la figura del arcepreste se disipa a medida que se va constatando su hábito de parodiar, en *TCT* el poder dialéctico que irradia el concurso de cuentos es tal que la voz narrativa queda absorbida como una más dentro del efecto polifónico último. Quizás sea ésta la principal diferencia entre ambas obras: la forma de eludir la responsabilidad narrativa.

El autor implícito de *TCT* se deja oír sólo a partir de las resonancias que van quedando de los cuentos recordados. Circulando por la ruta

que van signando los cuentos, creando al lector más cuestiones que proponiendo soluciones, su voz no se para en ninguna de ellas; un cuento sucede a otro y puede suponer un comentario al anterior, un prólogo al siguiente o mantenerse por sí mismo. Pero la obra, como los narradores, se mueve continuamente.

Mientras, en el *LBA*, la conciencia narrativa del arcipreste se comporta como foco central desde el que se teje la serie de tramas episódicas que le competen. Son su voz y su punto de vista los que prevalecen en la narración, a excepción de los momentos en que los personajes se ilustran recíprocamente con ejemplos. Ciertamente su predisposición a la transformación y a la exhibición hacen de él un ser difícil de distinguir, como no sea precisamente como negación de esas mismas personalidades que adopta. Pero por lo general, al narrador de *LBA* se le percibe mucho más presente y cercano que al de *TCT*. Así, en el plano psicológico, destaca su implicación y clara subjetividad. Desde el principio tiene intereses claros, sean éstos piadosos o no, mientras que el narrador Chaucer empieza a recordar sin más finalidad que la de ser fiel a su memoria. En el Prólogo General no declara qué le anima a escribir; simplemente dice que «mientras tenga tiempo y espacio» lo hará. La expresión no puede ser menos reveladora. Por otro lado, nada es tan elocuente como la situación en que se presentan ambos: uno en la prisión, otro frente a lectores o auditores cortesanos.

El nervio que caracteriza al arcipreste no aparece en el narrador amable de *TCT* ni en el entusiasta peregrino Chaucer, pues ese nervio transformador es constantemente trasladado a los narradores y a la situación narrativa en *TCT*: a los procesos inconscientes que hacen que Alice recuerde unos matrimonios demasiado bien y otros apenas, a la verborrea incontrolable del bulero o a la admirable contención del erudito. El autor implícito de *TCT* deja a sus personajes teóricamente solos; Alice será juzgada sin que el narrador pueda añadir demasiado, el caballero será el encargado de establecer la paz entre el bulero y Harry y el propio peregrino Chaucer será expuesto al ridículo en un primer momento. La orfandad del relato y de los personajes, sin embargo, no delata una paternidad anónima, sino todo lo contrario. El autor implícito se preocupa por realzar la figura y la obra chauceriana desde el prólogo del magistrado y de nuevo en la Retracción. Es por eso mismo, porque reconoce el apellido de su obra, por lo que resulta tan cuidadoso. Éste es un hijo nacido del pecado, como él mismo parece sugerir al final. Sin embargo, tuvo tiempo y espacio para considerar la in-

clusión del cuento del párroco tanto como la máxima paulina. Ambos salvarán el libro del fuego, como bien sabe el autor. En cuanto al autor real que el implícito refleja, como en el caso de Juan Ruiz, es buen conocedor de la lectura errónea y de la correcta, de la palabra justa y de la aproximada. Hasta el final mantienen ambos poetas un afán de no cerrar definitivamente su discurso, de añadir otro grado más de ambigüedad con el que el lector los reconozca de nuevo.

La cultura cortesana fue un poderoso fermento unificador de la conciencia de clase, al suponer un elemento de internacionalidad que actúa como tal en todos los frentes; tanto en el de batalla (donde la elevada rentabilidad de la cortesía para con los iguales no exime del obligado reconocimiento al noble proceder de los *bellatores*), como en el ámbito palaciego. Allí, como en el mundo urbano, destaca la variación, la mezcla de lo religioso y lo laico, lo pagano y lo cristiano, y sobre todo, lo local y lo foráneo. La cultura cortesana es el común soporte ideológico en que se encuentran y sintetizan las variables nacionales para dejar de serlo. En la corte, los principios rectores de cordialidad y hospitalidad hacen posible una inclusión y asimilación de todo lo nacional, que queda sintetizado en estatus, actitud y postura aristocráticos comunes que superan las fronteras geográficas.

Un estrato aún más generalizador había supuesto la cultura eclesiástica, que desde el dominio del latín había acaparado las fuentes del saber. Juan Ruiz aparece situado dentro del círculo de esta cultura eclesiástica, de la que, sin embargo, se aleja continuamente, distorsionando el discurso oficial. Supone, pues, un elemento que opera en el límite entre lo popular y lo culto, entre lo sacro y lo profano, entre una indómita voluntad de mostrarse y una subyugada actitud didáctica, plenamente consciente de sus movimientos al borde de ese círculo (ignoramos si tuvo que compensar sus piruetas con el encierro arzobispal o si aquél fue un mero conjuro literario).

También Geoffrey Chaucer sufrirá del mismo vértigo, al haber sido adoptado por una cultura cortesana de la que no procede y a la que deberá eterna fidelidad. En *The Canterbury Tales* la cultura cortesana, como buena anfitriona, recibe voces que le son ajenas, que le recuerdan, mediante la verosimilitud que se acentúa y se afloja a voluntad, que existe una voz, una visión de gran alcance, más poderosa aun que la ultramundana del poeta soñador. Se trata de una visión particular que, habiendo sido educada en géneros ya amaestrados, presiente que en ellos aún persisten cotas de libertad e incógnitas que descubrir. Es en

estos límites en los que Chaucer profundiza, descubriendo dimensiones nuevas allí donde la cultura cortesana sólo reconocía fronteras identificables y fáciles de surcar. Siempre desde la bonanza y la supuesta complicidad, probablemente con su propio cuerpo al frente de su memoria y del manuscrito, estos autores mostraron, al escribir y al declamar, que había otras lecturas, otras interpretaciones. Que una autobiografía podía ser una hagiografía o una sátira misógina, que una autobiografía podía ser muchas autobiografías, y que el diablo es el único que nunca habla de más.

## Bibliografía



- ADAMSON, Melitta Weiss (ed.): *Food in the Middle Ages. A Book of Essays*, Nueva York y Londres, Garland, 1995.
- AERS, David: *Chaucer*, Brighton, Harvester Press, 1986.
- (ed.): *Culture and Society 1350-1600. Essays on English Communities, Identities and Writing*, Detroit (Michigan), Wayne State University Press, 1992.
- «A Whisper in the Ear of Early Modernists; or, Reflections on Literary Critics Writing the “History of Subject”», en *Culture and History, 1350-1600. Essays on English Communities, Identities and Writing*, Detroit (Michigan), Wayne State University Press, 1992, 177-213.
- AGUIRRE, Manuel: «A Link between *The Wife of Bath's Tale* and Its (Disputed) Irish Source», en Luis Alberto LÁZARO, José SIMÓN y Ricardo SOLA (eds.): *Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1994, 9-14.
- AGUADO, José María: *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929.
- ALLEN, Judson Boyce: «The Old Way and the Parson's Way: An Ironic Reading of the “Parson's Tale”», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 3 (1973), 255-71.
- y Patrick Gallacher: «Alisoun Through the Looking Glass; or Every Man His Own Midas», *The Chaucer Review*, 4 (1970), 99-105.
- ALLEN, Peter: «A Frame for the Text? History, Literary Theory, Subjectivity, and the Study of Medieval Literature», *Exemplaria*, 3 (1991), 1-25.

- ALONSO, Dámaso: «La cárcel del arcipreste», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 86 (1957), 165-77.
- «La bella de Juan Ruiz, toda problemas», en *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, Gredos, 1958, 86-124.
- ÁLVAREZ AMORÓS, José Antonio: «El punto de vista narrativo y la parodia de la verosimilitud en el "General Prologue" de *The Canterbury Tales*», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 11 (1985), 47-68.
- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel: *El cisma de Occidente*, Madrid, Rialp, 1982.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Historia crítica de la literatura española*, IV, Madrid, Gredos, 1863.
- AMBLÉS GONZÁLEZ, T.: *Juicio crítico de la vida del arcipreste de Hita y de sus obras*, Guadalajara, Imprenta Provincial, 1888.
- ANDERSON, J. J. (ed.): *Chaucer. The Canterbury Tales*, Londres, Macmillan, 1974.
- ANDREW, M. (ed.): *Critical Essays on Chaucer's Canterbury Tales*, Milton Keynes, Open University Press, 1991.
- ARANA, Nelson G.: «Notas sobre el *Libro de buen amor* y la sociedad medieval española», *Cuadernos Americanos*, 4 (1976), 131-50.
- AUERBACH, Erich: *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.
- AUSTIN, John L.: *How To Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- AXELROD, Steven: «The Wife of Bath and the Clerk», *Annuaire Mediaevale*, 15 (1974), 100-24.
- AYERBE-CHAUX, Reinaldo: «La importancia de la ironía en el *Libro de Buen Amor*», *Thesaurus*, 23 (1968), 218-40.
- BAKHTIN, Mikhail [Mijaíl BAJTIN]: *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- BAL, Mieke: *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990.
- «First Person, Second Person, Same Person: Narrative as Epistemology», *New Literary History*, 24 (1993), 293-320.
- BALDWIN, Ralph: *The Unity of The Canterbury Tales*, *Anglistica*, 5, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955.
- BANDERA GÓMEZ, Cesáreo: «La ficción de Juan Ruiz», *Publications of the Modern Language Association of America*, 88 (1973), 500-501.

- BAUGH, Albert Croll: «Kirk's Life Records of Thomas Chaucer», *Publications of the Modern Language Association of America*, 47 (1932), 461-515.
- BÄUML, Franz H.: «Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy», *Speculum*, 55 (1980), 237-65.
- BAUM, Paul: *Chaucer. A Critical Appreciation*, Durham (Carolina del Norte), Duke University Press, 1958.
- BEACH, Joseph W.: *The Twentieth-Century Novel. Studies in Technique*, Nueva York y Londres, Appleton-Century, 1932.
- BELTRÁN, Luis: *Razones de buen amor*, Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1977.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente: «La formación intelectual del clero según nuestra antigua legislación canónica: siglos XI-XV», *Escorial*, 3 (1941), 289-98.
- BENSON, David C.: «Their Telling Difference: Chaucer the Pilgrim and His Two Contrasting Tales», *The Chaucer Review*, 18 (1983), 61-76.
- *Chaucer's Drama of Style. Poetic Variety and Contrast in the Canterbury Tales*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986.
- BENSON, Larry Dean (ed.): *The Riverside Chaucer*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- y Siegfried WENZEL (eds.): *The Lerner and the Lewed. Studies in Chaucer and Medieval Literature*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1974.
- BERENDSEN, Marjet: «The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts», *Style*, 18 (1984), 140-58.
- BERLIN, Gail Ivy: «Speaking to the Devil: A New Context for the Friar's Tale», *Philological Quarterly*, 69 (1990), 1-12.
- BERMEJO CABRERO, José: «El saber jurídico del arcipreste», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 409-15.
- BERTINI, Ferruccio (ed.): *La mujer medieval*, Madrid, Alianza, 1994.
- «Trótula la médico», en *La mujer medieval*, Madrid, Alianza, 1994, 131-52.
- BESTUL, Thomas: «True and False *Cheere* in Chaucer's Clerk's Tale», *Journal of English and Germanic Philology*, 82 (1983), 500-14.
- BIALOSTOSKY, Don H.: «Dialogics, Narratology, and the Virtual Space of Discourse», *Journal of Narrative Technique*, 19 (1989), 166-73.

- BIRNEY, Earle: *Essays on Chaucerian Irony*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- BISHOP, Ian: «The Narrative Art of the Pardoner's Tale», en J. J. ANDERSON (ed.): *Chaucer. The Canterbury Tales*, Londres, Macmillan, 1974, 209-21.
- «Chaucer and the Rhetoric of Consolation», *Medium Aevum*, 52 (1983), 38-50.
- *The Narrative Art of The Canterbury Tales*, Londres, Everyman's University Library, 1987.
- BLAKE, Norman F.: «The Wife of Bath and Her Tale», *Leeds Studies in English*, 13 (1982), 42-55.
- BLAMIRE, Alcuin: *Women Defamed and Women Defended*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- BLEETH, Kenneth A.: «The Image of Paradise in the *Merchant's Tale*», en Larry D. BENSON y Siegfried WENZEL (eds.): *The Lerner and the Lewed. Studies in Chaucer and Medieval Literature*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1974, 45-60.
- BLOOMFIELD, Morton: *The Seven Deadly Sins*, East Lansing, Michigan State University Press, 1967.
- «The Man of Law's Tale: A Tragedy of Victimization and a Christian Comedy», *Publications of the Modern Language Association of America*, 87 (1972), 348-90.
- BOFFEY, Julia: «Women Authors and Women's Literacy in Fourteenth and Fifteenth-Century England», en Carol MEALE (ed.): *Women and Literature in Britain, 1150-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 159-82.
- BOGEL, Fredric V.: «Irony, Inference, and Critical Uncertainty», *Yale Review*, 62 (1973), 503-19.
- BOITANI, Piero (ed.): *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- y Jill MANN (eds.): *The Cambridge Chaucer Companion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- BONILLA, A., y S. MARTÍN: «Una comedia latina de la Edad Media: el *Liber Pamphili*», *Boletín de la Real Academia Española*, 70 (1917), 395-467.
- BOOKER, M. Keith: «“Nothing that is so is so”: Dialogic Discourse and the Voice of the Woman in the Clerk's Tale and Twelfth Night», *Exemplaria*, 3 (1991), 519-37.

- BOOTH, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, Harmondsworth, Penguin, 1987 (1ª ed. 1961).
- «The Limits of Pluralism», *Critical Inquiry*, 3 (1977), 407-23.
- *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
- «Distance and Point of View: An Essay in Classification», en Vasilis LAMBROPOULOS y David Neal MILLER (eds.): *Twentieth-Century Literary Theory. An Introductory Anthology*, Albany, State University of New York Press, 1987, 269-84.
- BORNSTEIN, Diane: «Chaucer's *Tale of Melibee* as an Example of the *Style Clergial*», *The Chaucer Review*, 12 (1977-78), 236-54.
- BOWDEN, Muriel: *A Commentary on the General Prologue of the Canterbury Tales*, Nueva York, Macmillan, 1948.
- BRADDY, Haldeen: «New Documentary Evidence Concerning Chaucer's Mission to Lombardy», *Modern Language Notes*, 48 (1933), 507-11.
- «Chaucer's Philippa, Daughter of Panetto», *Modern Language Notes*, 64 (1949), 342-43.
- BREWER, Derek S.: *Chaucer*, Londres, Longman, 1973 (1ª ed. 1953).
- (ed.) *Chaucer and Chaucerians. Critical Studies in Middle English Literature*, Londres, Nelson, 1966.
- «The Relationship of Chaucer to the English and European Traditions», en *Chaucer and Chaucerians. Critical Studies in Middle English Literature*, Londres, Nelson, 1966, 1-38.
- *Chaucer in His Time*, Londres, Longman, 1973.
- *Chaucer and His World*, Nueva York, Dodd, Mead & Co., 1978.
- *An Introduction to Chaucer*, Londres, Longman, 1984.
- BRINGAS LÓPEZ, Ana, Dolores GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Javier PÉREZ GUERRA, Esperanza RAMA MARTÍNEZ y Eduardo VARELA RAMOS (eds.): *Actas del XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 1999.
- BRONSON, Bertrand H. (ed.): *Five Studies in Literature*, Berkeley, University of California Publication in English, 8, 1940.
- «Chaucer's Art in Relation to His Audience», en *Five Studies in Literature*, Berkeley, University of California Publications in English, 8, 1940, 1-53.
- *In Search of Chaucer*, Toronto, University of Toronto Press, 1960.

- BROWN, Peter, y Andrew BUTCHER: *The Age of Saturn. Literature and History in the Canterbury Tales*, Oxford y Cambridge (Massachusetts), Basil Blackwell, 1991.
- BROWNLEE, Marina Scordilis: «Permutations of the Narrator-Protagonist: The "Serrana" Episodes of the *Libro de Buen Amor* in Light of the Doña Endrina Sequence», *Romance Notes*, 22 (1981), 98-101.
- *The Status of the Reading Subject in the Libro de Buen Amor*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985.
- BUCETA, Erasmo: «La *Política* de Aristóteles, fuente de unos versos del *Libro de buen amor*», *Revista de Filología Española*, 12 (1925), 56-60.
- BUENO, Julián: *Elementos eclesiásticos en el Libro de Buen Amor*, Lubbock, Texas Tech University, 1979.
- «La "Troba caçurra" de Juan Ruiz: Parodia Litúrgica», *Romance Notes*, 21 (1980), 366-70.
- BURKE, James: «The *Libro de Buen Amor* and the Medieval Meditative Sermon Traditon», *La Corónica*, 9 (1980-81), 122-27.
- BURROW, John A.: «Irony in the Merchant's Tale», *Anglia*, 75 (1957), 199-208.
- «*Sir Thopas*: An Agony in Three Fits», *Review of English Studies*, 22 (1971), 54-58.
- *Ricardian Poetry. Chaucer, Gower, Langland and the Gawain Poet*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971.
- «Bards, Minstrels, and Men of Letters», en David DAICHES y Anthony THORLBY (eds.): *Literature and Western Civilization. The Medieval World*, Londres, Aldus Books, 1973, 347-70.
- *Medieval Writers and Their Work*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- BUTTERFIELD, Ardis: «French Culture and the Ricardian Court», en Alistair J. MINNIS, Charlotte C. MORSE y Thorlac TURVILLE-PETRE (eds.): *Essays on Ricardian Literature in Honour of J. A. Burrow*, Oxford, Clarendon Press, 1997, 82-120.
- CALDERWOOD, James L.: «Parody in the Pardoner's Tale», *English Studies*, 45 (1964), 302-9.
- CALLEJA GUIJARRO, Tomás: «¿Era el Arcipreste de Hita segoviano?», *Estudios Segovianos*, 22 (1970), 5-38.
- CANO BALLESTA, Juan: «Los "Cantares Caçurros" como género juglaresco», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *La Juglaría. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, EDI, 1986, 327-35.

- CANTARINO, Vicente: «La lógica falaz de don Juan Ruiz», *Thesaurus*, 29 (1974), 435-56.
- «La cortesía dudosa de don Juan Ruiz», *Revista Hispánica Moderna*, 38 (1974-75), 7-29.
- «El antifeminismo y sus formas en la literatura medieval castellana», en J. ROCA PONS (ed.): *Homenaje a don Agapito Rey*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, 93-116.
- CAPLAN, Harry: «The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching», *Speculum*, 4 (1929), 282-290.
- CARR, David: *Time, Narrative, and History*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1991.
- CARRUTHERS, Leo (ed.): *Heroes and Heroines in Medieval English Literature, Presented to André Crépin*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994.
- CARRUTHERS, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- «The Wife of Bath and the Painting of Lions», en Ruth EVANS y Lesley JOHNSON (eds.): *Feminist Readings in Middle English Literature. The Wife of Bath and All Her Sect*, Londres, Routledge, 1994, 22-53.
- CARY, Meredith: «Sovereignty and Old Wife», *Papers in Language and Literature*, 5 (1969), 375-88.
- CASEBIER, Allan: «The Concept of Aesthetic Distance», *The Personalist*, 52 (1971), 70-91.
- CASTRO GUIASOLA, Fernando: «El horóscopo del hijo del rey Alcaraz en el *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, 10 (1923), 396-98.
- Reseña al *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV* de José María Aguado, *Revista de Filología Española*, 16 (1929), 68-74.
- CASTRO, Américo: *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- «El *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita», *Comparative Literature*, 4 (1952), 193-213.
- CAWLEY, A. C.: *Chaucer's Mind and Art*, Edimburgo y Londres, Oliver & Boyd, 1969.
- CHANCE, Jane: «“Disfigured is Thy Face”: Chaucer's Pardoner and Protean Shape-Shifter Fals-Semblant», *Philological Quarterly*, 67 (1988), 423-37.

- CHANCE, Jane (ed.): *The Mythographic Art. Classical Fable and the Rise of the Vernacular in Early France and England*, Gainesville, University of Florida Press, 1990.
- CHAPMAN, Janet: «Juan Ruiz's "Learned Sermon"», en G. B. GYBBON-MONYPENNY (ed.): *Libro de Buen Amor Studies*, Londres, Támesis, 1970, 29-51.
- «"I lerned never rethoryk": A Problem of Apprenticeship», en Alan DEYERMOND (ed.): *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, Londres, Támesis, 1976, 21-27.
- CHATMAN, Seymour: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHAUCER, Geoffrey: *The Pardoner's Tale* (ed. Carleton BROWN), Oxford, Clarendon Press, 1935.
- *The Knight's Tale and The Clerk's Tale* (ed. Elizabeth SALTER), Londres, Edward Arnold Ltd., 1962.
- *Cuentos de Canterbury* (ed. Pedro GUARDIA MASSÓ), Madrid, Cátedra, 1987.
- *The Riverside Chaucer* (ed. Larry BENSON), Oxford, Oxford University Press, 1988.
- CHAUNU, Pierre.: *La expansión europea (siglos XIII al XV)*, Barcelona, Labor, 1972.
- CHENU, Marie-Dominique: «Auctor, Actor, Author», *Bulletin du Cange: Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 2 (1927), 81-86.
- *L'éveil de la conscience dans la civilisation médiévale*, París, Vrin, 1969.
- CHRZANOWSKI, Joseph A.: «La estética grotesca de Juan Ruiz en el ensiemplo de los dos perezosos», *Romance Notes*, 12 (1970), 213-18.
- CIROT, G.: «L'Épisode de doña Endrina dans le *Libro de Buen Amor*», *Bulletin Hispanique*, 45 (1943), 139-56.
- CLANCHY, M. T.: *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1979.
- CLARK, John W.: «"This Litel Tretys" Again», *The Chaucer Review*, 6 (1971), 152-56.
- CLARKE, Dorothy: «Juan Ruiz and Andreas Capellanus», *Hispanic Review*, 40 (1972), 390-411.
- CLOGAN, Paul M.: «The Narrative Style of the Man of Law's Tale», *Medievalia et humanistica*, 8 (1977), 217-33.
- COLEMAN, Janet: *Medieval Readers and Writers, 1350-1400*, Nueva York, Columbia University Press, 1981.

- COLMER, Dorothy: «Character and Class in the Wife of Bath's Tale», *Journal of English and Germanic Philology*, 72 (1974), 329-39.
- COMBET, Louis: «Doña Cruz, la panadera del "buen amor"», *Ínsula*, 294 (1971), 14-15.
- CONTAMINE, Philippe: *La guerra en la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1983.
- COOPER, Helen: *The Structure of the Canterbury Tales*, Athens, University of Georgia Press, 1984.
- *Oxford Guides to Chaucer. The Canterbury Tales*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- COPLESTON, F. C.: *A History of Medieval Philosophy*, Londres, Methuen, 1972.
- COULTON, G. G.: *Chaucer and His England*, Londres, Methuen, 1968 (1ª ed. 1908).
- COX, Catherine S.: «Holy Erotica and the Virgin Word: Promiscuous Glossing in the Wife of Bath's Prologue», *Exemplaria*, 5 (1993), 207-37.
- CRAWFORD, J. P. W.: «El horóscopo del hijo del rey Alcaraz en el *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, 12 (1925), 184-90.
- CRADIO DE VAL, Manuel: *Teoría de Castilla la Nueva*, Madrid, Gredos, 1960.
- «El Cardenal Albornoz y el Arcipreste de Hita», *Estudia Albornotiana*, 11, Zaragoza, Publicaciones del Real Colegio de España, 1972, 93-97.
- (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973.
- «La tierra de Hita: El contorno mozárabe del *Libro de Buen Amor*», en *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 447-55.
- *Libro de Buen Amor. Contorno histórico y actual de Hita y del «Buen Amor»*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- (ed.): *La Juglaría. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, EDI, 1986.
- CROW, Martin M., y Clair C. OLSON (eds.): *Chaucer Life-Records*, Oxford, Clarendon Press, 1966.
- CRUTWELL, Patrick: «Makers and Persons», *Hudson Review*, 12 (1959-60), 487-507.

- CULLER, Jonathan: «Problems in the Theory of Fiction», *Diacritics*, 14 (1984), 2-11.
- «Literary Theory», en Joseph GIBALDI (ed.): *Introduction to Scholarship*, Nueva York, Modern Language Association, 1992, 201-35.
- CURRY, Walter Clyde: *Chaucer and Medieval Sciences*, Nueva York, Barnes & Noble, 1960.
- CURSCHMANN, Michael: «Oral Poetry in Mediaeval English, French, and German Literature: Some Notes on Recent Research», *Speculum*, 42 (1967), 36-52.
- CURTIS, Ernest: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (1ª ed. 1948).
- DAGENAIS, John: «“Avrás dueña garrida”: Language of the Margins in the *Libro de Buen Amor*», *La Corónica*, 15 (1986-87), 38-45.
- «“Se usa e se faz”: Naturalist Truth in a Pamphilus Explicit and the *Libro de Buen Amor*», *Hispanic Review*, 57 (1989), 417-36.
- *The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossing the Libro de buen amor*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1994.
- DAICHES, David, y Anthony THORLBY (eds.): *Literature and Western Civilization. The Medieval World*, Londres, Aldus Books, 1973.
- DAVENPORT, W. A.: *Chaucer and His English Contemporaries*, Londres, Macmillan, 1998.
- DAVID, Alfred: «The Man of Law versus Chaucer: A Case in Poetics», *Publications of the Modern Language Association of America*, 82 (1967), 217-25.
- DAVIS, Norman, Patricia INGHAM y Anne WALLACE-HADRILL (comps.): *A Chaucer Glossary*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- DELANY, Sheila: «Strategies of Silence in the Wife of Bath's Recital», *Exemplaria*, 2 (1990), 49-69.
- DELASANTA, Rodney: «And of Great Reverence: Chaucer's Man of Law», *The Chaucer Review*, 5 (1971), 288-310.
- «Penance and Poetry in *The Canterbury Tales*», *Publications of the Modern Language Association of America*, 93 (1978), 240-47.
- «Chaucer and the Problem of the Universal», *Medievalia*, 9 (1986), 145-63.
- DELUMEAU, Jean: *La confesión y el perdón*, Madrid, Altaya, 1990.
- DE VRIES, Henk: «Sobre dos cantigas marianas de Juan Ruiz», *La Corónica*, 14 (1985-86), 268-79.

- DEYERMOND, Alan D.: «Some Aspects of Parody in the *Libro de Buen Amor*», en G. B. GYBBON-MONYPENNY (ed.): *Libro de Buen Amor Studies*, Londres, Támesis, 1970, 53-77.
- «Early Allusions to the *Libro de buen amor*—a Postscript to Moffat», *Modern Language Notes*, 88 (1973), 317-21.
- «*Juglar's* Repertoire or Sermon Notebook?—The *Libro de Buen Amor* and a Manuscript Miscellany», *Bulletin of Hispanic Studies*, 51 (1974), 217-27.
- (ed.): *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, Londres, Támesis, 1976.
- DÍAZ PLAJA, G. (ed.): *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, 1949.
- DI MARCO, Vincent: «Chaucer and the Hand that Led Him», *Leeds Studies in English*, 23 (1992), 105-26.
- DIEKSTRA, Frans: «The Language of Equivocation: Some Chaucerian Techniques», *Dutch Quarterly Review*, 11 (1981), 267-77.
- DINSHAW, Caroline: *Chaucer's Sexual Poetics*, Madison y Londres, University of Wisconsin Press, 1989.
- DISHMAN, Amalia: «Los pecados capitales en el *Libro de Buen Amor*», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *La Juglaría. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, EDI, 1986, 337-44.
- DOANE, A. N., y C. B. PASTERNAK (eds.): *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, Madison y Londres, University of Wisconsin Press, 1991.
- DOLEŽEL, Lubomír: «The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction», en *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*, La Haya y París, Mouton, 1967, 541-52.
- «Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today*, 1 (1980), 7-25.
- DONALDSON, E. Talbot: «Chaucer the Pilgrim», en M. ANDREW (ed.): *Critical Essays on Chaucer's Canterbury Tales*, Milton Keynes, Open University Press, 1991, 67-75 (originalmente en *Publications of the Modern Language Association of America*, 40, 1954).
- DOR, Juliette: «*Humilis exaltatur*: Constance, or Humility Rewarded», en Leo CARRUTHERS (ed.): *Heroes and Heroines in Medieval English Literature. Presented to André Crépin*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, 71-80.
- DRONKE, Peter: *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry, 1000-1150*, Londres, University of London Committee for Medieval Studies, 1986.

- DUBY, Georges: *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval*, Barcelona, Península, 1968.
- *San Bernardo y el arte cisterciense. El nacimiento del Gótico*, Madrid, Taurus, 1989.
- DUNCAN, Edgard Hill: «Narrator's Point of View in the Portrait-sketches, Prologue to *The Canterbury Tales*», en *Essays in Honor of Walter Clyde Curry*, Nashville (Tennessee), Vanderbilt University Press, 1954, 77-101.
- DUNN, Peter N.: «De las figuras del arcipreste», en G. B. GYBBON-MONYPENNY (ed.): *Libro de Buen Amor Studies*, Londres, Tamesis, 1970, 79-93.
- EAGLETON, Terry: *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, Londres, Atlantic Highlands Humanities Press, 1976.
- EAST, W. G.: «By Preeve Which is Demonstratif», *The Chaucer Review*, 12 (1977), 78-82.
- ECONOMOU, George D. (ed.): *Geoffrey Chaucer. A Collection of Original Articles*, Nueva York, McGraw-Hill, 1975.
- EMERSON, Oliver Farrar: «Chaucer's Testimony as to His Age», *Modern Philology*, 11 (1913), 117-25.
- ENGLE, Lars: «Chaucer, Bakhtin, and Griselda», *Exemplaria*, 1 (1989), 429-59.
- ESTEPA, Luis: «Voz Femenina: Los comienzos de la lírica popular hispánica y su relación con otros géneros literarios», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), 9-27.
- EUGENIO Y DÍAZ, Francisco: «El lenguaje jurídico del *Libro de buen amor*», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 422-33.
- EVANS, Ruth, y Lesley JOHNSON (eds.): *Feminist Readings in Middle English Literature. The Wife of Bath and All Her Sect*, Londres, Routledge, 1994.
- EVEREST, Carol A.: «Pears and Pregnancy in Chaucer's "Merchant's Tale"», en Melitta Weiss ADAMSON (ed.): *Food in the Middle Ages. A Book of Essays*, Nueva York y Londres, Garland, 1995, 161-176.
- FARMER, Sharon: «Persuasive Voices: Clerical Images of Medieval Wives», *Speculum*, 61 (1986), 517-43.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Alfonso, y Gabriela GARCÍA TERUEL: «The Art of Manipulating the Audience in the Middle Ages», en Ana BRINGAS LÓPEZ, Dolores GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Javier PÉREZ

- GUERRA, Esperanza RAMA MARTÍNEZ y Eduardo VARELA RAMOS (eds.): *Actas del XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 1999, 49-60.
- FERNÁNDEZ NISTAL, Purificación, y José María BRAVO GOZALO (eds.): *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995.
- FERRANTE, Joan M.: «Beyond the Borders of Nation and Discipline», en William D. PADEN (ed.): *The Future of the Middle Ages*, Gainesville, University of Florida Press, 1994, 145-63.
- FERRARESI, Alicia: *De amor y poesía en la España medieval. Prólogo a Juan Ruiz*, México, El Colegio de México, 1976.
- FERRIS, Sumner: «The Date of Chaucer's Final Annuity and of the *Complaint to His Empty Purse*», *Modern Philology*, 65 (1967), 45-52.
- «Chaucer, Richard II, Henry IV, and 13 October», en Beryl ROWLAND (ed.): *Chaucer and Middle English Studies in Honour of Rossell Hope Robbins*, Londres, Allen & Unwin, 1974, 210-17.
- FILGUEIRA VALVERDE, José: «Juan Ruiz en Burgos», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 369-70.
- FINKE, Laurie A., y Martin B. SCHICHTMAN (eds.): *Medieval Texts and Contemporary Readers*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1987.
- FISHER, John H.: *John Gower, Moral Philosopher and Friend of Chaucer*, Nueva York, New York University Press, 1964.
- «The Legend of Good Women», en Beryl ROWLAND (ed.): *Companion to Chaucer Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1979, 464-76.
- «Chaucer and the Written Language», en T. J. HEFFERNAN (ed.): *The Popular Literature in Medieval England*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1985, 237-51.
- FLEISCHMAN, Suzanne: «Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text», *Speculum*, 65 (1990), 19-37.
- FOLEY, John Miles: «Toward an Oral Aesthetics: A Response to Jesse Gellrich», *Philological Quarterly*, 67 (1988), 475-79.
- FOSTER, E. M.: *Aspects of the Novel*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1927.

- FOWLER, Roger: *Linguistics and the Novel*, Londres, Methuen, 1977.
- FRANK, Robert Worth, Jr.: «*The Canterbury Tales* III: Pathos», en Piero BOITANI y Jill MANN (eds.): *The Cambridge Chaucer Companion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 143-58.
- FRESE, Dolores Warwick: *An Ars Legendi for Chaucer's Canterbury Tales*, Gainesville, University of Florida Press, 1991.
- FRIEDMAN, Norman: «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *Publications of the Modern Language Association of America*, 70 (1955), 1160-84.
- FUMAGALLI, Mariateresa: «Eloísa la intelectual», en Ferruccio BERTINI (ed.): *La mujer medieval*, Madrid, Alianza, 1994, 153-76.
- FYLER, John: *Chaucer and Ovid*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1979.
- GALVÁN REULA, Fernando (ed.): *Estudios literarios ingleses I. La Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1985.
- «Medieval English Literature: A Spanish Approach», en Patricia SHAW, Antonio BRAVO, Santiago FERNÁNDEZ y Fernando GARCÍA (eds.): *Actas del I Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1989, 98-11.
- GALWAY, Margaret: «Philippa Pan; Philippa Chaucer», *Modern Language Review*, 60 (1960), 481-87.
- GANIM, John M.: *Chaucerian Theatricality*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1990.
- «Chaucer and the Noise of the People», *Exemplaria*, 2 (1990), 71-88.
- «Medieval Literature as Monster: The Grotesque before and after Bakhtin», *Exemplaria*, 7 (1995), 27-40.
- GARBÁTY, Thomas Jay: «The *Pamphilus* Tradition in Ruiz and Chaucer», *Philological Quarterly*, 46 (1967), 457-70.
- «Chaucer in Spain, 1366: Soldier of Fortune or Agent of the Crown?», *English Language Notes*, 5 (1967), 81-87.
- GARCÍA BLANCO, Manuel: «Seis estudios salmantinos», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1956, 339-54.
- GARCÍA HERRERO, María del Carmen: «El mundo de la prostitución en las ciudades bajomedievales», *Cuadernos del Cemyr*, 4 (1996), 67-100.

- GARDNER, John: *The Poetry of Chaucer*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1977.
- GARIANO, Carmelo: *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, Gredos, 1967.
- «Autobiografía real o literaria y contorno geográfico del arcipreste», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 463-78.
- GARIN, Eugenio: «Poesía y filosofía en el medioevo latino», en *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1981, 39-51.
- GAYLORD, Alan T.: «Sentence and Solaas in Fragment VII of the *Canterbury Tales*: Harry Bailly as Horseback Editor», *Publications of the Modern Language Association of America*, 82 (1967), 227-35.
- «The Moment of *Sir Thopas*: Towards a New Look at Chaucer's Language», *The Chaucer Review*, 16 (1981-82), 311-29.
- GELLRICH, Jesse: *The Idea of the Book in the Middle Ages*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1985.
- «Orality, Literacy, and Crisis in the Later Middle Ages», *Philological Quarterly*, 64 (1988), 461-73.
- GENETTE, Gérard: *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989 (1ª ed. 1972).
- «Boundaries of Narrative», *New Literary History*, 6 (1975), 1-13.
- GERLI, Michael: «*Recta voluntas est bonus amor*: St Augustine and the Didactic Structure of the *Libro de Buen Amor*», *Romance Philology*, 35 (1982), 500-508.
- GIFFIN, Mary E.: *Studies in Chaucer and His Audience*, Hull (Quebec), Éditions L'Éclair, 1956.
- GILMAN, Sander L.: *The Parodic Sermon in European Perspective. Aspects of Liturgical Parody from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1974.
- GILMAN, Stephen: «Doña Endrina in Mourning», en Dámaso ALONSO (ed.): *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, 247-55.
- GILSON, Étienne: *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1965.
- GIMÉNEZ BON, Margarita, y Vickie OLSEN (eds.): *Actas del IX Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Bilbao, 1997.
- GIMENO, Rosalie: «Women in the *Book of Good Love*», en Beth MILLER (ed.): *Women in Hispanic Literature. Icons, and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983, 67-83.
- GOGLIN, J. L.: *Les misérables dans l'Occident médiéval*, París, Seuil, 1976.

- GOLDMAN, Lucien: *Toward a Sociology of the Novel*, Londres, Tavistock, 1975 (1ª ed. 1965).
- GORDON, James D.: «Chaucer's "Retraction": A Review of Opinion», en MacEdward LEACH (ed.): *Studies in Medieval Literature in Honour of Professor Albert Croll Baugh*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1961, 81-96.
- GOTTFRIED, Robert S.: *The Black Death*, Londres, Macmillan, 1984.
- GREEN, D. H.: *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- GREEN, Otis: *Spain and the Western Tradition*, Madison, University of Wisconsin Press, 1963.
- GREEN, Richard Firth: «Women in Chaucer's Audience», *The Chaucer Review*, 18 (1983), 136-54.
- *Poets and Princepleasers. Literature and the English Court in the Late Middle Ages*, Toronto, University of Toronto Press, 1980.
- GREENBLATT, Stephen, y Giles GUNN (eds.): *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Studies*, Nueva York, Modern Language Association, 1992.
- GRUDIN, Michaela Paasche: «Chaucer's *Clerk's Tale* as Political Paradox», *Studies in the Age of Chaucer*, 11 (1989), 68-91.
- GUARDIA MASSÓ, Pedro: «Tensión astrológica y la Comadre de Bath», en Fernando GALVÁN REULA (ed.): *Estudios literarios ingleses I. La Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1985, 107-119.
- GUENEE, Bernard: *Occidente durante los siglos XIV y XV. Los estados*, Barcelona, Labor, 1973.
- GUGLIELMI, Nilda: *Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires, Eudeba, 1986.
- GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985.
- GURIÉVICH, Arón: *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus, 1990.
- *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona, Crítica, 1997.
- GUZMÁN, Jorge: «Una constante didáctico-moral del *Libro de Buen Amor*», México, Iowa University Studies in Spanish Language and Literature, 14, 1963.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B.: «Autobiography in the *Libro de Buen Amor* in the Light of Some Literary Comparisons», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1957), 63-78.
- «The Two Versions of the *Libro de Buen Amor*: The Extent of the Author's Revision», *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (1962), 205-21.

- GYBBON-MONYPENNY, G. B. (ed.): *Libro de Buen Amor Studies*, Londres, Tamesis, 1970.
- «“Dice la por te dar ensiemplo”: Juan Ruiz’s Adaptation of the “Pamphilus”», en *Libro de Buen Amor Studies*, Londres Tamesis, 1970, 123-47.
- «The Text of the *Libro de Buen Amor*: Recent Editions and Their Critics», *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1972), 217-35.
- «Guillaume de Machaut’s Erotic “Autobiography”: Precedents for the Form of the *Voir-Dit*», en W. ROTHWELL, W. R. J. BARRON, David BLAMIRE y Lewis THORPE (eds.): *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Fredrick Whitehead*, Manchester, Manchester University Press, 1973, 133-52.
- HAHN, Thomas: «The Devil and His Pann», *Neuphilologische Mitteilungen*, 86 (1985), 348-52.
- «The Premodern Text and the Postmodern Reader», *Exemplaria*, 2 (1990), 1-21.
- HAMEL, Mary: «The Wife of Bath and a Contemporary Murder», *The Chaucer Review*, 14 (1979), 132-39.
- HAMILTON, Alice: «Helowys and the Burning of Jankyn’s Book», *Medieval Studies*, 34 (1972), 196-207.
- HANAWALT, Barbara (ed.): *Chaucer’s England. Literature in Historical Context*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1992.
- HANSEN, Elaine Tuttle: «Fearing for Chaucer’s Good Name», *Exemplaria*, 2 (1990), 23-9.
- HARRINGTON, Norman T.: «Chaucer’s Merchant’s Tale: Another Swing of the Pendulum», *Publications of the Modern Language Association of America*, 86 (1971), 25-31.
- HART, Thomas: *La alegoría en el Libro de buen amor*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- HARTWOOD, Britton: «Chaucer’s Pardoner: The Dialectics of Inside and Outside», *Philological Quarterly*, 67 (1988), 409-22.
- HASELMAYER, Louis A.: «The Apparitor and Chaucer’s Summoner», *Speculum*, 12 (1937), 43-57.
- «Chaucer’s Satire of the Pardoner», *Publications of the Modern Language Association of America*, 51 (1951), 251-77.
- HASKELL, Ann: «Sir Thopas: The Puppet’s Puppet», *The Chaucer Review*, 9 (1975), 253-61.
- HAY, Denys: *Europa en los siglos XIV y XV*, Aguilar, Madrid, 1980.

- HEERS, Jacques: *Occidente durante los siglos XIV y XV. Aspectos económicos y sociales*, Barcelona, Labor, 1976.
- HEFFERNAN, T. J. (ed.): *The Popular Literature in Medieval England*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1985.
- HERNÁNDEZ, Francisco J.: «The Venerable Juan Ruiz, Archpriest of Hita», *La Corónica*, 13 (1984), 10-12.
- HILL, John M.: *Chaucerian Belief. The Poetics of Reverence and Delight*, New Haven (Connecticut) y Londres, Yale University Press, 1991.
- HILTON, Rodney: *Sieruos liberados. Los movimientos campesinos medievales y el levantamiento inglés de 1381*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1978.  
— *Conflicto de clases y crisis del feudalismo*, Barcelona, Crítica, 1988.
- HINCKLEY, Harry: «The Debate on Marriage in *The Canterbury Tale*», en Edward WAGENKNECHT (ed.): *Chaucer. Modern Essays in Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1959, 216-25.
- HOFFMAN, Richard: *Ovid and The Canterbury Tales*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1966.
- HOFFMAN, Arthur W.: «Chaucer's Prologue to Pilgrimage: The Two Voices», en J. J. Anderson (ed.): *Chaucer. The Canterbury Tales*, Londres, Macmillan, 1974, 105-20 (originalmente en *Journal of English Literary History*, 21, 1954).
- HOLMES, George.: *Europa. Jerarquía y revuelta, 1320-1450*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1978.
- HONORÉ-DUVERGÉ, Suzanne: «Chaucer en Espagne? (1366)», en *Recueil de Travaux offert à M. Clovis Brunel*, II, París, Société l'École des Chartres, 1955, 9-13.
- HORNEDO, Rafael María: «Pasión en torno a la crítica del arcipreste», *Razón y Fe*, 163 (1961), 607-22.
- HOSPERS, John: «The Ideal Aesthetic Observer», *Journal of Aesthetics*, 2 (1962), 99-110.
- HOWARD, Donald R.: «Chaucer the Man», *Publications of the Modern Language Association of America*, 80 (1965), 337-43.  
— «Chaucer's Idea of an Idea», en M. ANDREW (ed.): *Critical Essays on Chaucer's Canterbury Tales*, Milton Keynes, Open University Press, 1991, 126-37 (originalmente en *Essays and Studies*, 29, 1976).
- HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Universidad, 1988 (1ª ed. 1923).
- HULBERT, James Root: *Chaucer's Official Life*, Menasha (Wisconsin), The Collegiate Press, George Banta Publishing, 1912.

- HUPPÉ, Bernard F.: *A Reading of The Canterbury Tales*, Albany, State University of New York, 1964.
- INGARDEN, Roman: «Artistic and Aesthetic Values», *British Journal of Aesthetics*, 4 (1964), 198-213.
- ISER, Wolfgang: «Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction», en J. Hillis MILLER (ed.): *Selected Papers from the English Institute*, Nueva York, Columbia University Press, 31, 1971, 1-45.  
— *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAUSS, Hans Robert: «The Alterity and Modernity of Medieval Literature», *New Literary History*, 10 (1978-79), 181-229.  
— *Toward an Aesthetic of Reception*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1982.
- JOHNSON, Lesley: «Reincarnations of Griselda: Contexts for the *Clerk's Tale*», en Ruth EVANS y Lesley JOHNSON (eds.): *Feminist Readings in Middle English Literature. The Wife of Bath and All Her Sect*, Londres, Routledge, 1994, 195-220.
- JORDAN, Robert: *Chaucer and the Shape of Creation. The Aesthetic Possibilities of Inorganic Structure*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1967.  
— *Chaucer's Poetics and the Modern Reader*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- JOSET, Jacques: «La juglaría: mediadora ambigua de culturas en el *Libro de buen amor*», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *La Juglaría. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, EDI, 1986, 317-22.  
— *Nuevas investigaciones sobre el Libro de Buen Amor*, Madrid, Cátedra, 1988.
- KANE, Elisha: «The Personal Appearance of Juan Ruiz», *Modern Language Notes*, 45 (1930), 103-109.  
— «A Note on the Supposed Foreign Residence of the Archpriest of Hita», *Modern Language Notes*, 46 (1931), 472-73.
- KANE, George: *The Autobiographical Fallacy in Chaucer and Langland Studies* (Chambers Memorial Lecture), Londres, H. K. Lewis, 1965.
- KASKE, Carol V.: «Getting Around the Parson's Tale: An Alternative to Allegory and Irony», en Rossell Hope ROBBINS (ed.): *Chaucer at Albany*, Nueva York, Burt Franklin, 1975, 147-77.
- KASSIER, Theodore: «“Sabe mucho de pleitos e sabe de lienda”: The Law in the *Libro de Buen Amor*», *Hispanic Journal*, 11 (1990), 7-31.

- KEEN, Maurice: *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986.
- KELLOGG, Alfred: «An Augustinian Interpretation of Chaucer's Pardoner», *Speculum*, 26 (1951), 465-81.
- KELLOGG, Robert: «Oral Narrative, Written Books», *Genre*, 10 (1977), 655-65.
- KELLY, Henry A.: *Canon Law and the Archbishop of Hita*, Binghamton (Nueva York), Center for Medieval and Renaissance Studies, 27, 1984.
- KENDRICK, Laura: *Chaucerian Play, Comedy and Control in The Canterbury Tales*, Berkeley y Londres, University of California Press, 1988.
- KIMPEL, Ben: «The Narrator of the *Canterbury Tales*», *Journal of English Literary History*, 20 (1953), 77-86.
- KING, Margaret: *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza, 1993.
- KINKADE, Richard P.: «*Intellectum tibi dabo...*: The Function of Free Will in the *Libro de Buen Amor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1969), 296-315.
- «*Ioculatores dei: El Libro de Buen Amor y la rivalidad entre juglares y predicadores*», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 115-28.
- KIRBY, Steven: «Juan Ruiz and Don Ximio: The Archbishop's Art of Declamation», *Bulletin of Hispanic Studies*, 55 (1978), 283-87.
- KIRBY, Thomas A.: «The General Prologue», en Beryl ROWLAND (ed.): *Companion to Chaucer Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1979, 243-70.
- KIRKPATRICK, Robin: «The Griselda Story in Boccaccio, Petrarch and Chaucer», en Piero BOITANI (ed.): *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, 231-48.
- KISER, Lisa J.: *Truth and Textuality in Chaucer's Poetry*, Hanover (New Hampshire) y Londres, University Press of New England, 1991.
- KITTREDGE, George Lyman.: «Chaucer's Pardoner», en Edward WAGENKNECHT (ed.), *Chaucer. Modern Essays in Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1959, 117-125 (originalmente en *Atlantic Monthly*, 72, 1893).
- «Chaucer's Discussion of Marriage», *Modern Philology*, 9 (1911-12), 435-67.

- KITTREDGE, George Lyman: *Chaucer and His Poetry*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1915.
- KLOEPFER, Rolf: «Dynamic Structures in Narrative Literature», *Poetics Today*, 1 (1980), 115-34.
- KNAPP, Peggy: «“Wandrynge by the Weye”: On Alisoun and Augustine», en Laurie A. FINKE y Martin B. SCHICHTMAN (eds.): *Medieval Texts and Contemporary Readers*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1987, 142-57.
- *Chaucer and the Social Contest*, Nueva York, Routledge, 1990.
- KNAPP, Robert S.: «Penance, Irony and Chaucer's Retraction», en Peggy KNAPP (ed.): *Assays. Critical Approaches to Medieval and Renaissance Texts*, Pittsburg (Pensilvania), Carnegie-Mellon University Press, 1983, 45-67.
- KNORST, Judith Irene: «The Element of Temptation in the *Libro de Buen Amor*», *Hispania*, 64 (1981), 53-59.
- KOFF, Leonard M.: *Chaucer and the Art of Storytelling*, Berkeley y Londres, University of California Press, 1988.
- KOOPER, E. S.: «Inverted Images in Chaucer's *Tale of Sir Thopas*», *Studia Neophilologica*, 56 (1984), 147-54.
- KRAUSS, Russell, Haldeen BRADDY y Robert KASE (eds.): *Three Chaucer Studies*, Nueva York, Oxford University Press, 1932.
- «Chaucerian Problems: Especially the Petherton Forestership and the Question of Thomas Chaucer», en *Three Chaucer Studies*, Nueva York, Oxford University Press, 1932, 7-176.
- KRUGER, Steven F.: «Claiming the Pardoner: Towards a Gay Reading of Chaucer's Pardoner Tale», *Exemplaria*, 6 (1994), 115-39.
- KUHL, E. P.: «Chaucer and the Church», *Modern Language Notes*, 40 (1925), 321-38.
- «Why was Chaucer Sent to Milan in 1378?», *Modern Language Notes*, 62 (1947), 42-44.
- LAMBROPOULOS, Vassilis, y David Neal MILLER (eds.): *Twentieth-Century Literary Theory. An Introductory Anthology*, Albany, State University of New York Press, 1987.
- LANSER, Susan Sniader: *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1981.
- LAURENCE, Kemlin M.: «The Mediaeval Controversy Concerning Burial Privileges: An Aspect of Anticlerical Satire in the *Libro de Buen Amor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 44 (1972), 1-6.

- LAWRENCE, Jeremy N. H.: «The Audience of the *Libro de Buen Amor*», *Comparative Literature*, 36 (1984), 220-37.
- LAWTON, David: *Chaucer's Narrators*, Cambridge, D. S. Brewer, 1985.
- LAZA PALACIO, Manuel: *La España del buen amor. Una nueva visión del libro del Arcipreste*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1966.
- LÁZARO, Fernando: «Los amores de don Melón y doña Endrina», *Arbor*, 18 (1951), 210-36.
- LÁZARO, Luis Alberto, José SIMÓN y Ricardo SOLA (eds.): *Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1994.
- LÁZARO LAFUENTE, Luis Alberto: «Orality and the Satiric Tradition in *The Pardoner's Tale*», en Margarita GIMÉNEZ BON y Vickie OLSEN (eds.): *Actas del IX Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Bilbao, 1997, 146-53.
- LEACH, MacEdward (ed.): *Studies in Medieval Literature in Honour of Professor Albert Croll Baugh*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1961.
- LECOY, Félix: *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Archipreste de Hita*, Westmead, Gregg International, 1974 (1ª ed. 1938).
- LE GOFF, Jacques: *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, Chicago (Illinois), University of Chicago Press, 1980.
- *Los intelectuales en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- LEICESTER, H. Marshall, Jr.: «The Art of Impersonation: A General Prologue to *The Canterbury Tales*», *Publications of the Modern Language Association of America*, 95 (1980), 213-24.
- «Oure Tonges *Différance*: Textuality and Deconstruction in Chaucer», en Laurie A. FINKE y Martin B. SCHICHTMAN (eds.): *Medieval Texts and Contemporary Readers*, Ithaca (Nueva York) y Londres, Cornell University Press, 1987, 15-26.
- *The Disenchanted Self. Representing the Subject in The Canterbury Tales*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- «Structure as Deconstruction: "Chaucer and Estates Satire" in the General Prologue, or Reading Chaucer as a Prologue to the History of Disenchantment», *Exemplaria*, 2 (1990), 241-61.
- LEÓN SENDRA, Antonio, y Jesús SERRANO REYES: «Spanish References in *The Canterbury Tales*», *Selim*, 2 (1992), 106-41.

- LERER, Seth: *Chaucer and His Readers. Imagining the Author in Late-Medieval England*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1993.
- LEWIS, Robert E.: «Chaucer's Artistic Use of Pope Innocent III's *De miseria humane conditionis* in the Man of Law's Prologue and Tale», *Publications of the Modern Language Association of America*, 82 (1966), 484-92.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa: «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*», *Revista de Filología Hispánica*, 2 (1940), 106-50.
- *Two Spanish Masterpieces. The Book of Good Love and La Celestina*, Urbana, University of Illinois Press, 1961.
- *Juan Ruiz. Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
- «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*», en *Juan Ruiz. Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, 205-90.
- LINEHAN, Peter: «The Archpriest of Hita and Canon Law», *La Corónica*, 15 (1986-87), 120-26.
- LONGSWORTH, Robert: «Chaucer's Clerk as Teacher», en Larry BENSON y Siegfried WENZEL (eds.): *The Lerner and the Lewed. Studies in Chaucer and Medieval Literature*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1974, 61-66.
- LOOMIS, Roger Sherman: «Was Chaucer a Laodicean?», en Richard SCHOECK y Jerome TAYLOR (eds.): *Chaucer Criticism. The Canterbury Tales*, Notre Dame (Indiana) y Londres, University of Notre Dame Press, 1960, 291-310.
- «Was Chaucer a Free-Thinker?», en MacEdward LEACH (ed.): *Studies in Medieval Literature in Honor of Professor Albert Croll Baugh*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1961, 21-44.
- *A Mirror of Chaucer's World*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1965.
- LOOZE, Laurence de: «Signing Off in the Middle Ages: Medieval Textuality and Strategies of Authorial Self-Naming», en A. N. DOANE y C. B. PASTERNAK (eds.): *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, Madison y Londres, University of Wisconsin Press, 1991, 162-82.

- LOOZE, Laurence de: *Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century. Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer*, Gainesville, University of Florida Press, 1997.
- LORD, Albert Bates: *The Singer of Tales*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1960.
- *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca (Nueva York) y Londres, Cornell University Press, 1991.
- LUBBOCK, Percy: *The Craft of Fiction*, Nueva York, Viking Press, 1957 (1ª ed. 1921).
- LUENGO, A.: «Audience and Exempla in the Pardoner's Prologue and Tale», *The Chaucer Review*, 2 (1976), 1-10.
- LUMIANSKY, R. M.: *Of Sondry Folk. The Dramatic Principle of The Canterbury Tales*, Austin, University of Texas Press, 1955.
- «Chaucer's Retraction and the Degree of Completeness of *The Canterbury Tales*», *Tulane Studies in English*, 6 (1956), 5-13.
- MACCORMACK, Sabine: «How the Past is Remembered: From Antiquity to Late Antiquity, the Middle Ages and Beyond», en John VAN ENGEN (ed.): *The Past and Future of Medieval Studies*, Notre Dame (Indiana) y Londres, University of Notre Dame Press, 1994, 105-28.
- MAILLOUX, Steven: «Reader-Response Criticism?», *Genre*, 10 (1977), 413-31.
- MAJOR, John: «The Personality of Chaucer the Pilgrim», *Publications of the Modern Language Association of America*, 74 (1960), 160-62.
- MALCUZYNSKI, M. Pierrette: «Polyphonic Theory and Contemporary Literary Practices», *Studies in Twentieth Century Literature*, 9 (1984), 75-87.
- MANLY, John Matthews: «Three Recent Chaucer Studies», *Review of English Studies*, 10 (1934), 257-73.
- «Chaucer's Mission to Lombardy», *Modern Language Notes*, 49 (1934), 209-16.
- *Some New Light on Chaucer*, Nueva York, Peter Smith, 1959.
- (ed.): *Manly Anniversary Studies in Language and Literature*, Nueva York, Books for Libraries, 1968.
- MANN, Jill: *Chaucer and Medieval Estates Satire. The Literature of Social Classes and the General Prologue to the Canterbury Tales*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.
- *Geoffrey Chaucer. Feminine Readings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

- MANNING, Stephen: «The Paradox of Narrative Styles in Chaucer's *Clerk's Tale*», *Journal of Narrative Technique*, 15 (1985), 21-41.
- MANZANAS CALVO, Ana María: «From Experience to Authority: The Authentication of the Self in *The Book of Margery Kempe* and *The Wife of Bath's Prologue*», en Purificación FERNÁNDEZ NISTAL y José María BRAVO GOZALO (eds.): *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995, 223-29.
- «The Economics of Salvation in *The Book of Margery Kempe* and *The Pardoner's Prologue: The Vision of Purgatory*», en Bernardo SANTANO, Adrian R. BIRTWISTLE y Luis Gustavo GIRÓN (eds.): *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1995, 175-85.
- MARSHALL, Donald G.: «Literary Interpretation», en Joseph GIBALDI (ed.): *Introduction to Scholarship*, Nueva York, Modern Language Association, 1992, 159-82.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel: «El *Libro de buen amor* y un manual de cortesía: El *Facetus: "Moribus et vita"*», *Anuario de Letras*, 25 (1987), 65-90.
- MCALPINE, Monica: «The Pardoner's Homosexuality and How It Matters», *Publications of the Modern Language Association of America*, 95 (1980), 8-19.
- MCCLELLAN, William: «Bakhtin's Theory of Dialogic Discourse, Medieval Rhetorical Theory, and the Multi-Voiced Structure of the Clerk's Tale», *Exemplaria*, 1 (1989), 461-87.
- MCGERR, Rosemarie Potz: «Retraction and Memory: Retrospective Structure in *The Canterbury Tales*», *Comparative Literature*, 37 (1985), 97-113.
- MCGRADY, Donald: «The Story of the Painter and His Little Lamb», *Thesaurus*, 33 (1978), 357-406.
- MCLAUGHLIN, Mary: «Abelard as Autobiographer: The Motives and Meanings of His "Story of Calamities"», *Speculum*, 42 (1967), 463-89.
- MCLENNAN, Jenaro: «Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Libro de Buen Amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-79), 151-86.

- MCLUHAN, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1967.
- MEALE, Carol (ed.): *Women and Literature in Britain, 1150-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- «“... Alle the Bookes that I Have of Latyn, Englisch and Frensch”: Laywomen and Their Books in Late Medieval England», en *Women and Literature in Britain, 1150-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 128-58.
- MEHL, Dieter: «Chaucer’s Audience», *Leeds Studies in English Literature*, 10 (1978), 58-73.
- *Geoffrey Chaucer. An Introduction to His Narrative Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús: *El Libro de Buen Amor, ficción literaria o reflejo de una realidad*, Gijón, Aeda, 1979.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Antología de poetas líricos castellanos, I*, Santander, CSIC, 1944, 257-315.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: «El Arcipreste de Hita», en G. DÍAZ PLAJA (ed.): *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, 1949, 473-89.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.
- MICHAEL, Ian: «The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*», en G. B. GYBBON-MONYPENNY (ed.): *Libro de Buen Amor Studies*, Londres, Támesis, 1970, 177-217.
- MICHALSKI, André: «Juan Ruiz’s Troba Cazurra: “Cruz Cruzada Panadera”», *Romance Notes*, 11 (1969), 434-38.
- «La parodia hagiográfica y el dualismo Eros-Thanatos en el *Libro de buen amor*», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 57-77.
- «El enxiemplo del caballo y el asno: Un caso de juglaría subversiva», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *La Juglaría. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, EDI, 1986, 345-51.
- MIDDLETON, Anne: «The Clerk and His Tale: Some Literary Contexts», *Studies in the Age of Chaucer*, 2 (1980), 121-53.
- «Medieval Studies», en Stephen GREENBLATT y Giles GUNN (eds.): *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Studies*, Nueva York, Modern Language Association, 1992, 12-40.

- MILLER, Beth (ed.): *Women in Hispanic Literature, Icons, and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- MILLER, J. Hillis (ed.): *Selected Papers from the English Institute*, Nueva York, Columbia University Press, 31, 1971.
- MILLER, P.: «Chaucer's Pardoner, the Scriptural Eunuch, and the Pardoner's Tale», *Speculum*, 30 (1955), 180-99.
- MILLER, Robert T.: «Allegory in the *Canterbury Tales*», en Beryl ROWLAND (ed.): *Companion to Chaucer Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1979, 326-51.
- MILLS, Tony: «Chaucer's Suspended Judgments», *Essays in Criticism*, 27 (1977), 1-19.
- MINNIS, Alistair J.: «A Note on Chaucer and the *Ovide Moralisé*», *Medium Aevum*, 48 (1979), 254-57.
- «Chaucer and Comparative Theory», en Donald ROSE (ed.): *New Perspectives in Chaucer Criticism*, Norman (Oklahoma), Pilgrim Books, 1981, 53-69.
- *Medieval Theory of Authorship*, Aldershot, Wildwood House, 1988.
- Charlotte C. MORSE y Thorlac TURVILLE-PETRE (eds.): *Essays on Ricardian Literature in Honour of J. A. Burrow*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- «Looking for a Sign: The Quest for Nominalism in Chaucer and Langland», en *Essays on Ricardian Literature in Honour of J. A. Burrow*, Oxford, Clarendon Press, 1997, 142-78.
- MOFFATT, L. G.: «The Evidence of Early Mentions of the Archpriest of Hita of His Work», *Modern Language Notes*, 75 (1960), 33-45.
- MOLINA, Rodrigo A.: «La *copla azul* del Arcipreste de Hita: Hipótesis interpretativa», *Ínsula*, 25 (1970), 10-11.
- MOLLOY, Sylvia, y Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES (eds.): *Essays on Hispanic Literature in Honour of Edmund L. King*, Londres, Tamesis, 1983.
- MOORE, Bruce: «"I wol no lenger pleye with thee": Chaucer's Rejection of the Pardoner», *Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies*, 14 (1976), 52-62.
- MORREALE, Margarita: «Más apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*, sugeridas por la edición de Joan Corominas», *Hispanic Review*, 37 (1969), 271-313.
- «La glosa del Ave María en el Libro de Juan Ruiz (1661-67)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 57 (1981), 5-44.

- MORRIS, Colin: *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, Toronto, University of Toronto Press, 1991 (1ª ed.1972).
- MORSE, Charlotte: «Exemplary Griselda», *Studies in the Age of Chaucer*, 7 (1985), 51-86.
- MOXÓ, Salvador de: «La sociedad en la Alcarria durante la época del arcipreste», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 171 (1974), 229-65.
- MURILLO RUBIERA, Fernando: «Jueces, escribanos y letrados en el *Libro de Buen Amor*», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 416-21.
- MURPHY, James J.: *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde san Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MUSCATINE, Charles: *Chaucer and the French Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- *Poetry and Crisis in the Age of Chaucer*, Notre Dame (Indiana) y Londres, University of Notre Dame Press, 1972.
- MYERS, A. R.: *England in the Late Middle Ages*, The Pelican History of England, IV, Harmondsworth, Penguin, 1971.
- MYLES, Robert: *Chaucerian Realism*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994.
- NELSON, Lowry, Jr.: «The Fictive Reader and Literary Self-Reflexiveness», en Peter DEMETZ, Thomas M. GREENE, Lowry NELSON y René WELLEK (eds.): *The Disciplines of Criticism*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1968, 173-91.
- NEMETZ, Anthony: «Literalness and *Sensus Litteralis*», *Speculum*, 34 (1959), 76-89.
- NEPAULSINGH, C.: «The Structure of the *Libro de buen amor*», *Philologus*, 61 (1977), 58-73.
- NICHOLS, Robert E.: «The Pardoner's Ale and Cake», *Publications of the Modern Language Association of America*, 82, (1967), 498-504.
- NICHOLS, Stephen P.: «Empowering New Discourse: Response to Eugene Vance and Hope Weissman», *Exemplaria*, 2 (1990), 127-47.
- «Introduction: Philology in a Manuscript Culture», *Speculum*, 65 (1990), 1-10.
- NIETO SORIA, José: *Iglesia y poder real en Castilla. El episcopado. 1250-1350*, Madrid, Departamento de Historia Medieval de la Universidad Complutense, 1988.

- NYKROG, Per: *Les Fabliaux. Etude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, Munksgaard, 1957.
- OLIVARES MERINO, Eugenio: «The Wife of Bath and St. Paul's Teachings on Marriage: "Th'apostel, whan he speketh of maydenhede"», en Margarita GIMÉNEZ BON y Vickie OLSEN (eds.): *Actas del IX Actas del Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Bilbao, 1996, 223-46.
- OLSON, Glending: *Literature as Recreation in the Middle Ages*, Ithaca (Nueva York) y Londres, Cornell University Press, 1982.
- ONG, Walter: «The Writer's Audience is Always a Fiction», *Publications of the Modern Language Association of America*, 90 (1975), 9-21.
- OWEN, Charles A., Jr.: «The Crucial Passages in Five of *The Canterbury Tales*: A Study in Irony and Symbol», *The Journal of English and Germanic Philology*, 52 (1953), 294-311.
- «The Tale of Melibee», *The Chaucer Review*, 7 (1973), 267-80.
- OWEN, W. J. B.: «The Old Man in *The Pardoner's Tale*», en Edward WAGENKNECHT (ed.): *Chaucer. Modern Essays in Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1959, 159-65.
- PADEN, William D. (ed.): *The Future of the Middle Ages*, Gainesville, University of Florida Press, 1994.
- PALOMO, Dolores: «What Chaucer Really Did to the *Le Libre de Melibee*», *Philological Quarterly*, 53 (1974), 304-20.
- «The Fate of the Wife of Bath's "Bad Husbands"», *The Chaucer Review*, 9 (1975), 303-19.
- PANOFSKY, Erwin: *Gothic Literature and Scholasticism*, Nueva York, Meridian Books, 1957.
- PAOLINI, Gilbert (ed.): *Selected Proceedings of the IVth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, Nueva Orleans (Luisiana), Tulane University Press, 1983.
- PARKER, A. A.: «The Parable of the Greeks and Romans in the *Libro de Buen Amor*», en Alan D. DEYERMOND (ed.): *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, Londres, Támesis, 1976, 139-47.
- PARRY, Milman: «Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style», *Harvard Studies in Classical Philology*, 41 (1930), 73-147.
- PATCH, Howard R.: «Chaucer and the Common People», *Journal of English and Germanic Philology*, 29 (1930), 376-84.
- PATTERSON, Annabel: «Medieval Studies», en Stephen GREENBLATT y Giles GUNN (eds.): *Redrawing the Boundaries. The Transformation*

- of *English and American Studies*, Nueva York, Modern Language Association, 1992, 677-704.
- PATTERSON, Lee W.: «*The Parson's Tale* and the Quitting of the *Canterbury Tales*», *Traditio*, 34 (1978), 331-80.
- «“For the Wyves Love of Bathe”: Feminine Rhetoric and Poetic Resolution in the *Roman de la Rose* and the *Canterbury Tales*», *Speculum*, 58 (1983), 656-95.
- «“What Man Artow?”: Authorial Self-Definition in the *Tale of Sir Thopas* and the *Tale of Melibee*», *Studies in the Age of Chaucer*, 11 (1989), 117-75.
- (ed.): *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380-1550*, Berkeley, Los Angeles y Oxford, University of California Press, 1990.
- «“No Man His Reson Herde”: Peasant Consciousness, Chaucer's Miller, and the Structure of the *Canterbury Tales*», en *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380-1530*, Berkeley, Los Angeles y Oxford, University of California Press, 1990, 113-56.
- «On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies», *Speculum*, 65 (1990), 87-108.
- *Chaucer and the Subject of History*, Londres, Routledge, 1991.
- PEARSALL, Derek: *The Life of Geoffrey Chaucer. A Critical Biography*, Oxford, Blackwell, 1992.
- «Pre-empting Closure in *The Canterbury Tales*», en Alistair J. MINNIS, Charlotte C. MORSE y Thorlac TURVILLE-PETRE (eds.): *Essays on Ricardian Literature in Honour of J. A. Burrow*, Oxford, Clarendon Press, 1997, 23-38.
- PECK, Russell E.: «Chaucer and the Nominalist Question», *Speculum*, 53 (1978), 745-60.
- PELIKAN, Jaroslav: *María a través de los siglos*, Madrid, PPC, 1997.
- PERROY, E.: *La Guerra de los Cien Años*, Madrid, Akal, 1982.
- PHILLIPS, Gail: *The Imagery of the Libro de Buen Amor*, Madison (Wisconsin), The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1983.
- PIWOWARCZYK, Mary Ann: «The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory», *Genre*, 9 (1976), 161-77.
- POSTAN, M. M.: *The Medieval Economy and Society*, The Pelican Economic History of Britain, Harmondsworth, Penguin, 1975.
- POULET, Georges: «Phenomenology of Reading», *New Literary History*, 1 (1969-70), 53-68.

- PRATT, Robert A.: «Geoffrey Chaucer, Esq., and Sir John Hawkwood», *Journal of English Literary History*, 16 (1949), 188-93.
- «The Development of the Wife of Bath», en MacEdward LEACH (ed.): *Studies in Medieval Literature in Honor of Professor Albert Croll Baugh*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1961, 45-79.
- «Jankyn's Book of Wikked Wyves: Medieval Antimatrimonial Propaganda in the Universities», *Annuaire Mediavale*, 3 (1962), 5-27.
- «Chaucer and the Hand that Fed Him», *Speculum*, 41 (1966), 619-42.
- PRAWER, S. S.: *Comparative Literary Studies. An Introduction*, Londres, Duckworth, 1973.
- PRINCE, Gerald: «Notes Toward a Categorization of Fictional "Narratees"», *Genre*, 4 (1971), 100-106.
- *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlín, Nueva York y Amsterdam, Mouton, 1982.
- RABINOWITZ, Peter J.: «Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences», *Critical Inquiry*, 4 (1977), 121-41.
- RAMÍREZ ARLANDI, Juan: «Reconsiderations on the Theme of Marriage in *The Canterbury Tales*», en Margarita GIMÉNEZ BON y Vickie OLSEN (eds.): *Actas del IX Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Bilbao, 1997, 247-52.
- RAPP, Francis: *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1973.
- READ, M. K.: «Man Against Language: A Linguistic Perspective on the Theme of Alienation in the *Libro de Buen Amor*», *Modern Language Notes*, 96 (1981), 237-60.
- REISS, Edmund: «Medieval Irony», *Journal of the History of Ideas*, 42 (1981), 209-226.
- RESNICK, Irven M.: «*Lingua Dei, Lingua Hominis*: Sacred Language and Medieval Texts», *Viator*, 21 (1990), 51-74.
- REY, Alfonso: «Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979), 103-16.
- REYNAL, Vicente: *El Buen Amor y sus buenas razones*, Valencia, Humanitas, 1982.
- «Lo juglaresco en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *La Juglaría. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, EDI, 1986, 293-316.

- REYNAL, Vicente: *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*, Madrid, Nova Scholar, 1988.
- RICHARDSON, Janette: «Hunter and Prey: Functional Imagery in “The Friar’s Tale”», en A. C. CAWLEY (ed.): *Chaucer’s Mind and Art*, Edimburgo y Londres, Oliver & Boyd, 1969, 155-65.
- RICHTER, David H.: «The Reader as Ironic Victim», *Novel*, 14 (1981), 135-51.
- RICKERT, Edith: «Chaucer at School», *Modern Philology*, 29 (1932), 257-74.
- (comp.): *Chaucer’s World* (ed. Clair C. OLSON y Martin M. CROW), Nueva York y Londres, Columbia University Press, 1962.
- «Was Chaucer a Student at the Inner Temple?», en John Matthews MANLY (ed.): *Manly Anniversary Studies in Language and Literature*, Nueva York, Books for Libraries, 1968, 20-31.
- RICO, Francisco: «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de Buen Amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, 4 (1967), Barcelona, 301-25.
- «“Por aver mantenencia”. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*», *El Crotalón*, 2 (1985), 169-98.
- RIDER, Jeff: «Other Voices: Historicism and the Interpretation of Medieval Texts», *Exemplaria*, 1 (1989), 293-312.
- RIERA I MELIS, Antoni: «Pobreza y alimentación en el Mediterráneo Noroccidental en la Baja Edad Media», en María BARCELÓ CRESPI, coord. *La Mediterrania, àrea de convergència de sistemes alimentaris (segles V-XVIII)*, Palma, Govern Balear, 1996, 39-72.
- RIGG, A. G.: «Anglo-Latin in the Ricardian Age», en Alistair J. MINNIS, Charlotte C. MORSE y Thorlac TURVILLE-PETRE (eds.): *Essays on Ricardian Literature in Honour of J. A. Burrow*, Oxford, Clarendon Press, 1997, 121-41.
- RIMMON-KENAN, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Londres, Routledge, 1983.
- RIST, John M.: «Augustine on Free Will and Predestination», *Journal of Theological Studies*, 20 (1969), 420-47.
- ROBBINS, Rossell Hope (ed.): *Chaucer at Albany*, Nueva York, Burt Franklin, 1975.
- ROBERTSON, D. W., Jr.: «The Cultural Tradition of *Handlyng Synne*», *Speculum*, 22 (1947), 162-85.

- ROBERTSON, D. W., Jr.: «The Doctrine of Charity in Mediaeval Literary Gardens: A Topical Approach Through Symbolism and Allegory», *Speculum*, 26 (1951), 24-49.
- «Why the Devil Wears Green», *Modern Language Notes*, 69 (1954), 470-72.
- *Chaucer's London*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1968.
- *A Preface to Chaucer. Studies in Medieval Perspectives*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1970 (1ª ed. 1962).
- «“And For My Land Hastow Mordred Me”: Land, Tenure, the Cloth Industry, and the Wife of Bath», *The Chaucer Review*, 14 (1980), 403-20.
- «The Wife of Bath and Midas», *Studies in the Age of Chaucer*, 6 (1984), 1-20.
- ROCA PONS, J. (ed.): *Homenaje a don Agapito Rey*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: «Juan Ruiz, hombre angustiado», en Manuel CRIADO de VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 350-62.
- ROOT, Jerry: «Space to speke». *The Confessional Subject in Medieval Literature*, Nueva York, Peter Lang, 1997.
- ROSE, Donald (ed.): *New Perspectives in Chaucer Criticism*, Norman (Oklahoma), Pilgrim Books, 1981, 53-69.
- ROSE, Margaret A.: *Parody. Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ROSS, Donald, Jr.: «Who's Talking? How Characters Become Narrators in Fiction», *Modern Language Notes*, 91 (1976), 1222-42.
- ROTHWELL, W., W. R. J. BARRON, David BLAMIRE y Lewis THORPE (eds.): *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Fredrick Whitehead*, Manchester, Manchester University Press, 1973.
- ROWLAND, Beryl: «Animal Imagery and the Pardoner's Abnormalities», *Neophilologus*, 48 (1964), 56-60.
- *Blind Beasts. Chaucer's Animal World*, Kent (Ohio), Kent State University Press, 1971.
- «Chaucer's Dame Alys: Critics in Blunderland?», *Neuphilologische Mitteilungen*, 73 (1972), 381-95.

- ROWLAND, Beryl: «On the Timely Death of the Wife of Bath's Fourth Husband», *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 209 (1972), 273-82.
- (ed.): *Chaucer and Middle English Studies in Honour of Rossell Hope Robbins*, Londres, Allen & Unwin, 1974.
- (ed.): *Companion to Chaucer Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1979 (1ª ed. 1968).
- «“Pronunciatio” and Its Effect on Chaucer's Audience», *Studies in the Age of Chaucer*, 4 (1982), 33-51.
- «Seven Kinds of Irony», en Earle BIRNEY: *Essays on Chaucerian Irony*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, xv-xxx.
- RUGGIERS, Paul G.: *The Art of The Canterbury Tales*, Madison, University of Wisconsin Press, 1965.
- RUIZ, Juan: *Libro de buen amor* (ed. Jean DUCAMIN), Toulouse, Privat, 1901.
- *Libro de buen amor* (ed. Joan COROMINAS), Madrid, Gredos, 1967.
- *Libro de buen amor* (eds. Manuel CRIADO DE VAL y Eric W. NAYLOR), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.
- *Libro de Buen Amor* (ed. Jacques JOSET), Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- *Libro de buen amor* (ed. G. B. GYBBON-MONYPENNY), Madrid, Castalia, 1988.
- *Libro de buen amor* (ed. Alberto BLECUA), Madrid, Cátedra, 1995.
- RUSSELL, Jeffrey Burton: *The Devil. Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, Ithaca (Nueva York) y Londres, Cornell University Press, 1977.
- *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca (Nueva York) y Londres, Cornell University Press, 1984.
- RUTHROF, Hurst: *The Reader's Construction of Narrative*, Londres, Boston (Massachusetts) y Henley-on-Thames, Routledge & Kegan Paul, 1981.
- RYAN, Marie-Laure: «The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction», *Poetics*, 10 (1981), 517-39.
- SÁEZ, Emilio, y José TRENCHS: «Juan Ruiz de Cisneros (1295/96-1351/52) Autor del *Buen Amor*», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 365-68.

- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio: *España, un enigma histórico*, Barcelona, Edhasa, 1981 (1ª ed. 1956).
- SÁNCHEZ HERRERO, José: *Concilios provinciales y sínodos toledanos de los siglos XIV y XV*, Santa Cruz de Tenerife, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1976.
- SAND, Donald: «The Non-Comic, Non-Tragic Wife: Chaucer's Dame Alys as Sociopath», *The Chaucer Review*, 12 (1978), 171-82.
- SANDERS, Barry: «Chaucer's Dependence on Sermon Structure in the Wife of Bath's Prologue and Tale», *Studies in Medieval Culture*, 4 (1974), 437-45.
- SANTANO, Bernardo, Adrian R. BIRTWISTLE y Luis Gustavo GIRÓN (eds.): *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1995.
- SAYCE, Olive: «Chaucer's "Retractions": The Conclusions of the *Canterbury Tales*», *Medium Aevum*, 40 (1971), 230-48.
- SCANLON, Larry: *Narrative, Authority and Power. The Medieval Exemplum and the Chaucerian Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- SCHAEFFER, Neil: «Irony», *Centennial Review*, 19 (1975), 178-86.
- SCHAEFFER, Ursula: «Hearing from Books: The Rise of Fictionality in Old English Poetry», en A. N. DOANE y C. B. PASTERNAK (eds.): *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, Madison y Londres, University of Wisconsin Press, 1991, 117-36.
- SCHEPS, Walter: «*Up Roos Oure Hoost, and Was Oure Aller Cok*: Harry Bailly's Tale-Telling Competition», *The Chaucer Review*, 10 (1975), 113-28.
- SCHEVILL, Rudolph: «Ovid and the Renaissance in Spain», *University of California Publications in Modern Philology*, 4 (1913), 6-55.
- SCHIBANOFF, Susan: «"Taking the Gold Out of Egypt": The Art of Reading as a Woman», en Ruth EVANS y Lesley JOHNSON (eds.): *Feminist Readings in Middle English Literature. The Wife of Bath and All Her Sect*, Londres, Routledge, 1994, 221-45.
- SCHIPPERS, J. G.: «On Persuading (Some Notes on the Implied Author in Critical Discourse)», *Dutch Quarterly Review*, 2 (1981), 34-54.
- SCHOECK, Richard, y Jerome TAYLOR (eds.): *Chaucer Criticism*, Notre Dame (Indiana) y Londres, University of Notre Dame Press, 1960.
- SCHOLES, Robert, y Robert KELLOGG: *The Nature of Narrative*, Nueva York, Oxford University Press, 1966.

- SCHORER, Marc: «Technique as Discovery», *Hudson Review*, 1 (1948), 200-16.
- SCHULTZ, James A.: «Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue», *Speculum*, 59 (1984), 1-15.
- SCHWEITZER, Edward C.: «Chaucer's Pardoner and the Hare», *English Language Notes*, 5 (1967), 247-50.
- SEGEWICK, G. C.: «The Progress of Chaucer's Pardoner», *Modern Language Quarterly*, 1 (1940), 431-58.
- SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, Dayle: *The Allegory of Good Love. Parodic Perspectivism in the Libro de Buen Amor*, Los Angeles, University of California Press, 1981.
- SHAW, Patricia, Antonio BRAVO, Santiago FERNÁNDEZ y Fernando GARCÍA (eds.): *Actas del I Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1989.
- «The Presence of Spain in Middle English Literature», *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 229 (1993), 41-54.
- «Representations and Functions of Widowhood in Middle English Writings», en Purificación FERNÁNDEZ NISTAL y José María BRAVO GOZALO (eds.): *Actas del VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1993, 31-40.
- SHEEHAN, Michael M.: «The Wife of Bath and Her Four Sisters», *Medievalia et humanistica*, 13 (1985), 35-42.
- SHOAF, R. A.: «"Unwemmed Custance": Circulation, Property, and Incest in The Man of Law's Tale», *Exemplaria*, 2 (1990), 287-301.
- SHRIECKER, Gale C.: «On the Relation of Fact and Fiction in Chaucer's Poetics Endings», *Philological Quarterly*, 60 (1981), 13-27.
- SKLUTE, Larry: *Virtue of Necessity. Inconclusiveness and Narrative Form in Chaucer's Poetry*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1985.
- SMALLEY, Beryl: *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 1964.
- SMALLWOOD, T. M.: «Chaucer Distinctive Digressions», *Studies in Philology*, 82 (1985), 437-49.
- SMARR, Janet Levarie: «Mercury in the Garden: Mythographic Methods in *The Merchant's Tale* and *Decameron*», en Jane CHANCE (ed.): *The Mythographic Art. Classical Fable and the Rise of the Vernacular in*

- Early France and England*, Gainesville, University of Florida Press, 1990, 199-214.
- SMITH, Paul: *Discerning the Subject*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1988.
- SOLA, Sabino: «Precisiones a la “súplica inicial” del *Libro de buen amor*», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 343-49.
- SOLOMON, Michael R., y Juan Carlos TEMPRANO: «La individualidad, el bien eficaz y el dilema de Juan Ruiz», *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, 61 (1985), 15-35.
- SPEARING, A. C.: «*The Canterbury Tales* IV. Exemplum and Fable», en Piero BOITANI y Jill MANN (eds.): *The Cambridge Chaucer Companion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 159-79.
- *The Medieval Poet as Voyeur. Looking in Medieval Love-Narratives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- SPEIRS, John: *Chaucer the Maker*, Londres, Faber & Faber, 1951.
- SPIEGEL, Gabrielle M.: «History, Historicism and the Social Logic of the Text in the Middle Ages», *Speculum*, 65 (1990), 59-86.
- SPITZER, Leo: «Note on the Poetic and Empirical “I” in Medieval Authors», *Traditio*, 4 (1946), 414-22.
- «En torno al Arcipreste de Hita», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 103-60 (1ª ed. 1955).
- STANZEL, Franz Karl: *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (1ª ed. 1979).
- STEADMAN, John M.: «Old Age and *Contemptus Mundi* in the Pardoner’s Tale», *Medium Aevum*, 33 (1964), 121-30.
- STILLWELL, Gardiner: «The Political Meaning of Chaucer’s Tale of Melibee», *Speculum*, 19 (1944), 433-44.
- STOCK, Brian: *The Implications of Literacy*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1983.
- *Listening for the Text. On the Uses of the Past*, Baltimore (Maryland) y Londres, Johns Hopkins University Press, 1990.
- STORM, Melvin: «Alisoun’s Ear», *Modern Language Quarterly*, 42 (1981), 219-26.
- STROHM, Paul: «*Storie, Spelle, Geste, Romance, Tragedie*: Generic Distinctions in the Middle English Troy Narratives», *Speculum*, 46 (1971), 348-59.

- STROHM, Paul: «Chaucer's Fifteenth-Century Audience and the Narrowing of the Chaucer Tradition», *Studies in the Age of Chaucer*, 4 (1982), 3-32.
- STURM, Sara: «The Greeks and the Romans: The Archpriest's Warning to His Readers», *Romance Notes*, 10 (1969), 404-12.
- STURROCK, John: *The Language of Autobiography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- SZITTYA, Penn R.: «The Green Yeoman as Loathly Lady: The Friar's Parody of the Wife of Bath's Tale», *Publications of the Modern Language Association of America*, 90 (1975), 386-94.
- «The Antifraternal Tradition in Middle English Literature», *Speculum*, 52 (1977), 287-313.
- TACCA, Oscar: *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1989.
- TAMBLING, Jeremy: *Confession. Sexuality, Sin, the Subject*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1990.
- TATLOCK, John S.: «Chaucer's "Retractions"», *Publications of the Modern Language Association of America*, 28 (1913), 521-29.
- *The Mind and Art of Chaucer*, Syracuse (Nueva York), Syracuse University Press, 1950.
- «Chaucer's *Merchant's Tale*», en Richard SCHOECK y Jerome TAYLOR (eds.): *Chaucer Criticism*, Notre Dame (Indiana) y Londres, University of Notre Dame Press, 1960, 175-89.
- TAYLOR, Charles: *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- TAYLOR, P. B.: «Chaucer's *Cosyn to the Dede*», *Speculum*, 57 (1982), 315-22.
- TORO GARLAND, Fernando de: «El arcipreste, protagonista literario del medievo español: El caso del "mal arcipreste" del *Fernán González*», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 327-35.
- TORRES-ALCALÁ, Antonio: «"Ars Gratia Artis": La conciencia artística del juglar», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *La Juglaría. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, EDI, 1986, 111-14.
- TOUT, Thomas: «Literature and Learning in the English Civil Service in the XIV Century», *Speculum*, 4 (1929), 365-89.
- TRAVIS, Peter W.: «Deconstructing Chaucer's "Retractions"», *Exemplaria*, 3 (1991), 135-58.

- TUPPER, Frederick: «Chaucer and the Seven Deadly Sins», *Publications of the Modern Language Association of America*, 29 (1914), 93-128.
- ULLMAN, Pierre L.: «Stanzas 140-150 of the *Libro de Buen Amor*», *Publications of the Modern Language Association of America*, 79 (1964), 200-205.
- «Juan Ruiz's Prologue», *Modern Language Notes*, 82 (1967), 149-70.
- «La paradoja didáctica y el *Libro de Buen Amor*», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 53-56.
- ULLMAN, Walter: *The Individual and Society in the Middle Ages*, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins University Press, 1966.
- *Medieval Foundations of Renaissance Humanism*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1977.
- URBINA, Eduardo: «The Voice within the Poet's», en Gilbert PAOLINI (ed.): *Selected Proceedings of the IVth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, Nueva Orleans (Luisiana), Tulane University Press, 1983, 279-86.
- USPENSKY, Boris: *Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- VANCE, Ramsey: «Modes of Irony in *The Canterbury Tales*», en Beryl ROWLAND (ed.): *Companion to Chaucer Studies*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1979, 352-79.
- VAN ENGEN, John (ed.): *The Past and the Future of Medieval Studies*, Notre Dame (Indiana) y Londres, University of Notre Dame Press, 1994.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis: «Juan Ruiz entre Islam y Occidente», *Clavileño*, 7 (1951), 33-36.
- VERGER, Jacques: *Gentes del saber en la Europa de finales de la Edad Media*, Madrid, Editorial Complutense, 1999.
- WAGENKNECHT, Edward (ed.): *Chaucer. Modern Essays in Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1959.
- WALLACE, David: «Chaucer's Continental Inheritance: The Early Poems and *Troilus and Criseyde*», en Piero BOITANI y Jill MANN (eds.): *The Cambridge Chaucer Companion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 19-37.
- «Chaucer's Body Politic: Social and Narrative Self-Regulation», *Exemplaria*, 2 (1990), 221-39.

- WALLACE, David: «Whan She Translated Was», en Lee PATTERSON (ed.): *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380-1550*, Berkeley, Los Angeles y Oxford, University of California Press, 1990, 156-215.
- WATTS, P. R.: «The Strange Case of Geoffrey Chaucer and Cecilia Chaumpaigne», *Law Quarterly Review*, 63 (1947), 491-515.
- WEBBER, Edmund: «Juan Ruiz and Ovid», *Romance Notes*, 2 (1960), 54-57.
- WEBBER, Edwin J.: «La figura autónoma del arcipreste», Manuel CRIADO DE VAL (ed.): *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 337-42.
- WEIMANN, Robert: *Structure and Society in Literary History. Studies in the History and Theory of Historical Criticism*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1976.
- WEISSMAN, Hope Phyllis: «Antifeminism and Chaucer's Characterization of Women», en George D. ECONOMOU (ed.): *Geoffrey Chaucer. A Collection of Original Articles*, Nueva York, McGraw-Hill, 1975, 93-110.
- WENTERSDORF, Karl P.: «Theme and Structure in the Merchant's Tale: The Function of the Pluto Episode», *Publications of the Modern Language Association of America*, 80 (1965), 522-31.
- WENZEL, Siegfried.: «The Seven Deadly Sins: Some Problems of Research», *Speculum*, 43 (1968), 1-22.
- «The Pilgrimage of Life as a Late Medieval Genre», *Medieval Studies*, 35 (1973), 370-88.
- «The Source of Chaucer's Deadly Sins», *Traditio*, 30 (1974), 351-78.
- «Chaucer and the Language of Contemporary Preaching», *Studies in Philology*, 73 (1976), 138-61.
- «Reflections on (New) Philology», *Speculum*, 65 (1990), 11-18.
- WETHERBEE, Winthrop: *Geoffrey Chaucer. The Canterbury Tales*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- WHITTOCK, Trevor: *A Reading of The Canterbury Tales*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.
- WIHL, Gary, y David WILLIAMS (eds.): *Literature and Ethics. Essays Presented to A. E. Malloch*, Kingston (Ontario), McGill-Queen's University Press, 1988.

- WILLIAMS, Arnold: «Chaucer and the Friars», *Speculum*, 28 (1953), 499-513.
- WILLIAMS, David: «From Grammar's Pan to Logic's Fire: Intentionality and Chaucer's Friar's Tale», en Gary WIHL y David WILLIAMS (eds.): *Literature and Ethics. Essays Presented to A. E. Malloch*, Kingston (Ontario), McGill-Queen's University Press, 1988, 77-95.
- WILLIAMS, George: *A New View of Chaucer*, Durham (Carolina del Norte), Duke University Press, 1965, 145-51.
- WILLIS, Raymond: «An Archpriest and an Abbess?», en Sylvia MOLLOY y Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES (eds.): *Essays on Hispanic Literature in Honour of Edmund L. King*, Londres, Tamesis, 1983, 245-54.
- WILSON, Daniel W.: «Readers in Texts», *Publications of the Modern Language Association of America*, 96 (1981), 848-63.
- WINNY, James (ed.): *The Wife of Bath's Prologue and Tale*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.
- WOOD, Chauncey: «Chaucer's Man of Law as Interpreter», *Traditio*, 23 (1967), 149-90.
- «Chaucer and "Sir Thopas": Irony and Concupiscence», *Texas Studies in Literature and Language*, 14 (1972), 389-403.
- «Chaucer and Astrology», en Beryl ROWLAND (ed.): *Companion to Chaucer Studies*, Nueva York, Oxford University Press, 1979, 202-20.
- WOOLF, Rosemary: *English Religious Lyric in the Middle Ages*, Londres, Oxford University Press, 1968.
- WRIGHT, Thomas: *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes*, Londres, Camden Society, 1 (1841), 174-79.
- WURTELE, Douglas: «"Propietas" in Chaucer's Man of Law's Tale», *Neophilologus*, 60 (1976), 577-93.
- «The Penitence of Geoffrey Chaucer», *Viator*, 11 (1980), 335-59.
- ZAHAREAS, Anthony: «Juan Ruiz's Envoi: The Moral and Artistic Pose», *Modern Language Notes*, 79 (1964), 206-11.
- *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Estudios de Literatura Española, Madrid, 1965.
- ZUMTHOR, Paul: *La letra y la voz de la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.
- *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1991.