Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Maestría en Literaturas Comparadas

TESIS

The Legend of Good Women: estructura retórica,
ambigüedad y recepción.

Director: Dr. Miguel Ángel Montezanti
Co-directora: Dra. Silvana Noelí Fernández
Maestranda: María Celeste Carrettoni
Fecha de presentación: 20 de febrero de 2024

Índice

Índice	2
Introducción	4
Capítulo 1. El tratamiento de <i>The Legend of Good Women</i>: consideraciones teóricas.....	10
1.2. La estética de la recepción de Jauss y el enfoque de las literaturas comparadas en el abordaje de <i>The Legend of Good Women</i>	14
1.3. La dimensión histórica de la recepción y su aporte al análisis de <i>The Legend of Women</i>	15
1.4. Aportes de la narratología para el análisis de la obra	23
1.5. La estética de la recepción y la investigación literaria sobre <i>The Legend of Good Women</i>	24
Capítulo 2. <i>The Legend of Good Women</i> en el contexto de la obra de Geoffrey Chaucer.....	28
2.1. Consideraciones generales.....	28
2.2. Tres tradiciones y <i>The Legend of Good Women</i>	30
2.2.1. <i>The Legend of Good Women</i> y la tradición clásica	31
2.2.2. <i>The Legend of Good Women</i> y la literatura francesa	35
2.2.3. <i>The Legend of Good Women</i> y la literatura italiana	38
2.3. <i>The Legend of Good Women</i> y la innovación literaria	39
2.3.1. Un nuevo tipo de verso	40
2.3.2. <i>The Legend of Good Women</i> y la experimentación con la narrativa breve	41
2.3.3. <i>The Legend of Good Women</i> y la evolución del narrador chauceriano	43
2.4. <i>The Legend of Good Women</i> en su contexto social y cultural de emergencia	46
Capítulo 3. El Prólogo a <i>The Legend of Good Women</i>.....	52
3.1. <i>The Legend of Good Women</i> : discursos culturales e interpretación textual	52
3.2. <i>The Legend of Good Women</i> : algunos hitos en su recepción	53
3.3. <i>The Legend of Good Women</i> y su ambigüedad inherente	56

3.3.1. Los manuscritos y las primeras ediciones impresas de <i>The Legend of Good Women</i> : aspectos centrales para el presente estudio	58
3.3.2. El Prólogo a <i>The Legend of Good Women</i> . Consideraciones preliminares	59
3.4. Análisis del Prólogo	61
3.4.1. Introducción: la veneración de los libros y el encomio de la margarita	61
3.4.2 La ensoñación	68
3.4.2a El dios Amor, la interpretación textual y las representaciones literarias femeninas	72
3.4.2.b Intercesión de Alcestris y recantación	84
Capítulo 4. Chaucer y sus leyendas de buenas mujeres	91
4.1. Los poetas ricardianos, <i>Las metamorfosis</i> de Ovidio y el recurso del relato enmarcado	92
4.1.2. El narrador de <i>The Legend</i> , el <i>fine amor</i> y la tradición literaria	95
4.2 Dido y la recepción medieval	98
4.3.1 <i>The Legend of Dido</i> y sus fuentes.....	99
4.3.2 <i>The Legend of Dido</i>	102
4.4 <i>The Legend of Thisbe</i>	115
4.5 <i>The Legend of Phyllis</i>	128
Conclusiones	140
Bibliografía	147

Introducción

Emprender el estudio de una obra de fines del siglo XIV como *The Legend of Good Women* (c. 1386) implica múltiples desafíos: además de estar escrita en inglés medio, y de poseer una complejidad retórica considerable, el estudio de una obra de la Edad Media conlleva adentrarse en una cosmogonía notablemente diferente de la nuestra. Se trata de la “otredad” de la Edad Media, como apunta Hans Robert Jauss ya en el título de su artículo “The Alterity and Modernity of Medieval Literature” (1979).

Otro aspecto de la complejidad de *The Legend* —y, a la vez, un punto de interés que la sitúa dentro del ámbito tradicional de las literaturas comparadas (Franco Carvalhal, 1996)—es la explícita y a la vez difusa relación con las fuentes clásicas, principalmente las *Heroidas*, *Las metamorfosis* y la *Eneida*, que Geoffrey Chaucer (c. 1340-1400) toma como punto de partida para los relatos que componen la obra. En el caso de *The Legend*, además de la literatura clásica, debemos mencionar las literaturas francesa e italiana contemporáneas de Chaucer, particularmente la poesía margarita¹ y algunas obras de Giovanni Boccaccio (1313- 1375). En este trabajo, sin embargo, nos proponemos ir más allá de los estudios comparados tradicionales, centrados en la investigación de fuentes e influencias:² el objetivo es dar cuenta de la *apropiación* de los textos clásicos y modelos contemporáneos que evidencia *The Legend*, y las transformaciones que el autor opera en ellos para crear un nuevo texto cuyas características responden al contexto literario e histórico en el que emerge la obra. Se trata, entonces, del análisis de dos fenómenos interrelacionados: la recepción y la creación literarias.

En efecto, la recepción aparece inscrita como un tópico fundamental en *The Legend*: todo escritor es primero lector y toda escritura supone como paso previo la lectura y recepción de la literatura anterior. El estudio del autor en tanto lector y su recepción personal de una obra o una corriente literaria se encuentra dentro del horizonte de los estudios comparados, como apunta Franco Carvalhal (1996: 98).

La escritura implica, de este modo, una reescritura parcial de la literatura anterior, un punto que Chaucer enfatiza en *The Legend*, donde hay, al igual que en otras obras del

¹ Se trata de un género menor de la literatura francesa cortesana de finales del siglo XIV. Al respecto, véase el apartado 2.2.2, *The Legend of Good Women* y la literatura francesa.

² Para una caracterización de las líneas de investigación clásicas de la disciplina véase Franco Carvalhal (1996), cap. 1 y 2.

autor,³ una metareflexión sobre la escritura y el quehacer del escritor. Se trata de un texto que llama la atención sobre el estatuto de la palabra literaria como “*cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (Kristeva, 1981: 188).⁴

Si la escritura es siempre en parte el resultado del proceso de lectura de un corpus literario anterior, y el texto, “absorción y réplica a otro texto (o a varios otros)” (Franco Carvalhal, 1996: 68), ello avala abordar la obra desde las nuevas concepciones dentro de la disciplina de las literaturas comparadas, entre las que se encuentran los estudios sobre la recepción, que han contribuido a revitalizar la disciplina a partir de la década de 1970.⁵

The Legend es no solo el resultado del cruce de diversas tradiciones sino también de diversos géneros: además de la poesía margarita, debemos incluir las leyendas de mártires cristianas, posible modelo para la brevedad de los relatos que la componen (Sanok, 2001). De lo expuesto hasta aquí resulta evidente que *The Legend* es producto del encuentro de diferentes lenguas y culturas, y por tanto atender al contexto literario, cultural e histórico en que se inserta implica de algún modo dar cuenta de la génesis híbrida de la obra. El estudio del contexto social y cultural en que emerge una obra y su análisis como resultado -al menos parcial- de ese contexto implica abordarla desde dos enfoques que en las últimas décadas han sido sumamente productivos en el estudio de las obras literarias medievales: el nuevo historicismo (Greenblatt, 1998, 2005) y la nueva filología (Nichols, 1990; Bloch, 2014).

El análisis que proponemos involucra una perspectiva diacrónica y sincrónica, ya que es en el cruce de ambas donde emerge la historicidad de la literatura (Jauss, 1982). La búsqueda del sentido de una obra requiere situarla en el complejo entramado de las relaciones en las que se inserta, tal como postula la estética de la recepción. El sentido que el investigador construya a partir de la lectura de la obra estará anclado en sus presupuestos —teóricos, culturales, lingüísticos, entre otros—ya que cada generación

³ Otros ejemplos de ello son el relato marco y los *links* en *The Canterbury Tales*.

⁴ Subrayado en el original.

⁵ Al respecto, véase Franco Carvalhal, (1996), cap. 3 y 4; Chevrel (1994). Franco Carvalhal esboza los orígenes de la literatura comparada y los abordajes metodológicos realizados desde diversos enfoques teóricos, entre ellos, la teoría de la recepción. Por su parte, en el capítulo “Los estudios de recepción”, incluido en *Compendio de literatura comparada*, Chevrel analiza los aportes de las teorías de la recepción al campo de las literaturas comparadas. Realiza un breve recorrido histórico en el que demuestra la proximidad de los dos enfoques teóricos desde la década de 1930, y analiza los modos en que ambos pueden confluir en un mismo estudio.

responde a la tradición (y, en ese proceso, la reconfigura) desde su horizonte de expectativas presente, desde su sensibilidad actual. Lo hace fundamentalmente en el intento de hallar una respuesta —provisoria, como todas— a la pregunta que esa obra nos plantea y que nos mueve a leerla nuevamente y a intentar dilucidar el sentido que guarda para nosotros.

Nuestro trabajo de investigación propone una relectura de *The Legend* que, lejos de verla como un fracaso del autor o como una producción menor (tal la lectura hecha en otros períodos históricos),⁶ establece vínculos con su obra cumbre, *The Canterbury Tales* (c.1387). Una de nuestras premisas es que los aspectos difusos o poco claros de la estructura y el sentido de *The Legend* se deben al menos en parte a su carácter experimental y al intento de Chaucer de hacer lugar a una serie de expectativas derivadas del contexto en que surge.

Nuestro análisis se centra en la recepción de la obra en tres momentos históricos clave:

- Fines del siglo XIV - Siglo XV: Estudio de la recepción por parte de la audiencia primaria, contemporánea de su aparición.
- Década de 1980: Análisis de la recepción crítica de la obra desde nuevas perspectivas, entre ellas el historicismo.
- Siglo XXI: Los enfoques más recientes en el campo de los estudios medievales, entre ellos la nueva filología y los aportes del nuevo historicismo, proponen el abordaje interdisciplinario de las obras del período. En este siglo, la estética de la recepción ha resultado también fundamental e insoslayable para indagar aspectos de la obra de Chaucer que nos ocupan (Saunders, 2001: 15).

Consideramos que la estética de la recepción provee entonces un marco teórico fundamental para abordar el estudio de *The Legend of Good Women*. Los principales conceptos elaborados por Hans Robert Jauss (1976, 1979, 1981, 1982, 1986) permiten no solo abordar la recepción en tanto tópico de la obra, sino también características que emanan de sus relaciones sincrónicas y diacrónicas con otras obras, corrientes y autores —vale decir, de su singular historicidad.

⁶ Véase la introducción de Mary Shaner a *The Legend of Good Women* en Benson (ed.) (2008).

Las premisas del nuevo historicismo, por su parte, nos permitirán abordar las relaciones entre *The Legend* y los discursos sociales y culturales del siglo XIV. Finalmente, retomaremos asimismo algunos conceptos básicos de la narratología para analizar las implicancias de los recursos retóricos utilizados, principalmente los empleados por el narrador de la obra, y para explorar las relaciones semánticas y temáticas entre el Prólogo y los relatos seleccionados, a saber, *The Legend of Dido*, *The Legend of Thisbe* y *The Legend of Phyllis*.

La selección de los relatos se basa sobre una conjunción de motivos. El mito de Dido y Eneas es uno de los más populares de la Edad Media, como lo demuestran el importante número de traducciones y comentarios de la *Eneida* en el período (Desmond, 1994; Williams, 2006). Chaucer, además, parece haber tenido un interés especial en esta historia, que ya menciona en *The Book of the Duchess* (c. 1368-1372), su primera ensoñación,⁷ en la que se hace referencia además al mito de Fílida y Demofonte. En *The House of Fame* (1378-1380), Chaucer retoma, con una extensión mayor, los mitos de Dido y Eneas y el de Fílida y Demofonte; finalmente, en *The Parliament of Fowls* (1380-1382) hay una nueva referencia a Dido, y asimismo se menciona a Tisbe. Es decir, Chaucer escribió sobre estos tres mitos, en mayor o menor medida, en todas las ensoñaciones previas a *The Legend of Good Women*, pero es en esta obra en la cual elabora cada uno de ellos por separado, como una narración independiente y por consiguiente con un nivel mayor de detalle.

Los mitos que *The Legend of Dido*, *The Legend of Thisbe* y *The Legend of Phyllis* retoman son representativos además de características de la recepción clásica en la Inglaterra de la Baja Edad Media: el mito de Dido deriva de la *Eneida* de Virgilio, el poeta latino más importante del período (Curtius, 1995). Los otros dos - Fílida y Demofonte, por un lado, Tisbe y Píramo, por otro- fueron reelaborados por Ovidio, poeta latino cuya obra es fundamental a lo largo de la producción literaria de Chaucer, y especialmente en su producción temprana (Boitani, 2004). Las fuentes de estos dos últimos relatos son, respectivamente, las *Heroidas* y *Las metamorfosis*.⁸ Las *Heroidas* gozaron de amplia

⁷ Deanne Williams (2006:147) define la ensoñación (en inglés, *dream vision*) como “a poem that relates a curious dream as a pretext for an extended poetic and philosophical discussion of a more abstract subject: usually, but not always, the nature of love”. Para un análisis del término véase el apartado 2.3.3.

⁸ La cronología de la producción de Ovidio es difusa, y se ha dividido en tres períodos: parte de las *Heroidas* se habría compuesto durante el primero (años 20 a.C. a 2 d.C.) y el tercero, durante en el exilio del poeta (años 8 a 17 d.C.); por su parte, *Las metamorfosis* corresponden al segundo (años 2 a 8 d.C.). Al respecto, véase Tarrant (2003).

popularidad en Europa, especialmente durante los siglos XII y XIII (Hagedorn, 2004); la segunda fue una de las obras de Ovidio más difundidas en Europa occidental durante la Baja Edad Media (Curtius, 1995).

De los nueve relatos que componen *The Legend of Good Women* –al menos en los manuscritos que han llegado hasta el presente–, cinco se basan en *Heroidas*, por lo cual resulta imprescindible incluir en el presente análisis al menos uno de ellos. La elección de *The Legend of Phyllis* se sustenta además en que el relato incluye un comentario del narrador acerca de su supuesto aburrimiento con la obra (vv.2454-2458), comentario que contribuyó a cimentar la línea crítica que durante siglos clasificó la obra como un poema menor.

Asimismo, los tres relatos incluyen la invocación a una audiencia femenina, punto central para nuestro análisis del contexto sociocultural en que emerge la obra y su recepción primaria, fundamental en la evolución histórica del sentido de una obra literaria (Jauss, 1976). Finalmente, los tres relatos incorporan no solo fuentes clásicas sino además otras medievales, que incluyen el *Ovidio moralizado*⁹ en el caso de la reescritura del mito de Tisbe (Delany, 1994) y posiblemente una traducción al italiano de las *Heroidas* del siglo XIV y cuyo autor sería Filippo Ceffi, en la reelaboración de los mitos de Fílida y de Dido (Brown Meech, 1930).

Finalmente, aunque no menos importante, de los doce manuscritos de *The Legend of Good Women* que se conservan –todos provenientes del siglo XV– en dos de ellos, Bodleian Library MS Rawlinson C.86 y Cambridge, University Library MS Ff.1.6, *The Legend of Dido* y *The Legend of Thisbe* respectivamente aparecen compilados como relatos individuales (McDonald, 2000). Esto es indicativo de la popularidad e importancia de ambos relatos para la audiencia del período, que en el caso del segundo manuscrito Nicola McDonald (2000) y Kara Doyle (2006) han identificado como específicamente femenina.

La variedad de las fuentes, tanto clásicas como medievales, de los relatos que componen *The Legend of Good Women* demuestra la cultura multilingüe en la que estaban inmersos Chaucer y sus contemporáneos, además de la pluralidad de tradiciones que recoge su obra. Consideramos que, en su conjunto, el análisis pormenorizado de los tres relatos

⁹ Nos referimos a la obra anónima escrita en francés antiguo que data de principios del siglo XIV.

seleccionados y su relación con el Prólogo de la obra nos permitirá ofrecer una muestra representativa, no solo de la variedad de fuentes y tradiciones en las que abreva *The Legend* sino también de la incidencia de estas en la complejidad temática y retórica de la obra.

Capítulo 1. El tratamiento de *The Legend of Good Women*: consideraciones teóricas

Aún hoy, estudiar la obra de un autor del siglo XIV como Geoffrey Chaucer presenta nuevas aristas: nuevos aspectos que analizar y relaciones intertextuales cuyo estudio es necesario profundizar. Tras siglos de análisis crítico, el sentido de sus obras continúa siendo inasequible en su totalidad. Es que, tal como sostienen los teóricos de la recepción, una obra se crea nuevamente con cada generación que se dispone a buscar su sentido — es, decir, el sentido que la obra tiene para esa audiencia en particular—. Esta afirmación no invalida, por supuesto, el hecho de que algunos autores deliberadamente creen textos ambiguos, susceptibles de múltiples lecturas. Este es, a nuestro entender, el caso de obras como *The Legend of Good Women* o *The Canterbury Tales*.

Como ya señalamos, el presente proyecto de investigación se propone realizar un análisis de *The Legend of Good Women* desde la estética de la recepción y desde el enfoque de las literaturas comparadas, incorporando además aportes de la nueva filología y del nuevo historicismo. Se trata, en esencia, de un estudio comparatista de recepción, cuyo objetivo es abordar la obra desde la interdisciplinariedad propia de los enfoques más recientes en el campo de los estudios medievales.

La estética de la recepción estudia la comunicación literaria que se establece en la tríada autor – obra – receptor. Su génesis se asocia con los desarrollos de un grupo de investigadores de la Escuela de Constanza, en Alemania, a partir de 1966. En relación con esta tríada, la estética de la recepción aportó una dimensión innovadora al desplazar el interés del estudio inmanente de la obra hacia el receptor.

El concepto central que comparten los principales teóricos de la recepción, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, es que toda obra literaria está inacabada y que sólo se manifiesta plenamente en la interacción texto-lector (Chevrel, 1994: 163).¹⁰ Si bien Jauss y Iser

¹⁰ R. Ingarden y F. Vodicka, algunos de cuyos conceptos retomaremos en este capítulo, pertenecen a una generación anterior, y no son, estrictamente hablando, teóricos de la recepción (Rall, 1993), aunque escritos suyos aparecen en compilaciones de ensayos sobre el tema. La obra principal del primero, *La obra de arte literaria*, data de 1931, y es un exponente de lo que se conoce como estética fenomenológica. Tanto Jauss como Iser retoman los principales conceptos de Ingarden en sus reflexiones teóricas.

La obra de Vodicka fue escrita a principios de la década de 1940; es un referente del Estructuralismo de Praga (al igual que J. Mukarovsky, su antecesor), y Jauss retoma varios de sus conceptos en su propia obra.

comparten un núcleo básico de conceptualizaciones, en sus líneas de investigación establecen matices y conceptos propios.

Hans Robert Jauss (1921-1997) es sin dudas uno de los principales exponentes de la estética de la recepción, cuyo objetivo es estudiar la respuesta a una obra por parte de lectores reales, contemporáneos o no de ella, en su contexto histórico. Uno de sus aportes más importantes a la metodología de la investigación literaria (Jauss, 1982: vii) consiste en el análisis de la evolución histórica del sentido de una obra, para lo cual el investigador debe estudiar la serie de sus concreciones, en la cual la suya será la última.

Jauss toma el concepto de concreción de Roman Ingarden (1989),¹¹ quien establece una distinción entre una obra de arte literaria y sus concreciones, las cuales “surgen de lecturas individuales de la obra” y también “de su representación en el teatro y de su visión por el espectador” (36). La concreción equivale al “llenado” o “neutralización” de los lugares de indeterminación existentes en toda obra por parte de la audiencia; dichos lugares de indeterminación son directamente proporcionales a su valor estético.

En esta conceptualización, que proviene, a su vez, de la noción de “objeto estético” de Jan Mukarovsky (1936), la obra de arte es un sistema de signos con función estética.¹² Jauss afirma que una obra literaria no se presenta del mismo modo a cada lector en cada período histórico, y por ello no tiene una existencia independiente de sus concretizaciones (1982: 21). Dicho de otro modo, las concretizaciones de una obra varían con los lectores individuales y -he aquí el punto de interés de su teoría—con los diferentes períodos históricos.¹³ El objetivo del autor fue incorporar el aspecto histórico al análisis

Este reconoce además la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer como un antecedente fundamental para su concepción de la interpretación del sentido de un texto literario (Jauss, 1981: 35-36).

W. Iser es el principal representante de la teoría de la reacción estética (Jofré, 1988: 29). Jauss y Iser dieron clase en la Universidad de Constanza y compartieron una publicación, *Poética y Hermenéutica*, cuyo título es indicativo de los intereses de investigación del grupo. Véase la introducción de Paul de Man a Jauss (1982), y el capítulo 2, especialmente p. 71ss.

¹¹ En “Concreción y reconstrucción”, ensayo que resume conceptos incluidos en *La obra de arte literaria*, de 1931.

¹² El concepto de signo estético de Mukarovsky es análogo al de signo lingüístico de Saussure: el artefacto (es decir, el objeto material) equivale al significante; el objeto estético (la constitución de la obra en la conciencia del lector), al significado. La relación convencional que de Saussure postula entre significante y significado no ocurre en el signo estético, sino que está dada por convenciones extralingüísticas que el receptor atribuye a la obra. Cabe aclarar que, según Mukarovsky, las cualidades estéticas e históricas de una obra literaria son una función de su estructura en tanto signo (Jauss, 1989: xvii).

¹³ En “El Proceso de Lectura”, ensayo fundacional de la teoría de la reacción estética, publicado originalmente en 1972, Iser argumenta que el texto “se actualiza (...) sólo mediante las actividades de una

hermenéutico, aspecto que había sido relegado hasta entonces (Basarte, 2019: 12). Por su parte, Iser (1978) se centra en los procesos mentales involucrados en la recepción y, en su teoría de la reacción estética desarrolla el concepto de “lector implícito” (Jofré, 1988), sobre el que volveremos más adelante.

Algunas corrientes actuales dentro del campo de los estudios medievales son críticas de ciertos aspectos del historicismo de Jauss. Específicamente, se le achaca que tanto el historicismo como la recepción son para el teórico alemán “instancias meramente textuales”, poco relacionadas con “las condiciones sociales o culturales en que esa diacronía textual se pone en marcha, o con las circunstancias en que el receptor recibe el texto” (Basarte, 2019: 12).

Si bien el enfoque de Jauss define la literatura claramente como un fenómeno social, los aportes realizados desde corrientes más recientes –por un lado, el nuevo medievalismo y una de sus ramas, la nueva filología; el nuevo historicismo, por otro—son asimismo sumamente valiosos para el análisis del contexto social y cultural de emergencia de una obra literaria. Ambos enfoques han renovado el campo de los estudios medievales, al favorecer el abordaje interdisciplinario de los textos (Basarte, 2019: 19). La nueva filología, cuyos exponentes más destacados son Howard Bloch y Stephen Nichols, otorga un lugar central al estudio de los manuscritos, y se propone acercar los estudios medievales a las disciplinas cognitivas contemporáneas (Bloch, 2014: 1).

Existe un número de estudios recientes que abordan la obra de Chaucer desde estas nuevas perspectivas con conclusiones que iluminan la recepción de la obra en los períodos que nos proponemos analizar: tal es el caso del estudio minucioso de algunos manuscritos de *The Legend of Good Women* que realizan McDonald (2000) y Doyle (2006). El interés por el patronazgo, los procesos de autoría, la voz autoral y por el público literario, aspectos centrales para la nueva filología (Bloch, 2014: 4), son sin dudas complementarios del abordaje metodológico de la estética de la recepción de Jauss.

Para abordar la presencia de una palinodia como uno de los aspectos salientes de *The Legend of Good Women* recurriremos a los aportes que realiza Stephen Greenblatt (1989, 2005) desde el nuevo historicismo. Greenblatt concibe el arte como agente de transmisión

conciencia que lo recibe”, ya que “[l]a obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector” (1989b: 149). Esto equivale a decir que no existe independientemente del proceso de lectura.

de la cultura de un período determinado y uno de los modos en que se comunican y se transmiten de generación en generación los roles a partir de los cuales se espera que hombres y mujeres moldeen sus vidas (2005: 14). Los supuestos de Greenblatt nos permitirán entonces aprehender el sentido del texto al situarlo en su contexto de emergencia, no solo literario sino también cultural, indagando los valores sociales y los contextos absorbidos por aquel (12). Otro crítico destacado que aborda el estudio de la obra de Chaucer desde la perspectiva del nuevo historicismo es Paul Strohm (1983), quien también ha indagado en la audiencia de las obras de Chaucer, en particular con referencia a *The Canterbury Tales*, y cuyas contribuciones retomaremos en el presente estudio. Finalmente, cabe mencionar los aportes de Lee Patterson en este sentido, entre los que se destaca su obra *Chaucer and the Subject of History* (1991).¹⁴

Sumamente relevante para nuestro análisis es que Greenblatt concibe el momento de inscripción, de la escritura, como un momento social (1998:38). Sin aspirar a la hegemonía en el estudio de los textos, sino más bien a iluminar aspectos que no siempre salen a la luz en un análisis estrictamente textual, el nuevo historicismo aboga, al igual que el nuevo medievalismo y la nueva filología, por un abordaje interdisciplinario. El nuevo historicismo tiene además otro punto de contacto importante con el enfoque de Jauss, ya que asume que el análisis crítico de los textos es contingente (36), necesariamente anclado en la percepción y los valores del crítico. Por lo demás, este enfoque parte de la presunción de que las culturas y los períodos históricos no son monolíticos; de allí que las obras literarias sean conceptualizadas como espacios donde se entrecruzan diferentes fuerzas e intereses, como “escenarios de una contienda institucional e ideológica” (35), vale decir, como lugares de disenso.

El presente proyecto de investigación se propone entonces realizar un análisis de *The Legend of Good Women* desde la estética de la recepción y desde el enfoque de las literaturas comparadas, incorporando asimismo aportes de la nueva filología y del nuevo historicismo. Se trata, fundamentalmente, de un estudio comparatista de recepción,¹⁵ que aborda el análisis de la obra desde una interdisciplinariedad en línea con los desarrollos más recientes en el campo de los estudios medievales. Una consecuencia esperable en

¹⁴ Otro autor que aborda el estudio de la obra de Chaucer desde esta perspectiva es David Aers. Al respecto, véase Saunders (2001: 20).

¹⁵ Chevrel (1994) repasa los distintos formatos que un estudio comparado de la recepción puede adoptar, y brinda algunas orientaciones metodológicas al respecto.

una investigación de este tipo es que ciertos elementos característicos de las culturas en las que se insertan los textos y en las cuales tiene lugar su recepción salgan a la luz más fácilmente que en estudios de otra clase (Chevrel, 1994). Este debería ser el caso al analizar los intertextos (Genette, 1989b) de *The Legend of Good Women* y la recepción de la obra en los períodos históricos seleccionados.

1.2. La estética de la recepción de Jauss y el enfoque de las literaturas comparadas en el abordaje de *The Legend of Good Women*

Un punto de interés acerca de la estética de la recepción es que el propio Jauss la consideraba relevante para el campo de las literaturas comparadas. En la ponencia presentada en el noveno congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (Innsbruck, 1979),¹⁶ el autor defendió su relevancia para renovar el campo de estudio de la comparatística debido a que aborda la interpretación de los textos literarios desde una perspectiva histórica (1981: 37). En esa ocasión argumentaba que la literatura comparada debía abandonar el estudio de los hechos literarios y hacer lugar al intercambio entre autores y receptores. Para el autor, la tarea de la literatura comparada supone reconstruir “las relaciones de ‘recepción’ y de intercambio que la experiencia del arte hizo siempre posibles (...) tanto entre las naciones como entre el pasado y el presente” (38; comillas en el original).

En esa ponencia Jauss enumera una serie de orientaciones para la literatura comparada. Entre ellas, propone el reemplazo de términos tradicionales de la historia literaria que resultan insuficientes, tales como “modelo”, “influencia”, “fuente” por relaciones dialécticas.

Para Jauss, “admitir el rol activo del ‘receptor’ implica reconocer que todo acto de recepción presupone una elección y una parcialidad respecto de la tradición previa, puesto que una tradición literaria se forma necesariamente en un proceso que supone dos actitudes opuestas: la apropiación y el rechazo, la conservación y la renovación” (Jauss, 1981: 38). En lo que respecta al estudio de *The Legend of Good Women*, es interesante aplicar la propuesta de Jauss porque nos permitirá analizar la relación entre los autores y sus modelos con la lógica de pregunta y respuesta –a la cual Jauss denomina el “método de la recepción histórica.” En el caso particular que nos ocupa, se trata de considerar esta

¹⁶ La ponencia fue publicada un año después. Traducida por Beatriz Sarlo, fue luego incluida en el número 12 de la revista *Punto de Vista*, del año 1981.

obra de Chaucer como una respuesta a las preguntas que sus predecesores dejaron abiertas.

La estética de la recepción es, como puede apreciarse, en un todo relevante para el análisis comparatista de la recepción de *The Legend of Good Women* que nos proponemos realizar. A continuación, expondremos algunos conceptos clave de esta teoría.

1.3. La dimensión histórica de la recepción y su aporte al análisis de *The Legend of Women*

Para abordar el modo en que *The Legend*, al igual que otras obras medievales, se relaciona con las obras clásicas es ineludible poner en consideración la dimensión histórica de la recepción literaria y de la producción artística en su conjunto.¹⁷ Para Jauss, la literatura y el arte pueden verse como un proceso “sólo en relación con la práctica del ser humano histórico”, en su “función social” (1976: 147), aunque sostiene que la literatura tiene una historicidad específica (151).¹⁸

Si bien parte de la concepción histórica de la literatura heredada del Formalismo y el marxismo, Jauss se centra en la recepción de la obra y su influencia, dimensiones propias tanto de su carácter estético como de su función social (18). Se propone revalorizar la experiencia estética primaria, en la cual el goce estético tiene un rol fundamental, tal como indica el título de una de sus obras más importantes, *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1986).¹⁹ Lo hace frente a la tendencia imperante en la época a dejar de lado la dimensión placentera del arte y a valorar en su lugar la *reflexión* estética. Esta revalorización del goce estético que Jauss repone se debe a que es allí donde se arraiga la función estética y porque es también donde se abre la interacción comunicativa entre autor, obra y receptor (40).

Las tres categorías que Jauss utiliza para caracterizar la experiencia estética -poiesis,²⁰ aisthesis y catarsis—son relevantes para el análisis literario. Un motivo es que Jauss

¹⁷ Jauss concibe su obra como un intento de superación de las escuelas marxista y formalista, a las que reconoce, sin embargo, su intento de alejarse del empiricismo positivista para *volver a ubicar la obra individual, en apariencia autónoma “en la coherencia histórica”*, y entenderla como evidencia de procesos históricos o como “un momento de evolución literaria” (1982: 9 - 10; subrayado propio).

¹⁸ Por su historicidad específica, la literatura “sólo en parte y no precisamente puede referirse a condiciones concretas del proceso económico” (1976: 150)

¹⁹ La obra fue publicada originalmente en 1977.

²⁰ La poiesis “se refiere al placer producido por la obra hecha por uno mismo (...) En tanto que experiencia básica estético-productiva, corresponde a la definición hegeliana del arte, según la cual el hombre puede,

propone hacer del carácter estético del texto la premisa de su interpretación; el otro es que la unidad de los tres momentos del acto hermenéutico ocurre en la experiencia estética (1982: 146).

La aisthesis designa el “placer estético del ver reconociendo y del reconocer viendo, que Aristóteles explicaba a partir de la doble raíz de placer que produce lo imitado”. Designa la experiencia básica estético- receptiva (76) y supone una *actividad* estética por parte del receptor (109; énfasis propio). Jauss postula que la aisthesis está históricamente determinada.²¹

Por su parte, el término catarsis se refiere a

aquel placer de las emociones propias, provocadas por la retórica o la poesía, que son capaces de llevar al oyente y/o al espectador tanto al cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo (...) [E]n tanto experiencia básica estético – comunicativa, *corresponde tanto a la utilización de las artes para su función social -la comunicación, inauguración y justificación de normas de conducta – como a la ideal determinación, que todo arte autónomo tiene, de liberar al observador de los intereses prácticos y de las opresiones de su realidad cotidiana, y de trasladarle a la libertad estética del juicio, mediante la autosatisfacción en el placer ajeno (76; subrayado propio).*

Jauss se propone reinsertar la obra en el complejo de procesos y relaciones del que emerge, no sólo en la inmanencia de “su singular relación de diacronía y sincronía, sino también a través de su relación con el proceso general de la historia”. He aquí un punto interesante de su teoría que puede oponerse a las acusaciones de inmanentismo por parte de enfoques más recientes. Al postular que existe una “relación dialéctica entre la producción de lo nuevo y la reproducción de lo antiguo” (1976: 151),²² lo nuevo no es sólo una categoría estética sino también histórica (1982: 70). En su metodología, Jauss propone realizar cortes sincrónicos y ordenar la multiplicidad de obras contemporáneas a través de sucesivas relaciones de oposición, equivalencia o de jerarquía y articular así los momentos de cambio en diferentes épocas.²³ Estas nociones son cruciales para abordar el

mediante la creación artística, satisfacer su necesidad general *de ser y estar en el mundo*” (1986: 75; énfasis en el original).

²¹ Jauss afirma que “la percepción sensorial del hombre no es una constante antropológica, sino que es históricamente mutable y (...) desde siempre, el arte ha tenido, como función, la de descubrir o contraponer nuevas formas de experiencia en una realidad de por sí cambiante” (1986: 120).

²² Esta conceptualización es afín a la “tensión dinámica” entre las obras nuevas y la tradición literaria postulada por Vodicka (1989b: 56).

²³ Esta interrelación entre diacronía y sincronía es la sexta tesis expuesta por Jauss (1982).

modo en que *The Legend*, al igual que otras obras medievales, se relaciona con las obras clásicas de las cuales constituye una reescritura creativa.

Para indagar la lectura en clave irónica de *The Legend of Good Women* resultarán fundamentales algunas conceptualizaciones de Jauss respecto del horizonte de expectativas y el género, entendido este en su carácter procesual y transitorio. Si como señala Sanok (2001), la lectura en clave irónica se basa en la presunción de que Chaucer habría deliberadamente pasado por alto las expectativas generadas en torno al género hagiográfico al que el título de la obra aparenta adherir, algunas de las consideraciones de Jauss acerca de la distinción de los géneros en lengua vernácula adquieren relevancia particular para el análisis que proponemos. Jauss (1982) realiza un aporte significativo en este sentido, al puntualizar que los géneros medievales en lengua vernácula “están lejos de haber sido suficientemente delimitados, mucho menos históricamente representados en su contemporaneidad y secuencia históricas” (p.76; traducción propia), entre otros motivos porque las características estructurales de las formas literarias deben deducirse de textos cuya cronología es difusa (77).

La mayoría de las obras medievales no encaja en la tradicional tríada épica – lírica – drama, agrega Jauss. Además, “distinciones básicas como deliberado o no deliberado, didáctico o ficcional, imitativo o creativo, tradicional o individual (...) no eran aún percibidas ni eran objeto de reflexión” (Ibíd.). Aun así, la recepción de las obras medievales no podía darse en el vacío, por lo que, como señaláramos antes, Jauss recurre al concepto de horizonte de expectativas, que equipara de un modo amplio al concepto de género, este último de carácter procesual y transitorio.

Según Jauss, la naturaleza de las relaciones entre la literatura y los lectores comprende dos aspectos:

La relación entre la literatura y los lectores presenta implicaciones tanto estéticas como históricas. La implicación estética consiste en que la recepción primaria de una obra por el lector incluye ya una comprobación del valor estético en comparación con obras ya leídas. La implicación histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones [que deciden acerca de] (...) la importancia histórica de una obra (1976: 164-165).

El receptor de una obra de arte es entonces “una energía formadora de historia” (163),²⁴ lo cual impone la necesidad de ahondar en las características de la recepción primaria, puesto que la comunicación literaria es una relación dialógica entre el texto, sus receptores y *los receptores entre sí* (1981: 37; subrayado propio).²⁵

De los postulados que Jauss presenta en “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”,²⁶ uno de los más relevantes para el presente estudio es el segundo. Allí plantea que el análisis de la experiencia literaria del lector debe describir la recepción y el efecto de una obra “en el *sistema de relación objetivable de expectativas que para cada obra, en el momento histórico de su aparición, nace de la comprensión previa del género, de la forma y de la temática de obras anteriormente conocidas* y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico” (169; subrayado propio). Estas expectativas están sujetas a variaciones, correcciones y alteraciones, o son simplemente reproducidas (Jauss, 1982: 145).²⁷

Para comprender una obra en sus dimensiones estética e histórica, Jauss sostiene que se la debe contrastar con aquellas con las cuales el autor implícita o explícitamente suponía que su audiencia estaba familiarizada (1976: 182), lo cual necesariamente implica adoptar un enfoque comparatístico.

²⁴ El rol central y activo que Jauss le otorga al receptor contrasta con las concepciones Formalista y Marxista. Al respecto, dirá que “la escuela Formalista necesita al lector sólo como un sujeto receptor que sigue las instrucciones del texto para poder distinguir la forma literaria. Asume que el lector tiene el conocimiento del filólogo, quien puede reflexionar sobre los recursos artísticos que ya conoce. La escuela Marxista cándidamente equipara la experiencia espontánea del lector con el interés académico del materialismo histórico, que descubre relaciones entre la superestructura y la base en la obra literaria” (1982: 19). He traducido la cita precedente de la traducción al inglés del original alemán realizada por T. Bahti.

²⁵ Ello está íntimamente relacionado con las tres etapas de la interpretación textual que postula, tres lecturas que ocurren casi simultáneamente en la práctica y que diferencian con fines metodológicos: un primer horizonte de lectura donde ocurre la percepción estética; un segundo horizonte, el de la lectura retrospectivamente interpretativa; y un tercer horizonte, “el de la lectura histórica que comienza con la reconstrucción del horizonte de expectativas” en el que se inserta una obra, y “que seguirá luego la historia de su recepción o sus “lecturas” hasta la más reciente”. Estos tres pasos en la interpretación de un texto se basan en la concepción del proceso hermenéutico como una unidad de tres momentos, tres actividades que constituyen el acto de comprender: la comprensión propiamente dicha, la interpretación y la aplicación, que Jauss toma de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (1981: 35; 1982: 139 - 140).

²⁶ Ensayo incluido en *La literatura como provocación*, de 1976, y cuya versión en inglés formará luego parte de *Toward an Aesthetic of Reception* (1982).

²⁷ Jauss explica que adoptó el concepto de horizonte de expectativas con el propósito de acortar la brecha entre la investigación histórico – literaria y la sociológica, ya que ha estado presente en las ciencias sociales a partir de la obra de Karl Mannheim, y también en la metodología de la investigación en ciencias naturales en la obra de Karl Popper. Jauss toma de Popper la comparación entre el método científico y la experiencia pre-científica, en las cuales el común denominador sería el hecho de que ambas están basadas en hipótesis y observaciones, las cuales presuponen expectativas que le confieren sentido a esas observaciones. Para que haya progreso tanto en la ciencia como en la experiencia vital, el momento más importante es el de la frustración de las expectativas (1982: 40-41).

Reconstruir el horizonte de expectativas de la audiencia primaria permite al investigador “formular preguntas a las cuales el texto dio una respuesta y con ello deducir cómo pudo ver y entender el lector la obra” (181).²⁸ Este procedimiento, que Jauss denomina el “método de la historia de la recepción”,²⁹ es indispensable para comprender cabalmente la literatura del pasado distante, “partiendo de su intención y época” (182).³⁰ Para ello, el investigador debe reconstruir esa pregunta, que ya no se encuentra anclada en el horizonte original sino que está envuelta en el horizonte presente.³¹

Otra postulación que resultará valiosa para examinar la posibilidad de una deliberada violación de las expectativas genéricas por parte de Chaucer³² será la que involucra la distancia histórica y la “otredad” de la literatura medieval. A este respecto, Jauss subraya que no existe “una continuidad histórica perceptible entre las formas y géneros de la Edad Media y los del presente” (1982:108; traducción propia). El punto de continuidad entre la Edad Media y el presente radica para el autor en el surgimiento de las literaturas nacionales en lengua vernácula, donde cada realidad política y cultural es única, y cuyo análisis se vuelve, entonces, fundamental para la comprensión cabal de los textos del período, entre los cuales es difícil “establecer filiaciones seguras” o “hallar formas puras, exentas de confluencias, préstamos y contaminaciones” (Basarte, 2019: 12). En este punto es importante aclarar que el horizonte de expectativas de un período histórico dado no es

²⁸ Esta es la cuarta tesis que Jauss presentaría luego en *Toward an Aesthetic of Reception* (1982).

²⁹ Jauss reconoce en la obra de Gadamer el origen de aplicación de la lógica de pregunta y respuesta a la tradición histórica. Para Gadamer, “comprender significa entender algo como una respuesta” (1982: 142; traducción propia de la traducción al inglés realizada por T. Bahti).

³⁰ La hermenéutica literaria postula que se puede distinguir absolutamente las interpretaciones arbitrarias de aquellas sobre las que puede haber un consenso, que son formadoras de la tradición. Esto se debe al carácter estético de los textos y su función reguladora, que sólo permite una serie de interpretaciones (1982: 147). De todos modos, “la estética de la recepción (...) no tiene como objetivo la verificación de las interpretaciones anteriores (o su refutación) sino, más bien, el reconocimiento de la compatibilidad de interpretaciones diferentes” (1981: 35-36). Una forma de comprobar que las preguntas que formulamos en la comprensión de un texto son auténticas –o, podría decirse, correctas desde el momento histórico de nuestra observación—es que no falseen o contradigan las interpretaciones previas de la obra, y viceversa. Esto es indicativo de que estamos frente a la concreción históricamente progresiva de la obra, la cual se manifiesta en la unidad de la experiencia estética (1982: 185).

³¹ El observador contemporáneo debe controlar su aproximación subjetiva y reconocer el “horizonte limitado de su posición histórica”: la parcialidad inherente a toda interpretación es una premisa del principio hermenéutico (1981: 35 - 36).

³² Nos referimos específicamente a la elección –al menos en el plano declarativo—del género “leyenda” para referirse a los relatos.

accesible a la conciencia, ya sea del lector, del autor o de sus contemporáneos, así como tampoco lo es para quienes responden al texto en la posteridad (Jauss, 1982: xi-xii).

Agregaremos, siguiendo a Chevrel (1994), que en un estudio comparatista de recepción se deben distinguir dos horizontes de expectativas diferentes: el de la audiencia, compuesto por las experiencias estéticas anteriores del público, a través de las cuales interpreta la nueva obra, y el de la propia obra,³³ que atañe a las expectativas del autor con respecto al modo de leer su obra, y al público al que se dirige.

Chevrel señala que, si bien es relativamente sencillo reconstruir el horizonte de expectativas de la obra, no sucede lo mismo con el horizonte de expectativas de la audiencia. Ello es aún más difícil en el caso de la audiencia primaria de *The Legend*, debido a los escasos registros documentales que se conservan, algo común en textos anteriores al siglo XVIII (Iser, 1978: 28).

Reconstruir el horizonte de expectativas de la obra implicaría aprehender las características del lector implícito en el texto. Según Iser (1978), el lector implícito

embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect –predispositions laid down, not by an empirical outside reality, but by the text itself. Consequently, the implied reader as a concept has his roots firmly planted in the structure of the text; he is a construct and in no way to be identified with any real reader (34).

En el transcurso de la lectura, explica Iser, el rol del lector es ocupar puntos de vista cambiantes de acuerdo con una actividad estructurada de antemano por el autor y así establecer un patrón que evoluciona gradualmente (35-36). En relación con la presente investigación, es relevante que Iser ejemplifique el concepto con análisis de textos literarios narrativos.

Un aspecto significativo de *The Legend of Good Women* es el interés por la lectura y la recepción que impregna tanto el Prólogo (Sanok, 2001; Williams, 2006) como los relatos, algunos de los cuales designan una audiencia específicamente femenina (Cowen, 1985; McDonald, 2000). Este énfasis en la trasmisión y en la recepción literaria es característico de las obras del período (Basarte, 2019:11). En este sentido, se vuelve necesario hacer una aclaración sobre las características específicas de los textos medievales. Es sabido que la oralidad y la escritura coexistieron en la Edad Media en proporciones variables

³³ Este concepto se superpone con el de “lector implícito” de Iser.

aunque, según demostró Walter Ong, la comprensión de las diferencias entre la oralidad y la escritura comenzó muy recientemente, en la era electrónica (1993:12).

En su estudio acerca de la poesía medieval, Ursula Schaefer (1991) subraya que el medio oral era el modo prevalente de transmisión literaria en el período, independientemente de que la fuente del mensaje fuera una fuente escrita u oral (117), lo cual coincide con lo ya señalado por Ong en cuanto al “marco psicológico oral” en que tenía lugar la composición literaria en el período medieval (1993: 96). Schaefer utiliza el término *vocalidad* (acuñado por Paul Zumthor (1989)) para referirse a la especificidad de la comunicación poética medieval a través de la *performance*. A diferencia de lo que sucede con un texto escrito, esta característica singular, “la coincidencia temporal de la comunicación y la recepción”, vuelve a esa comunicación dependiente del contexto (117-119; traducción propia).

Por los motivos enunciados anteriormente, Schaefer concluye que los presupuestos de la teoría de la recepción, concebidos para el análisis de textos modernos, corresponden únicamente a los textos escritos, y por ello no pueden utilizarse para analizar los textos medievales, caracterizados por la vocalidad (119). Si bien comprendemos los reparos expresados por Schaefer, consideramos que la especificidad de la comunicación literaria medieval no invalida los presupuestos principales de la estética de la recepción: por empezar, porque, como ha quedado claro en relación con el análisis del concepto de género, Jauss tomó en cuenta dicha especificidad en sus teorizaciones; y además declaró que su abordaje teórico toma en consideración tanto lectores como oyentes (1982: 23).

En el estudio de *The Legend*, consideramos oportuno entonces abordar las evidencias de transmisión y recepción en el plano textual y relacionarlas con los procesos sociales y culturales en los cuales se originan. Strohm (1983) sostiene que, en ausencia de información documental suficiente acerca de la audiencia primaria de una obra, como en este caso, todavía no está claro qué tipo de audiencia debe privilegiarse en su estudio, y recomienda considerar los datos provenientes del análisis de todas ellas: la audiencia histórica, la audiencia ficcional,³⁴ la audiencia postulada (esto es, en el caso de las obras que han sido dedicadas por el autor), y la audiencia implícita —esta última, la más estudiada hasta el momento— cuya definición Strohm toma de Iser (1978).³⁵ Strohm

³⁴ Strohm se refiere aquí a la audiencia ficticia de *The Canterbury Tales*, que constituye el foco de su artículo.

³⁵ Si bien en las teorizaciones de Jauss no existe un término equivalente, el autor explica que una obra literaria “predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o

sostiene que el concepto de audiencia implícita sería de mayor utilidad si estuviera “al menos parcialmente historizado”,³⁶ si pudiera confrontarse con “lo que efectivamente sabemos acerca del contexto y la recepción de la obra” (140; traducción propia).

Un concepto que se acerca más a los propósitos analíticos de la presente investigación acerca de la recepción de *The Legend of Good Women* es el de “lector pretendido” acuñado por Erwin Wolff en 1971, al que el propio Iser (1978) se refiere en su trabajo:

This image of the intended reader can take on different forms, according to the text being dealt with: it may be the idealized reader, or it may reveal itself through anticipation of the norms and values of contemporary readers, through individualization of the public, through apostrophes to the reader, through the assigning of attitudes, or didactic intentions, or the demand of the willing suspension of disbelief. Thus *the intended reader*, as a sort of fictional inhabitant of the text, *can embody not only the concepts and the conventions of the contemporary public but also the desire of the author both to link up with these concepts and to work on them* –sometimes just portraying them, sometimes acting upon them. (33-34; subrayado propio).

En este pasaje, en el cual analiza el concepto de Wolff, Iser reconoce que evaluar adecuadamente las características de este tipo de lector “demanda un conocimiento relativamente detallado del lector contemporáneo y de la historia social del período” (Ibid.), para lo cual el análisis crítico de la obra debe ir más allá del texto e indagar en el contexto social y cultural de su recepción, tal como se propone desde el nuevo historicismo. Por lo demás, consideramos que el hecho de que no se disponga de información suficiente acerca de la audiencia primaria de *The Legend* no le quita relevancia al concepto de “lector pretendido” como instrumento de análisis. Por el contrario, creemos que indagar en las características del lector pretendido inscripto en la obra nos permitirá hipotetizar y extraer algunas conclusiones acerca de las características de su audiencia histórica.

Es necesario hacer algunas aclaraciones con respecto a los tipos de audiencia mencionados hasta el momento, y su pertinencia para el análisis de *The Legend of Good Women*. Todos ellos se refieren, en principio, al proceso de lectura, y por ende están

indicaciones implícitas para un modo completamente determinado de recepción”. La recepción de un texto implica entonces “la realización de determinadas indicaciones en un proceso de percepción dirigida” (1976: 170-171).

³⁶ Cabe aclarar que Iser no considera que el acto de leer ocurra en un vacío histórico: su concepto de lector implícito se abstrae de las condiciones históricas para poder dar cuenta de las operaciones mentales que acontecen en el acto de lectura.

íntimamente relacionados con las obras escritas. Sin embargo, es probable que los manuscritos de *The Legend* (al igual que los de otras obras de Chaucer) invitaran no solo a la lectura individual y silenciosa, sino también a la lectura grupal y en voz alta, una práctica común en la Edad Media. De hecho, un sector de la crítica postula una *performance* pública para su primera presentación (Quinn, 1994; Percival, 1998; McDonald, 2000). Más allá de que el concepto de lector en sus diferentes variantes haya sido pensado para el análisis de la literatura moderna, el estilo oral de la obra de Chaucer apunta a ambos tipos de lectura (Foster, 2010). En el caso de *The Legend*, si bien en los relatos hay repetidas alusiones a la transmisión oral de la literatura, el Prólogo está impregnado de referencias a los libros y a la transmisión de la literatura a través de la escritura, tal como analizaremos en los próximos capítulos. Hecha esta aclaración, consideramos que, aun si se comprobara que la recepción primaria de la obra fue en forma oral (algo que no ha sucedido aún, pues falta evidencia documental al respecto (Quinn, 1994: 9)), estos conceptos pueden aplicarse al análisis de la audiencia pretendida de *The Legend*, ya que los procesos implicados son similares, independientemente del medio que se utilice para la transmisión.

1.4. Aportes de la narratología para el análisis de la obra

Si bien nuestra principal línea de investigación se apoya en las herramientas teórico-metodológicas de la estética de la recepción, la nueva filología y el nuevo historicismo, recurriremos además a algunos conceptos básicos de la narratología para el análisis de la relación entre el Prólogo y los relatos y de los relatos en sí mismos. Nos basaremos principalmente en la obra de Gérard Genette (1989a; 1989b), ampliamente reconocida por sus aportes al campo de los estudios narratológicos.

En su obra, Genette establece una distinción básica y fundamentalmente de carácter metodológico entre los conceptos de historia, narración y relato. El autor denomina “historia” a “el significado o contenido narrativo”; “relato” al “significante, enunciado o texto narrativo mismo” y “narración” al “acto narrativo productor, y por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” (1989a: 83).

En todo relato, la historia implica de por sí una orientación ideológica en la elección de los sucesos narrados, que apuntan a un entramado lógico más que cronológico (Pimentel,

1998: 21).³⁷ Estas orientaciones aparecen superpuestas con aquellas implicadas en el discurso narrativo e incluyen los diversos tipos de relaciones lógicas entre los hechos (causales, temporales, de repetición, entre otros), los distintos modos del discurso (narrativo, descriptivo, dramático) y diversas formas estilísticas y retóricas —ampliamente utilizadas en *The Legend*— a las que se recurre para narrar los acontecimientos (22).

La narración en tanto acto posibilita la comunicación entre el narrador, el lector y el universo diegético construido mediante ella; por su parte, el relato media entre la historia y la narración (Genette, 1989a: 84). En el tejido de los componentes del discurso narrativo, el narrador es una figura central, y ciertamente lo es en el caso de *The Legend*, donde adquiere características particulares, en parte como consecuencia de las implicancias del relato marco establecido por el Prólogo.

Para examinar al narrador y su rol en el proceso de reelaboración que tiene lugar en *The Legend*, recurriremos a un concepto que consideramos clave, el de narrador “no confiable” o “no fiable” de Wayne Booth (1983: 159). Esta noción nos permitirá analizar la presencia de un narrador “dramatizado” (152), con un rol equivalente al de un personaje, y evaluar los efectos de sus intervenciones.

1.5. La estética de la recepción y la investigación literaria sobre *The Legend of Good Women*

Las concreciones particulares de *The Legend* que analizaremos con el objeto de comprender la recepción de la obra en el momento de su aparición y en los cortes diacrónicos seleccionados deben sin dudas valerse de los conceptos centrales de la estética de la recepción expuestos anteriormente. En sus escritos, los teóricos de la recepción esbozan además líneas metodológicas que son relevantes para nuestra tarea. Tal es el caso de Roman Ingarden (1989), quien señala que el primer paso en una investigación de este tipo es establecer los lugares de indeterminación de la obra en cuestión, lo cual presupone “una buena comprensión de lo que está efectivamente

³⁷ Al respecto, la autora menciona la distinción que Paul Ricoeur (1983) establece entre la dimensión episódica de la historia, de orden cronológico, y la configurante, de orden semántico, que permite abstraer el tema de la historia (Ibid.).

explícito en el estrato lingüístico de la obra” y de aquello que no aparece explicitado (46).³⁸

Ingarden define los lugares de indeterminación como el “aspecto³⁹ o parte del objeto representado que no está específicamente determinado por el texto” (1989:37). Tanto los lugares de indeterminación como el hecho de que su “llenado” no está completamente determinado de antemano en una obra dada permiten dar cuenta de las diferentes concreciones de una misma obra literaria según varíen los receptores individuales y los períodos históricos.⁴⁰

La presencia de lugares de indeterminación permite dos lecturas posibles: una, poco común, en la que el lector lee la obra pasando por alto esos lugares y dejándolos indeterminados, y otra, más frecuente, en la que el lector llena esos intersticios con “determinaciones no justificadas por el texto” (Ingarden, 1989: 38). Este proceso es involuntario, argumenta el autor, y es aquí donde tiene lugar la “actividad co-creativa del lector” (Ibid.).⁴¹

En lo que respecta al modo de construcción de algunos de los relatos de *The Legend* y los lugares de indeterminación que se crean, será valioso analizar si se emplean lo que Iser denomina “técnicas de fragmentación, montaje o segmentación”. En este sentido, será importante “comprobar en qué nivel textual están los lugares vacíos”, ya sea en “la **sintaxis textual**” o el “sistema reconocible de reglas de construcción”; en la “**pragmática textual**, es decir, en el objetivo perseguido por el texto”; o en la “**semántica textual**, es

³⁸ Ingarden concibe la obra literaria como una unidad estructural compuesta por cuatro estratos: el estrato sonoro, el estrato significativo, el estrato de los aspectos esquemáticos y el de los objetos representados (este último equivalente a la temática de la obra). Según este autor, los lugares de indeterminación tienden a ocurrir especialmente en dos de los estratos, el de las objetividades representadas y el de los aspectos (1989:36).

³⁹ Ingarden define los aspectos como aquello que un sujeto perceptor experimenta ante un objeto determinado y, en cuanto tales, exigen una percepción concreta, o, al menos, un acto vívido de representación por parte del sujeto, para poder ser experimentados de modo concreto y efectivo (1989: 41).

⁴⁰ Desde luego, en toda narración hay lapsos de tiempo y hechos que no se narran pero que, sin embargo, el lector puede recuperar a partir de la información que aparece explicitada en el texto, por ejemplo, a través de los comentarios del narrador que resumen la acción (Booth, 1983: 154-155).

⁴¹ Para dar cuenta de los elementos formales que producen en el texto lugares de indeterminación, Iser toma el concepto de Ingarden de “perspectivas esquemáticas”: “el texto despliega una multiplicidad de perspectivas que producen paso a paso el objeto y simultáneamente lo concretizan para la intuición del lector (...) entre las ‘perspectivas esquemáticas’ hay lugares vacíos que surgen de la indeterminación producida por el choque de perspectivas” (1989a: 137 - 138).

decir, en la significación que se genera en el acto de lectura” (1989a: 142-143; subrayado propio).

The Legend evidencia una ambigüedad de sentidos deliberada o multivalencia que contribuye a crear su valor estético. Esa multivalencia, o “multiplicidad de hilos de sentido dentro del texto, que varían, contrastan y se excluyen mutuamente y que están en base de igualdad en cuanto a validez se refiere” (Bauer; citado en Fokkema, 1984: 189) opera para garantizar que ciertos lugares de indeterminación permanezcan como tales en la lectura de una obra. La tarea analítica que entonces proponemos involucra establecer los lugares de indeterminación que deben ser neutralizados y aquellos que no (Ibid.), con el objetivo de determinar las posibilidades de variación en la concreción de los lugares de indeterminación de la obra.

Dada la ambigüedad inherente a *The Legend* que postulamos, consideramos fundamental realizar una lectura de la obra que no intente llenar los lugares de indeterminación que resultan de la deliberada pluralidad de significados inscrita en la estructura retórica del texto, y por ello, fundamentales para su valor artístico. Finalmente, uno de los objetivos últimos del análisis de una obra desde la estética de la recepción es poder reinsertarla en el complejo de relaciones que establece con otras obras, en general, las del mismo autor (Chevrel, 1994: 176).

De lo expuesto anteriormente surge que la estética de la recepción provee un marco teórico que permite, fundamentalmente, conceptualizar la obra de arte como un objeto de existencia ‘virtual’, incompleta, que surge en la conciencia del lector (Iser, 1989b: 149) y que se concretiza en el proceso de lectura. Siguiendo a Jauss (1981, 1982, 1986) el contexto histórico en el cual este proceso tiene lugar se puede definir en términos del horizonte de expectativas de la obra, por un lado, y de la audiencia, por el otro. Para caracterizar el primero tomaremos como punto de partida el concepto de “lector pretendido” de Wolff; el segundo abarca, como hemos visto, expectativas en cuanto al tema, al género, y las experiencias estéticas previas de los lectores / oyentes, en cuyo análisis es necesario considerar el contexto cultural más amplio en el que tiene lugar la recepción.

Al análisis de la obra desde los conceptos fundamentales de la estética de la recepción se suman algunos conceptos básicos de la narratología, y de enfoques multidisciplinares

atentos a aspectos relevantes del contexto cultural más amplio, tal como se proponen desde la nueva filología y el nuevo historicismo. En conjunto, estos serán los pilares del estudio comparatista de recepción que emprenderemos en los próximos capítulos.

Capítulo 2. *The Legend of Good Women* en el contexto de la obra de Geoffrey Chaucer

2.1. Consideraciones generales

Uno de los presupuestos básicos de la estética de la recepción es que la génesis de una obra literaria ocurre en un complejo entramado de relaciones con otras obras del mismo autor y del mismo género o de otros. Es decir, la obra ocupa un lugar en la historia literaria, que Jauss (1982) concibe en términos de relaciones de oposición, equivalencia o jerarquía con respecto a otras obras. Descubrir esas relaciones permite al investigador reconstruir parte del horizonte de expectativas de la audiencia primaria de la obra, en tanto le permite acceder a los intertextos⁴² en relación con los cuales la obra adquiere parte de su sentido. Este es un aspecto fundamental en el análisis de los relatos de *The Legend of Good Women*, que Marilyn Desmond calificó como “constructos intertextuales” (*intertextual constructs*) que continuamente refieren a la audiencia a sus intertextos (1984: 62) y solo adquieren significado pleno en relación con ellos. Si bien la continua reelaboración de textos anteriores —en particular los de la Antigüedad clásica— es una característica de la Edad Media en general (Mann, 2002: 30), en *The Legend* el narrador parece poner este hecho de relieve, tal como argumenta Desmond. Al respecto, resulta pertinente el comentario de Mann (Ibid.) acerca de la reformulación de los textos anteriores que “dependía precisamente de la voluntad de la audiencia de suprimir los detalles de las versiones anteriores y aceptar los términos de la nueva versión como válidos.”⁴³

La reconstrucción del entramado que un texto literario establece con otros permite una aproximación al horizonte de expectativas de la propia obra (Chevrel, 1994), a partir del cual el investigador podrá hipotetizar acerca de la pregunta para la cual, en la relación dialéctica con la tradición, esta constituye una respuesta. Siguiendo las teorizaciones de Jauss (1982), partimos del supuesto de que esta pregunta será una reconstrucción del investigador anclada en su propio horizonte de expectativas presente.

⁴² G. Genette (1989b: 10), retomando los aportes de Julia Kristeva, define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, (...) la presencia efectiva de un texto en otro.”

⁴³ Este pasaje es de traducción propia, ya que al momento no se ha publicado una traducción al español del texto de Mann.

Un objetivo importante de la presente investigación es establecer vínculos entre el contexto literario y el extraliterario, en un sentido histórico y cultural más amplio, lo que nos permitirá ahondar en la recepción de *The Legend* en los períodos históricos seleccionados: fines del siglo XIV y siglo XV; la realizada desde los nuevos enfoques teóricos que surgieron a partir de la década de 1980—específicamente desde el nuevo historicismo y la nueva filología—; y en el siglo XXI, que incluye nuestra propia recepción. Tomaremos el corpus como punto de partida, y desde allí intentaremos iluminar aquellos aspectos del contexto literario, social y cultural de emergencia que sean relevantes, poniendo de este modo en relación los planos textual y socio-cultural.

Si bien la bibliografía disponible sobre Chaucer es amplia, y se ha avanzado en el conocimiento de su biografía y su obra, hay aspectos de ambas sobre los que existen datos parciales o que sencillamente se desconocen. Esto es particularmente cierto en lo que respecta a *The Legend of Good Women*, que hasta el momento es la menos estudiada —y enseñada— de las visiones del sueño escritas por el autor (Williams, 2006:173).

La crítica sitúa la composición de *The Legend* alrededor del año 1386.⁴⁴ En los manuscritos que han llegado hasta nuestros días,⁴⁵ la obra comprende un Prólogo extenso (579 versos la versión F; 545 la G) y nueve relatos, aunque hay indicios en el Prólogo de que la intención de Chaucer era escribir diecinueve leyendas, entre ellas la de la propia Alcestris,⁴⁶ uno de sus personajes principales. Aunque incompleta, como otras escritas por

⁴⁴ Robert W. Frank Jr. (1972) sitúa, por cuestiones prácticas, el comienzo de la composición de la obra en 1386. Serrano Reyes (2005) también señala el año 1386 como referencia. Benson (2008) toma un período más amplio, y sostiene que fue escrita entre 1380 y 1387.

⁴⁵ Existen diez manuscritos de *The Legend of Good Women*, en los cuales el texto está más o menos completo; en todos ellos las leyendas se presentan en el mismo orden. Para las ediciones del Prólogo se han utilizado fundamentalmente dos manuscritos: Fairfax 16, de la Biblioteca Bodleiana de Oxford, que data aproximadamente de 1386, y Cambridge Gg.4.27, producto de una revisión de alrededor de 1394. Al respecto, puede consultarse la introducción de Serrano Reyes a su traducción de la obra. Adicionalmente, existen dos manuscritos que contienen *The Legend of Dido* y *The Legend of Thisbe* compilados de manera independiente. Al respecto, véase la Introducción a este trabajo; también McDonald (2000).

⁴⁶ Un indicio de que la intención de Chaucer era hacer una obra más extensa está dado por la balada del Prólogo que sucede a la descripción de Alcestris (G, vv. 203-223). Allí, el narrador menciona diecinueve damas que la acompañan (G, v.186), y detrás de ellas, otras mujeres: “And trewe of love these wemen were echon” (G, v.193), “Y cada una de ellas era fiel”, agrega el narrador, lo cual probablemente apunte a la intención del autor de escribir sobre ellas. Un segundo indicio se encuentra en el intercambio entre el anfitrión y el magistrado que precede *The Man of Law’s Tale*, en *The Canterbury Tales*. Allí el magistrado alega que no se le ocurre ninguna historia que Chaucer no haya contado en alguno de sus libros, entre los que menciona “the Seintes Legende of Cupide” (v.61) y lo describe como un gran volumen, para luego enumerar las mujeres nobles cuyas historias se narran. Entre ellas están las nueve heroínas de la versión que se conserva de la obra, y además Briseida, Penélope y Helena, entre otras. Por supuesto, no hay forma de saber hasta el momento si estas historias se extraviaron o si Chaucer tuvo la intención de escribirlas,

el autor, *The Legend* es una de las obras de Chaucer más extensas, la tercera luego de *Troilus and Criseyde* y *The Canterbury Tales*.

El Prólogo a *The Legend* es la última y más elaborada de las visiones del sueño escritas por Chaucer, admirada por la belleza del encomio a la margarita (Robinson, 1957: 480). Antes de ella, Chaucer había escrito otras obras que incluían visiones del sueño: *The Book of the Duchess* (c. 1368-1372), *The House of Fame* (1378-1380) y *The Parliament of Fowls* (1380-1382),⁴⁷ luego de las cuales compuso *Troilus and Criseyde*, en el período 1382-1386.⁴⁸ A diferencia de las anteriores, esta última no contiene una ensoñación; su fuente es *Il Filostrato*, escrita por Giovanni Boccaccio hacia fines de la década de 1330.⁴⁹ Es importante destacar que *Troilus and Criseyde* constituye uno de los intertextos de *The Legend*: en efecto, en la ficción del Prólogo a esta última, el pretexto para la escritura de las historias de las buenas mujeres es precisamente que el poeta narrador pueda enmendar la ofensa en la que incurrió debido a la caracterización negativa de Criseida.

2.2. Tres tradiciones y *The Legend of Good Women*

La cultura de la que Chaucer y sus contemporáneos de la región de West Midlands participaron fue esencialmente cosmopolita y trilingüe (Cole, 2013: 92). Como es sabido, luego de la invasión normanda de 1066, el panorama lingüístico y cultural del actual Reino Unido incluía primordialmente el francés, el latín y el inglés. Además de estas tres lenguas, Chaucer leía y hablaba italiano, una característica inusual para un inglés en el siglo XIV, que se explica por su pertenencia a una familia de comerciantes vitivinícolas que empleaba y tenía amistad con italianos (Duffell, 2000: 271). Chaucer había, además, viajado a Italia por asuntos diplomáticos en la década de 1370, en donde tomó contacto con las obras de Petrarca, Dante y Boccaccio (Williams, 2006: 153).

The Legend evidencia la intertextualidad con estas tres tradiciones literarias —la latina, la francesa y la italiana—. En el caso de la primera, ello es evidente en las referencias explícitas a autores como Ovidio y Virgilio, entre otros, tanto en los relatos como en el

algo que finalmente no pudo concretar. Todas las citas de *The Canterbury Tales* incluidas en este trabajo corresponden a la edición de Benson (2008).

⁴⁷ Para un análisis pormenorizado de las visiones del sueño de Chaucer anteriores a *The Legend* y sus elementos comunes, véase Williams (2006), cuyas líneas principales retomaremos en este capítulo.

⁴⁸ La cronología de las obras, cuyas fechas son estimativas, es la propuesta por L. Benson en su estudio introductorio a *The Riverside Chaucer* (2008).

⁴⁹ Para más detalles, véase el artículo introductorio de Stephen Barney en *The Riverside Chaucer*.

Prólogo (G vv.280-281; 305), y cuyos textos—especialmente en el caso de Ovidio—constituyen una fuente importante para los relatos de Chaucer, en esta y en otras obras.⁵⁰ Las literaturas francesa e italiana contemporáneas —que ya habían producido nombres influyentes para fines del siglo XIV—⁵¹ se erigen en modelos clave admirados por el autor y los poetas ‘ricardianos’, como los denomina Burrow (1971),⁵² cuya influencia es palpable en cuestiones genéricas, formales y temáticas. A continuación trazaremos un panorama amplio del modo en que *The Legend of Good Women* se relaciona con estas tres tradiciones literarias.

2.2.1 *The Legend of Good Women* y la tradición clásica

En la Edad Media, tanto en Inglaterra como en el continente europeo, el conocimiento de los autores latinos clásicos se da por sentado. En este período, la Antigüedad es eminentemente latina, tal como expuso Curtius (1995). El contacto con esta cultura comenzaba con la educación: la enseñanza continua del latín desde la Alta a la Baja Edad Media incluyó el estudio de su literatura y de materiales griegos latinizados. Aprender la gramática de la lengua traía aparejado el contacto con el canon literario heredado del período clásico. Más allá de la educación formal, la inmersión en la cultura clásica continuaba con compilaciones y otros textos escritos en lengua vernácula —principalmente en francés, y más tarde también en italiano—que eran leídos e imitados (Copeland, 2016).

Copeland señala dos características fundamentales de la recepción clásica en Inglaterra, evidentes en el análisis de la obra de Chaucer: la primera es el multilingüismo de la Inglaterra medieval, en la cual convivían la herencia latina, ininterrumpida desde el período anglosajón en adelante, el inglés anglonormando como lengua literaria vernácula de los dos siglos posteriores a la conquista normanda, y la lengua anglosajona de las clases populares. A ello se suman las aspiraciones de las élites letradas y literarias, cuyo modelo eran las literaturas vernáculas continentales (3) que conformaban la Romania —es decir,

⁵⁰ Ejemplo de ello es el cuento de la comadre de Bath en el cual se narra, a modo de digresión, la historia de la esposa del rey Midas y su dificultad para guardar el secreto de su esposo. La fuente explicitada aquí es Ovidio, quien incluye la historia en *Las metamorfosis*.

⁵¹ En el caso de la literatura francesa, De Lorris y De Meun, pero también Machaut, Froissart y Deschamps; Dante y Petrarca, en el caso de la literatura italiana.

⁵² Burrow (1971) incluye en este término a los poetas ingleses de la última parte del siglo XIV, en un período de treinta años que va desde la epidemia de 1369, durante el reinado de Eduardo III, hasta el final del reinado de Ricardo II (1377-1399). Este período, que vio el florecimiento de la poesía inglesa, comprende la obra de Chaucer, Gower, Langland y el poeta anónimo del manuscrito Nero Cotton Ax. Al respecto, véase especialmente la “Introducción”.

la herencia lingüística y cultural latina—y que habían florecido a partir de los siglos XII y XIII (Curtius, 1995), con primacía del francés primero, y, en el siglo XIV, del italiano. Ambas literaturas eran admiradas por Chaucer.

Por sus lazos con la corte real establecida en Londres,⁵³ y por sus viajes a Francia e Italia en calidad de representante diplomático (Williams, 2006: 153; Hernández Pérez, 2008: 18), Chaucer pertenecía a este círculo de intelectuales metropolitanos cosmopolitas (Burrow, 1971), característica que se evidencia en la intertextualidad de sus obras.⁵⁴

Es necesario, entonces, partir del presupuesto de que la recepción clásica en el período en que Chaucer compuso su obra es un fenómeno complejo, ya que el contacto con la obra de los autores latinos no se daba únicamente en forma directa sino que tenía lugar además a través de múltiples mediaciones en otras lenguas vernáculas.

La segunda característica que, siguiendo a Copeland (2016: 4), evidencia la recepción clásica en Inglaterra en el período que va desde el siglo IX a mediados del siglo XV es que se centra alrededor de unos pocos autores. La figura principal es, sin dudas, Virgilio, pero Ovidio ocupa un lugar prominente también gracias a sus *Metamorfosis*, puesto que ambos constituían el repertorio obligado de la mitología, imprescindible para comprender a los poetas latinos (Curtius, 1995:37).

En la obra de Chaucer, ya desde los comienzos, la figura de Ovidio es central. Ello está sin dudas relacionado con la temática de sus obras, pues en la Edad Media fue el más influyente de los poetas que escribieron acerca del amor (Lewis, 1969). Piero Boitani (2004: 63) señala que, en las primeras ensoñaciones compuestas por Chaucer —específicamente, *The Book of the Duchess* y *The Parliament of Fowls*—, el espectro

⁵³ Chaucer no pertenecía a la nobleza sino a una rica familia de comerciantes vitivinícolas. Tal como señala Hernández Pérez (2008), es posible que su padre, proveedor de vinos de la familia real, haya influido para que Chaucer ingresara en su juventud al servicio de uno de los hijos del rey Eduardo III (1312-1377), Lionel de Antwerp (1338- 1368). Su esposa, Philippa de Roet, fue dama de compañía de la reina Felipa de Hainault, y hermana de Katherine Swynford, tercera esposa de Juan de Gante (1340-1399). Chaucer y su esposa aparecen íntimamente ligados a la casa real, y al príncipe Juan de Gante, el más influyente de los hijos de Eduardo III, protector de Chaucer, y quien, además, fue una figura central de la política inglesa, ya que rigió los destinos del reino durante la minoría de edad de Ricardo II. Al respecto, véase Hernández Pérez (2008).

⁵⁴ Como resultado de un complejo proceso de crecimiento en el cual, desde mediados del siglo XIV, el inglés asumió funciones antes reservadas al francés o al latín (Burrow, 1971:12), el dialecto londinense se había convertido para el siglo XV en el idioma literario nacional. Tal como señala Burrow, es precisamente la elección de esa variedad de inglés londinense que convierte a Geoffrey Chaucer y John Gower en poetas laureados en el siglo XVI.

literario que se evidencia es principalmente ovidiano. Con posterioridad, en *The House of Fame*, asistimos a una ampliación del espectro que incluye a Virgilio, fundamentalmente por medio de la *Eneida*.

En la Edad Media existió una tradición de adaptación de la obra, que se extendió desde antes del siglo VI hasta el siglo XIV (Hall, 1963) y en Inglaterra la obra aparecía como un texto canónico que ocupaba un lugar central en los estudios escolares y monásticos (Baswell, 1995: 5). Por su parte, la lectura de la obra de Ovidio y de *Heroidas* en particular floreció en Europa durante los siglos XII y XIII, según se constata en catálogos de bibliotecas y en antologías escolares medievales que sobrevivieron hasta nuestros días (Hagedorn, 2004: 33; Dimmick, 2003: 268). Asimismo, su obra circulaba en la Edad Media en colecciones como el *Ovidio moralizado*, una adaptación anónima de *Las metamorfosis* en versos octosílabos, escrita en francés antiguo a principios del siglo XIV.

Resulta evidente, entonces, que la cultura literaria de la Edad Media estaba imbuida de la Antigüedad clásica. Al respecto, dice Curtius:

La Antigüedad [clásica] está presente en la Edad Media como recepción y como transmutación. Esta transmutación puede adoptar formas muy diversas: puede significar empobrecimiento, (...) malentendido, (...) un erudito afán de allegar materiales (...), una copia cuidadosa de los modelos formales, una adopción de los contenidos culturales, una entusiasta proyección sentimental. Se dan ahí todas las etapas y todas las formas de la adopción, que *hacia fines del siglo XII culminan en una libre competencia con los modelos venerados: se ha alcanzado la mayoría de edad* (1995:39; subrayado propio).

Otro aspecto importante de la recepción clásica en la Edad Media se manifiesta en que precisamente hacia fines del siglo XII se consolida un género que denota la apropiación de los textos clásicos por parte de la audiencia medieval cristiana. Se trata del género de los *accessus ad auctores*,⁵⁵ e íntimamente relacionada con él, la lectura alegórica (*allegoresis*) de los textos clásicos. El caso de Ovidio es, en este sentido, paradigmático.

En el medioevo, como parte de su educación formal, los estudiantes aprendían latín a través del arte de la gramática (*grammatica*), que era tanto la ciencia de la interpretación

⁵⁵ Tal como explica Wheeler (2015), los gramáticos y maestros medievales precedían sus comentarios sobre los autores clásicos con una introducción estandarizada que se denominó *accessus*. En el siglo XII, estas introducciones comenzaron a compilarse por separado de los textos, en antologías que actualmente se denominan *accessus ad auctores* (es decir, “introducciones a los autores”), y que podrían considerarse los primeros manuales de crítica literaria.

de los poetas e historiadores como la teoría sobre la que se basa el hablar y escribir correctamente. Dominar la gramática latina era, además de la puerta de entrada al estudio de la retórica y la lógica, el acceso a las otras dos artes liberales del *trivium*; permitía asimismo el acceso al conocimiento textual, en primer término, de la Vulgata. En el contexto de la lectura comunitaria de los textos clásicos, los maestros escribían glosas y comentarios de esas obras para guiar a los estudiantes en la comprensión “de la letra y del sentido”. Los *accessus* que precedían dichos comentarios podían adoptar diversos formatos, pero en general estaban organizados en secciones, entre las cuales se incluía la vida del poeta, el género al que pertenecía la obra, la intención del autor y la explicación (Wheeler, 2015: 2).

Tal como reseña Wheeler, si bien para los Padres de la Iglesia las únicas lecturas genuinas eran la Biblia y los textos cristianos, hacia fines del siglo IX comenzaron a admitirse una serie de poetas paganos en el currículum, por considerarlos modelos del uso correcto de la gramática latina y moralmente edificantes. La interpretación alegórica o moral de sus textos podía revelar una verdad filosófica no evidente en la superficie, de modo que, para el siglo XII, un poeta como Ovidio podía ejemplificar una ética alineada con los valores cristianos (2015: 3-4). De este modo, la lectura alegórica, en lugar de convertir al poeta pagano, convertía el texto a través de un proceso de lectura que lo transformaba de manera consciente. La intención era que la imaginación cristiana pudiera beneficiarse de dicha lectura y obtener una confirmación de la fe cristiana a través de ella (Dimmick, 2003).

Wheeler subraya la ‘presión institucional’ para moralizar la obra de este poeta romano (2015: 10), de la cual el *Ovidio moralizado*, compuesto en el siglo XIV, es sin dudas un producto. La lectura alegórica de la obra del poeta enfatizaba su conversión moral luego de la ofensa cometida por su *Arte de Amar* y, en el caso de *Las metamorfosis*, su lectura alegórica significó una recepción abstracta de la obra en tanto fábulas.

Otro aspecto por considerar en la recepción medieval de la obra ovidiana es su estatus en tanto modelo compositivo. En efecto, los siglos XII y XIII se denominaron “la era de Ovidio” ya que aquellos que componían poesía en latín preferían tomar como modelo el pareado elegíaco de su obra, en lugar del hexámetro de Virgilio. Del mismo modo, las obras epistolares de Ovidio —entre las que se incluye *Heroidas*— constituyeron modelos del género (2015: 9 - 10).

En el marco de las consideraciones expuestas, el recurso al género hagiográfico en los relatos que componen *The Legend of Good Women* es un indicador de la influencia del contexto cristiano en el que se recepciona la literatura clásica en el medioevo.⁵⁶ Al respecto, uno de los objetivos que, según Lisa Kiser (1983), guiaron a Chaucer en la composición de *The Legend of Good Women* es narrar historias clásicas y transformarlas en obras de arte medievalizadas, que pudieran ser de utilidad para los lectores cristianos.⁵⁷

2.2.2 *The Legend of Good Women* y la literatura francesa

Tal como señala Curtius (1995), las literaturas vernáculas florecen en Europa en los siglos XII y XIII. En el caso particular de Inglaterra, la literatura de los siglos XI y XII se compone en parte a partir de traducciones del francés, ya que el francés es la lengua que predomina en la literatura anglonormanda (Wimsatt, 2009; Pastaloski, 1982), surgida en el siglo XIII. Asimismo, los géneros y la métrica francesa constituyeron modelos insoslayables para Chaucer y sus contemporáneos, quienes, como hemos señalado, estaban inmersos en una cultura predominantemente francófona.

Las primeras obras de Chaucer —es decir, aquellas cuya autoría es indiscutida— fueron compuestas en los versos octosílabos de sus modelos franceses (Duffell, 2000). Wimsatt (2009) sostiene que es altamente probable que, unas décadas antes, el autor, al igual que su contemporáneo John Gower, haya escrito sus primeros poemas en esa lengua. Wimsatt basa su hipótesis en el análisis de un manuscrito de fines del siglo XIV, *University of Pennsylvania Manuscript 15*, quince de cuyos poemas aparecen precedidos por las iniciales ‘Ch’, muy probablemente como una atribución de autoría. La métrica y el tema de los poemas sugieren que fueron compuestos alrededor de 1360, década que coincide con el servicio de Chaucer a Lionel (hijo de Eduardo III) y su esposa Elizabeth. El dominio de la versificación francesa desplegado en esos poemas es congruente con la maestría notable de los poemas breves y las ensoñaciones de Chaucer, entre ellas *The Legend of Good Women*. En relación con esta última, la balada incluida en el Prólogo es valorada por la crítica por el dominio que exhibe de una forma genérica relativamente rígida.⁵⁸

⁵⁶ Ello habida cuenta de que en el período las fronteras entre los géneros eran difusas (Jauss, 1982).

⁵⁷ Al respecto, véase en especial el capítulo 1.

⁵⁸ Véase la introducción de Mary Shaner a *The Legend of Good Women* incluida en la edición de Benson (2008).

Sin dudas, hablar de la influencia de la literatura francesa en el período medieval implica referirse al *Roman de la Rose*, el poema secular más importante de la Baja Edad Media, y la obra en cualquier idioma que más influencia tuvo sobre Chaucer; tan importante fue que se cree que la traducción, incluida por primera vez en la edición de las obras completas de Thynne de 1532, le pertenece.⁵⁹

La influencia del *Roman*, uno de los primeros exponentes medievales del género de las ensoñaciones⁶⁰ (Williams, 2006), es particularmente notable en las primeras obras de Chaucer. Root (1909:130) califica *The Book of the Duchess* como un poema ‘impregnado’ del *Roman de la Rose* y para Williams (148), la escena de lectura que antecede las ensoñaciones de Chaucer no solo “dramatiza la experiencia de inmersión en la literatura francesa” por parte del autor (148; traducción propia), sino que vuelve la atención sobre sus inicios como lector del género (Ibid.). Podría agregarse que el soñador de *The Book of the Duchess* despierta en una habitación sobre cuyas paredes aparecen pintadas escenas del *Roman de la Rose* (Williams, 2006: 148).

Es importante notar que, si bien el espectro literario de las primeras obras de Chaucer es ovidiano, tal como señala Boitani (2004), en ellas los mitos aparecen reducidos a su mínima expresión. En tal sentido, Sanford Brown Meech (1931) sostiene que el material ovidiano en *The Book of the Duchess* y en *House of Fame* proviene sobre todo de la lectura de dos obras de Machaut, *Dit de la Fontaine Amoureuse* (1361) y *Jugement dou Roi de Navarre* (1349), respectivamente. En su análisis de *The Legend of Medea*, Root (1909) argumenta en esta misma línea: ciertos detalles del mito que se encuentran en *Heroidas* aparecen en *The Legend of Good Women*, pero no en el tratamiento del mito que ocurre en obras anteriores. En otras palabras, para ambos críticos el material clásico presente en las primeras ensoñaciones de Chaucer proviene sobre todo de la lectura de obras francesas, lo cual es congruente con el tratamiento breve que los mitos reciben en ellas.

⁵⁹ De los tres fragmentos traducidos, denominados respectivamente A, B, y C, la mayoría de los críticos concuerda únicamente sobre la autoría de Chaucer del fragmento A, aunque no así de los otros dos. Véase la introducción a *The Romaunt of the Rose*, la traducción en inglés medio del *Roman de la Rose* incluida en las obras completas de Chaucer, en la edición de Benson (2008).

⁶⁰ Otro recurso a destacar en la obra en relación con *The Legend of Good Women* es el de la palinodia o recantación (Burrow, 1971). El *Roman* expone además la religión del dios Amor (Lewis, 1969), uno de los personajes principales del Prólogo a *The Legend*.

Más específicamente, Sanford Brown Meech (1931: 202) considera que *The Legend of Good Women* condensa la mayor cantidad de material ovidiano del conjunto de la obra de Chaucer. Al respecto, además de *Las metamorfosis* y *Heroidas*, cuyos originales en latín el autor tuvo probablemente a la vista al momento de composición de la obra, es importante destacar una reescritura alegórica de *Las metamorfosis*, el *Ovidio moralizado*. Se trata de un texto anónimo, en verso, escrito en francés antiguo en el siglo XIV, que interpreta y amplía la obra de Ovidio, al darle a los mitos una interpretación alegórica cristiana, motivo por el cual tiende más a la adaptación que a la traducción (Brown Meech, 1931). El *Ovidio moralizado* es una fuente probable de tres de los relatos que componen *The Legend of Good Women: The Legend of Ariadne, The Legend of Philomela* y, más importante para los fines de la presente investigación, *The Legend of Thisbe*. Delany (1994: 123) coincide en señalar el *Ovidio moralizado* como una de las fuentes de este último relato.

Finalmente, es importante destacar que fue Chaucer quien introdujo la poesía margarita en Inglaterra, un género menor de la literatura francesa cortesana de finales del siglo XIV, cuyos principales exponentes fueron autores contemporáneos de Chaucer: Guillaume de Machaut (c.1300- 1377), Jean Froissart (1337 – c. 1404) y Eustache Deschamps (1346-1406). En esta expresión artística se manifestaba un culto de la flor que dependía de la correspondencia lingüística entre ‘Margarita’, un nombre femenino popular por entonces, y la flor silvestre. El género parece haber sido iniciado por Machaut en 1366 probablemente para homenajear a una mujer cuyo nombre era Margarita, y continuó por al menos dos décadas más.

Lo relevante aquí es que precisamente por medio del Prólogo a *The Legend of Good Women* Chaucer introdujo el motivo del culto a la margarita propio del género en Inglaterra y en la poesía en lengua inglesa.⁶¹ La encarnación de la margarita en Alcestis muestra para Williams (2006) que este personaje es, entre otros significados que ostenta en el Prólogo, un símbolo de la tradición literaria francesa, con la cual Chaucer establece un diálogo.

⁶¹ Para más detalles véase Percival (1998), capítulo 1.

2.2.3. *The Legend of Good Women* y la literatura italiana

Tal como se ha apuntado, en el siglo XIV la literatura italiana alcanzó un pico de prestigio entre aquellas de la Romania. Jesús Serrano Reyes (2005: 19-20) identifica tres autores influyentes en la obra de Chaucer: Francesco Petrarca (1304-1374), Dante Alighieri (c.1265 – 1321), y Giovanni Boccaccio (1313- 1375).

En el caso de la obra que nos atañe, el autor más relevante es Boccaccio. Si bien no se han encontrado referencias explícitas a él en *The Legend*, es indudable que Chaucer estaba familiarizado con su producción literaria, probablemente como consecuencia de los viajes que realizó a Florencia en calidad de representante del rey (Williams, 2006: 153). Asimismo, Robinson (1957) identificó, de manera general, ecos verbales de obras de Boccaccio en el Prólogo, y en su análisis de este, John Livingston Lowes (1904) demostró que al menos un pasaje de la versión F del Prólogo está inspirado en un fragmento de *Il Filostrato*, que además es la fuente principal de *Troilus and Criseyde*, uno de los intertextos de *The Legend*.

Además, si bien las historias clásicas que se reescriben en *The Legend* eran de amplia circulación en la Edad Media, varias de ellas se encuentran también en *De claris mulieribus*, la primera colección de biografías de mujeres de la historia,⁶² escrita en latín por Boccaccio entre 1361 y 1362 y publicada en 1374, más de dos décadas antes que la obra de Chaucer. Por otro lado, *De Casibus Virorum et Feminarum Illustrium* (1373) habría sido un modelo no sólo para las diecinueve historias de hombres ilustres narradas en *The Monk's Tale*, sino también para *The Legend of Good Women*.⁶³

Si bien un análisis comparatista de estas obras de Boccaccio y de *The Legend* excedería los propósitos de la presente investigación, señalaremos algunas coincidencias que abonan la hipótesis de que ambas serían intertextos de *The Legend*: en la ensoñación del Prólogo, detrás del dios Amor y Alceste aparecen diecinueve mujeres fieles (G vv.186 – 193), cuyas historias, puede inferirse, son las que el narrador se propone contar; *The Monk's Tale* está compuesta, tal como se ha indicado, por diecinueve historias de hombres

⁶² Al respecto, véase el Prefacio de Boccaccio a *De claris* y la Introducción de Guarino a su traducción de la obra al inglés (1963: IX).

⁶³ Robinson (1957: 840) sostiene que Chaucer se habría inspirado en estas dos obras de Boccaccio para escribir *The Legend*, aunque no brinda precisiones al respecto. Kiser (1983:103) también considera *De claris mulieribus* como una de las probables fuentes de *The Legend*.

ilustres. El hecho de que, en el caso de *The Legend*, solo hayan llegado nueve relatos hasta nuestros días y que la obra se encuentre incompleta no resta importancia a esta coincidencia numérica, si tenemos en cuenta el peso que la cultura medieval atribuía a la numerología. *The Legend* y *The Monk's Tale* podrían haber sido proyectos complementarios – hipótesis que concuerda con el período de composición de las obras—⁶⁴ tal como *De claris* y *De Casibus* podrían serlo en el caso de Boccaccio. No menos importante es el hecho de que en el paratexto de *The Monk's Tale* exista una referencia a *De Casibus*,⁶⁵ lo cual permite convalidar la familiaridad de Chaucer con la obra de Boccaccio, más allá de la ausencia de referencias explícitas a ella en *The Legend of Good Women*.

Tal como reseña Duffell (2000), Chaucer dominaba perfectamente el italiano. En este sentido, un punto de interés es que una de las fuentes de cuatro de los relatos de *The Legend of Good Women*—*The Legend of Medea*, *The Legend of Hypermnestra* y, más importante aún para la presente investigación, *The Legend of Dido* y *The Legend of Phyllis*—es una traducción al italiano de *Heroidas* que data del siglo XIV (Brown Meech, 1930). El nombre del autor de la traducción es probablemente Filippo Ceffi, originario de la Toscana. Además de conexiones previas con el Libro I de *Troilus and Criseyde*, Brown Meech encontró ecos verbales y detalles en los cuatro relatos anteriormente citados que asocian el texto de Chaucer directamente con la traducción de Filippo Ceffi. Esta traducción vernácula es otro ejemplo de la medievalización del material clásico, y prueba de la riqueza de materiales con las que *The Legend* establece relaciones intertextuales; también, por supuesto, atestigua el contexto cosmopolita y multilingüe en el que Chaucer y sus contemporáneos compusieron sus obras.

2.3. *The Legend of Good Women* y la innovación literaria

El período en el que Chaucer escribió *The Legend* fue de gran experimentación formal para el autor (Gaylord, 1983)—lo cual amerita su estudio minucioso—aunque también lo

⁶⁴ En efecto, algunos de los relatos que conforman *The Monk's Tale* podrían haber sido compuestos en el período 1372-1380. La crítica considera que, en su mayoría, los primeros relatos de *The Canterbury Tales* se escribieron entre 1388 y 1392. Véase “The Canon and Chronology of Chaucer's Works”, en Benson (2008).

⁶⁵ El comienzo del cuento se anuncia mediante la frase “Here begins the Monk's Tale / De Casibus Virorum Illustrium”. Por su parte, el epígrafe de *The Knight's Tale* es una cita de un pasaje de la *Teseida*. Véase la introducción a *The Canterbury Tales* en Benson (2008). Cabe señalar, asimismo, los numerosos puntos de contacto entre el marco narrativo del *Decamerón* y el de *The Canterbury Tales*. Chicote (2006) aporta un interesante análisis al respecto.

fue para muchos de sus contemporáneos (Burrow, 1971). *The Legend* evidencia dos aspectos fundamentales de dicha experimentación: la introducción de un nuevo tipo de verso y el trabajo con formas de narración breve (Robinson, 1957). Un tercer aspecto a considerar es la evolución del narrador-personaje que Chaucer desarrolló a lo largo de su obra anterior, y que en *The Legend* adquiere características distintivas.

2.3.1. Un nuevo tipo de verso

En cuanto a la nueva forma de versificación que emerge en *The Legend*, Martin Duffell (1996, 2000) y Kristin L. Cole (2013) –quien retoma el trabajo del primero– concluyen que fue Chaucer quien introdujo el pentámetro yámbico en la literatura inglesa. Esta innovación aparece íntimamente relacionada con su rol de traductor de obras escritas en francés e italiano—sobre todo en el primer período de su carrera literaria— y su adaptación al inglés de la métrica utilizada en estas literaturas. Este proceso se realizó a partir de ciertas modificaciones que le permitieron acomodar el tipo de verso a las características de la versificación y la dicción inglesas.⁶⁶

Chaucer escribió sus primeras obras en los versos octosílabos de sus modelos franceses, que tendían a incorporar algunas sílabas adicionales por las características de la dicción inglesa, sin alterar el patrón de cuatro acentos de sus modelos. Desde la década de 1370, luego de sus viajes a Italia, Chaucer comienza a experimentar con el pentámetro yámbico en inglés, verso en el que escribirá las obras de su producción madura. Duffell (2000: 271) señala el año 1378 como un momento clave en este proceso de experimentación, ya que en ese viaje Chaucer habría traído consigo copias de *Il Filostrato* y la *Teseida* de Boccaccio, dos obras que fueron una inspiración importante para la segunda parte de su producción artística. Estas obras están ligadas entonces a la composición de la primera versión del Prólogo a *The Legend* (Payne, 1975), alrededor de 1386.

Si bien Chaucer ya había experimentado con los versos decasílabos de cinco acentos en obras anteriores –las más importantes de ellas *The Monk's Tale*, *The Parliament of Fowls*

⁶⁶ Un ejemplo de estas adaptaciones es la incorporación de una sílaba adicional, no acentuada, en cada hemistiquio (Duffell, 2000: 283). Estas modificaciones son analizadas en detalle en el estudio comparativo de los diversos tipos de pentámetro yámbico en las tres lenguas realizado por Duffell.

y *Troilus and Criseyde*—en *The Legend* utiliza los versos decasílabos pareados por primera vez.⁶⁷ En ellos compondría asimismo la mayor parte de *The Canterbury Tales*.⁶⁸

Es importante señalar que tanto Duffell (2000: 283) como Cole (2013: 92)⁶⁹ concluyen que, de los dos modelos vernáculos disponibles de pentámetro yámbico, Chaucer eligió como inspiración el *endecasillabo* de Boccaccio.

2.3.2 *The Legend of Good Women* y la experimentación con la narrativa breve

Los cambios en la producción poética de Chaucer como consecuencia de la ampliación de su espectro literario se evidencian no solo en el desarrollo de un nuevo tipo de verso. En su estudio acerca de la poética del autor, Robert Payne (1975) identifica un cambio en la producción artística de Chaucer que marca el comienzo de su producción madura con *The Legend of Good Women*. Con ello, el estudio pormenorizado de esta obra —relegada hasta hace relativamente poco tiempo por la crítica—⁷⁰se vuelve central.

Payne realiza una observación importante sobre el trabajo con las formas narrativas breves a partir de *The Legend*. Según el crítico, esta obra corona el proceso de experimentación de los quince años anteriores en la carrera de Chaucer, y marca el comienzo del último período en su producción, dedicado a la elaboración de una forma narrativa diferente: la colección de relatos enmarcados (1975: 197). En efecto, la estructura retórica de *The Legend* anticipa la de *The Canterbury Tales*, ya que se trata de una colección de relatos conexos con un tópico y un marco ficcional común. Por otro lado, el Prólogo a *The Legend*, es, como hemos señalado, la última —y más lograda— de las visiones del sueño escritas por Chaucer. En este sentido, es interesante la comparación que realiza Deanne Williams con el Jano bifronte: el Prólogo mira hacia atrás, hacia las

⁶⁷ Si bien Chaucer experimentó con el pentámetro yámbico en obras anteriores, *The Legend* inaugura su utilización en versos pareados. En *Troilus and Criseyde* y *The Parliament of Fowls*, por ejemplo, utilizó la misma métrica en estrofas de siete versos, con rima en los versos impares, la llamada *rime royal*. Al respecto, puede consultarse el artículo sobre versificación escrito por Norman Davies en el estudio introductorio de *The Riverside Chaucer*.

⁶⁸ Al respecto, véase el artículo sobre versificación escrito por Norman Davies que forma parte del estudio introductorio a *The Riverside Chaucer*, en particular, la página xxxix.

⁶⁹ Véase la introducción de Mary Shaner a *The Legend of Good Women* en *The Riverside Chaucer*; también la introducción de Jesús Serrano Reyes (2005) a *La leyenda de las buenas mujeres*.

⁷⁰ En efecto, el primer estudio de la obra en su conjunto fue el de Robert W. Frank Jr. (1972). Antes de ello la crítica se había centrado en el análisis y la cronología de las dos versiones existentes del Prólogo, o en el análisis de las leyendas individuales y sus fuentes.

tres visiones del sueño anteriores, y las leyendas, hacia los relatos conexos de *The Canterbury Tales* (2006: 172).

En cuanto a los relatos de *The Legend of Good Women*, es importante destacar que existe una continuidad temática con la producción poética anterior. En efecto, Chaucer ya había incluido varios de los mitos sobre los que se basan los relatos en obras anteriores, a saber: en *The Book of The Duchess* aparecen los mitos de Dido y Eneas (vv.732-734), Filis y Demofonte (vv. 728-731), y Medea y Jasón (vv.726-727), en tanto que en *The House of Fame* Chaucer retoma, con una extensión mayor, los mitos de Dido y Eneas (I.219-382), de Filis y Demofonte (I.388- 396), e incluye también el de Teseo y Ariadna (I.405-425); asimismo se menciona a Tisbe y a Dido muy brevemente en *The Parliament of Fowls* (v.289).

En estas primeras obras, argumenta Root (1909: 127-128), la versión del mito de Medea y Jasón que presenta Chaucer probablemente esté basada más en el *Roman de la Rose* que en la lectura pormenorizada de sus fuentes clásicas, lo cual podría hacerse extensivo al resto de los mitos considerando que se trata de referencias breves y poco detalladas. Es interesante notar, sin embargo, la extensión mayor que adquiere la historia de Dido y Eneas en *The House of Fame*: ciento sesenta y tres versos. Ello podría estar relacionado con la ampliación del espectro literario de Chaucer que Piero Boitani (2004) observa a lo largo de las tres visiones del sueño anteriores a *The Legend*. Boitani nota que en el período que va desde la composición de *The Book of the Duchess* a *The Parliament of Fowls* se produce una expansión en la índole de obras con las cuales Chaucer establece relaciones intertextuales. El rango incluía en un principio fundamentalmente Ovidio y los romances, para luego incorporar a Virgilio y otros autores clásicos latinos, además de autores medievales, entre ellos Dante. Sin embargo, no se reconocen en este período ecos verbales explícitos que provengan de obras de Boccaccio o de los poetas franceses cultores del género de la poesía margarita (61-62).

Es importante subrayar que ya en *The House of Fame* Chaucer se centra en la historia de amor entre Dido y Eneas, es decir, adopta la perspectiva ovidiana del mito expuesta en *Heroidas* (Hagedorn, 2004: 3) y no la perspectiva épica que Virgilio privilegia en la *Eneida*. Aquella será, por supuesto, la que adopte asimismo en *The Legend of Good Women*. En *The House of Fame* Eneas es presentado como un traidor, al igual que la mayoría de los personajes masculinos en *The Legend*, a excepción de Píramo en *The*

Legend of Thisbe. Relacionado con ello, es importante notar, siguiendo a Mann (2002:10), que ya en *The House of Fame* aparecen dos posicionamientos genéricos bien definidos—“ye men”, “we wymmen” (vv. 330; 335) que son recurrentes en los relatos de *The Legend of Good Women*, y también en algunos de *The Canterbury Tales*. Concluimos, entonces, que la evolución del mito de Dido y Eneas a lo largo de estas tres obras parecería apuntar al descubrimiento y desarrollo de un patrón narrativo, en el cual los mitos se expanden a partir de la presentación dicotómica de las perspectivas masculina y femenina, punto fundamental en el análisis del tratamiento de los mitos en los relatos que componen *The Legend*.

El modo en que Chaucer presenta el mito de Dido y Eneas en *The House of Fame* podría haber sido, entonces, el modelo para los relatos incluidos en *The Legend*. Es necesario resaltar, sin embargo, que el contexto en que el mito se sitúa en *The Legend of Good Women* presenta características particulares, lo cual se debe principalmente al marco narrativo establecido por el Prólogo.

2.3.3. *The Legend of Good Women* y la evolución del narrador chauceriano

Además de la experimentación con la narrativa breve, *The Legend of Good Women* evidencia una innovación con respecto al tercer eje señalado anteriormente: el desarrollo, a lo largo de las ensoñaciones anteriores de Chaucer, de un narrador con características distintivas. Este proceso, que abarca los primeros quince años de la producción de Chaucer, encuentra su máxima expresión en la versión G del Prólogo a *The Legend* (Payne, 1975: 200; Williams, 2006: 173). La versión revisada del Prólogo es, según Payne, la última variante de una estructura que Chaucer fue desarrollando a lo largo de su obra poética anterior, estructura que, aunque comparte elementos con otras obras del período, es una invención de Chaucer. Para el momento de composición del Prólogo a *The Legend*, esta estructura se habría vuelto para el autor una “convención genérica” (1975: 201).

El Prólogo a *The Legend* es, según la crítica, la más lograda de las ensoñaciones escritas por Chaucer. Williams (2006:147) define la ensoñación (en inglés, *dream vision*) como “a poem that relates a curious dream as a pretext for an extended poetic and philosophical discussion of a more abstract subject: usually, but not always, the nature of love”. Serrano Reyes (2005: 28-29) establece una diferenciación importante al respecto: si bien, desde el punto de vista temático, las primeras obras de Chaucer podrían categorizarse como

‘visiones del amor’ (en inglés, *love visions*), desde el punto de vista de la técnica narrativa es más adecuado clasificarlas como ‘ensoñaciones’ (*dream visions*). En efecto, Chaucer absorbió algunos aspectos del género, sobre todo a partir de modelos franceses (principalmente el *Roman de la Rose*) aunque también italianos, pero, sin embargo, introdujo innovaciones que aportaron originalidad al género, creando de este modo una estructura única en la literatura del período.

Tanto Serrano Reyes como Williams identifican una serie de elementos comunes a las ensoñaciones de Chaucer: en ellas, el narrador es un poeta versado en la tradición clásica, amante de los libros; la ensoñación está precedida por la lectura que da lugar al sueño; hay asimismo un dedicatario real, que introduce el pretexto para la escritura de la nueva obra; finalmente, además de la clásica, todas las ensoñaciones dan cuenta de las influencias literarias continentales, específicamente la francesa y la italiana (Williams, 2006: 173).

Payne (1963, 1975) considera que un tópico central en las ensoñaciones de Chaucer es la educación del poeta que escribe acerca del amor, quien paradójicamente se sitúa como un observador y no como protagonista (es decir, como un poeta enamorado), a diferencia de lo que ocurre en la estructura canónica de las visiones del amor medievales (Serrano Reyes, 2005: 28). Al compararlas con obras contemporáneas del mismo género, tal como *Piers Plowman* y *Pearl*, Serrano Reyes concluye:

En todos ellos [es decir, en obras análogas del período] aparecen personajes alegóricos de forma permanente que juegan un papel protagonista, mientras que en Chaucer, cuando lo hacen, es de forma prácticamente testimonial; son personajes individuales, con realismo y *sin una carga moralizante excesivamente explícita* los que protagonizan sus obras (29; subrayado propio).

Piero Boitani (2004) observa que todas las ensoñaciones de Chaucer comienzan con un libro, que el narrador – soñador lee, y terminan con otro: el que escribe el soñador, es decir, la nueva obra. Esto transforma sus ensoñaciones en momentos trascendentales:

For Chaucer, the book both causes the dream and exists within it. *He is the first European writer to use this formula, which was to become a distinctive feature, if not a topos, of Western culture.* The book is the key and integrating element of the dream experience –one of the fundamental elements of the human psyche—and of the creative process itself (60; subrayado propio).

La centralidad que los libros tienen para Chaucer se materializa en dos de los versos más célebres del Prólogo a *The Legend*, “And if that olde bokes weren aweye, / Yloren were of remembrance the keye” (G 25-26), cuya importancia analizaremos en el capítulo siguiente.

El narrador chauceriano es, tal como observa Sheila Delany (1994), siempre un lector además de un escritor, con un equilibrio fluctuante entre estas actividades a lo largo de la obra poética del autor.⁷¹ Williams (2006) considera que las ensoñaciones de Chaucer constituyen una alegoría de los procesos de lectura y escritura, y “dramatizan” la experiencia de inmersión del autor en la literatura francesa (148), aunque consideramos que esta inmersión puede hacerse extensiva asimismo a las literaturas clásica e italiana. Es evidente entonces que la posición del soñador es paralela a la posición de Chaucer el escritor con respecto a sus fuentes (150): Chaucer fue inicialmente un lector del género, uno de cuyos primeros y más relevantes exponentes medievales fue el *Roman de la Rose*, fuente de inspiración importante en el conjunto de su obra y en *The Legend* en particular (Root, 1909).

Si bien los elementos enumerados anteriormente son comunes a todas las ensoñaciones escritas por Chaucer, el Prólogo a *The Legend* evidencia un énfasis mayor en la importancia de los libros, que ahora son no solo fuente de inspiración sino también objetos que el poeta narrador, quien reclama para sí una cierta autoridad y un lugar en la tradición, puede producir (Williams, 2006).⁷² A esto mismo apunta Payne cuando señala que en la versión G del Prólogo el poeta ahora puede encontrarse a sí mismo en los libros, al igual que puede encontrar a Ovidio o a Deschamps (1975: 205).

Más allá de la deuda —en mayor o menor medida— con la literatura clásica latina y con la literatura francesa e italiana, consideramos que el diálogo que Chaucer establece con estas tradiciones en *The Legend* evidencia el deseo de insertarse en la tradición literaria tomando parte del legado recibido para crear obras con características singulares que respondieran a intereses y búsquedas propias.

⁷¹ Al respecto, véase especialmente el cap. I

⁷² Analizaremos este punto con mayor detalle en el capítulo dedicado al análisis del Prólogo.

2.4. *The Legend of Good Women* en su contexto social y cultural de emergencia

The Legend participa del ‘debate’ acerca de la naturaleza femenina –el ‘tema de la mujer’, como lo denomina Percival (1998), que tuvo lugar en las cortes de Europa occidental entre fines del siglo XIV y principios del XV (Thomas, 2015). El ‘tema de la mujer’ y la exaltación femenina fue una de las convenciones más comunes de la poesía medieval (Wetherbee, 2004:73) que, bajo el influjo de los ideales del amor cortés, emerge asimismo en obras análogas a *The Legend* –por ejemplo, *De claris mulieribus* de Boccaccio. Si bien no entraremos en mayores detalles por el momento, es lícito afirmar que *The Legend* está atravesada por discursos antagónicos acerca de la naturaleza femenina, los cuales inciden sobre su estructura retórica, y exponen el modo en que la literatura es un medio de expresión de los discursos culturales más amplios en los que se inserta, tal como postula el nuevo historicismo (Greenblatt, 1998, 2005).

Uno de los discursos culturales relevantes para el análisis de *The Legend* es precisamente el *fine amor*,⁷³ que se erige como modelo de comportamiento amatorio de la aristocracia de los siglos XII y XIII (Burnley, 1980). Este discurso, que impregna el Prólogo de la obra, había contribuido a crear durante la Edad Media caracterizaciones más positivas de las protagonistas de los mitos clásicos, como por ejemplo Dido (Williams, 2006: 158). Relacionado con ello, Williams identifica en el período una creciente demanda de poesía en lengua vernácula que reflejara las características e intereses propios de las audiencias cortesanas. Según argumenta la autora, el *Roman de la Rose* es uno de los primeros productos de esa demanda (147), por lo cual las visiones del sueño de Chaucer, que lo toman como modelo, también responderían al interés creciente en la poesía vernácula. Precisamente el *Roman*, que combina la poesía amatoria con la sátira de la mujer, derivada de la tradición ovidiana (Lewis, 1969: 124), es un exponente de un discurso antitético (al menos superficialmente): el antifeminismo. Esto aplica especialmente al fragmento del *Roman* escrito por Jean de Meun, que ocupó el centro de la querrela acerca de la naturaleza femenina durante los siglos XIV y XV, y que se extendió hasta el neoclasicismo, ya entrado el siglo XVIII (Bloch, 1991).

⁷³ Al respecto, véase Burnley (1980). Este autor sigue a D. S. Brewer (1955) y E. T. Donaldson (1970) en la valoración superior del término *fine amor* con respecto al de ‘amor cortés’, acuñado por Gaston Paris en 1883.

En cuanto al contexto cultural de emergencia de *The Legend* y su recepción primaria, dos fenómenos asociados que Williams puntualiza son, por un lado, el crecimiento de la audiencia femenina en el período, y por otro, el patronazgo femenino (2006:159). Beatriz Hernández Pérez (2008) coincide en plantear la existencia de redes de patronazgo femenino en la corte inglesa de finales del siglo XIV, y sostiene que en ese entorno había un clima de debate en torno a la imagen de la mujer que debía transmitir la poesía. Según Hernández Pérez, el mecenazgo era, junto con la lectura en conjunto, una de las actividades a través de las cuales las mujeres orientaban la producción literaria hacia sus propios intereses (17). La autora vincula otras obras de Chaucer, en particular *The Book of the Duchess* y el poema *ABC*, al auspicio de Blanca de Lancaster, y a la costumbre de la lectura común de poemas, que las mujeres de la corte podían compartir con sus hijas (20).

Hernández Pérez llama la atención sobre la práctica del mecenazgo femenino a partir del supuesto encargo de *The Legend of Good Women* por parte de Ana de Bohemia, al que aludió John Lydgate en *Fall of Princes* (c. 1438) (22-23). La influencia ejercida por estas damas en la corte puede constatarse, apunta la autora, por el rol que desempeñaron en la promoción de poetas que, como Chaucer, trataron la temática de las mujeres. Alfred Thomas (2015) argumenta que la esposa de Ricardo II posiblemente haya sido lectora y mecenas del poeta, además de parte de su audiencia pretendida (1-2).⁷⁴ Ana era hija del Sacro Emperador Romano, y miembro de una familia con gran influencia cultural asociada con el patronazgo en Bohemia. Thomas considera que, a los ojos de Chaucer, Ana podría haber sido la puerta de entrada al reconocimiento a nivel europeo.⁷⁵

Es imperioso señalar, sin embargo, que la información que existe acerca de la audiencia primaria de la obra de Chaucer es escasa. Hay, no obstante, un consenso bastante general sobre la hipótesis de Paul Strohm (1983), acerca de la conformación mayoritariamente masculina de esta audiencia para la cual Chaucer escribía. Los que la integraban eran hombres que, con diferencias importantes debido a su origen social (143), prestaban todos

⁷⁴ Thomas (2015) menciona la posible conexión de la reina con otras dos obras de Chaucer: *The Parliament of Fowls* sería un poema compuesto en ocasión del compromiso de Ricardo con Ana, punto sobre el que coincide Williams (2006). Señala además que algunos de los *Canterbury Tales*, entre ellos *The Prioress' Tale*, estarían relacionados con el patronazgo de la reina (19).

⁷⁵ Además, la promoción del arte y la literatura en la corte de Ricardo II podría haber sido una estrategia del monarca para reforzar sus aspiraciones a suceder a su suegro como Sacro Emperador Romano (Thomas, 2015: 94-95).

ellos servicio en la corte de Ricardo II: caballeros, nobles y empleados administrativos. La hipótesis de Strohm es avalada por otros críticos, entre ellos Alfred Thomas (2015) y Felicity Riddy (1996). Esta última autora nota, sin embargo, que independientemente de que la audiencia primaria haya sido una ‘subcultura particular’, los textos de Chaucer brindan acceso a una audiencia más amplia (104).⁷⁶

Richard Firth Green (1983) presenta algunos datos históricos acerca de la vida en la corte inglesa del siglo XIV, de cuyo análisis surge que las mujeres constituían un porcentaje muy pequeño de los miembros de la corte. Al respecto cita la ordenanza de York de 1318, por la cual ningún miembro de la corte podía llevar consigo a su cónyuge. Los sirvientes del rey eran hombres sin excepción y la comitiva de la reina no superaba catorce mujeres. Aun cuando existiese una buena relación entre los monarcas, como en el caso de Ricardo II y Ana de Bohemia, el hecho de que las comitivas del rey y la reina coincidieran en un mismo espacio era poco habitual, por lo cual “los encuentros sociales informales entre ellos eran poco frecuentes” (149; traducción propia).

Sin embargo, Green señala dos puntos de interés para los fines de este trabajo: por un lado, si bien la presencia femenina en la corte de Ricardo II continuó siendo proporcionalmente baja, esta fue mayor que en períodos anteriores (151), punto en el que coincide con Alfred Thomas (2015); por otro, la presencia femenina era marcadamente mayor en las festividades y ceremonias, ya que las damas importantes traían con ellas sus comitivas, en línea con la nueva cultura internacional cortés que comenzó a finales del siglo XIV (148 - 151).

El incremento de la presencia femenina en días festivos abonaría una segunda hipótesis crítica sobre la audiencia primaria de la obra. Según la tesis que suscriben William Quinn (1994), Florence Percival (1998) y Nicola McDonald (2000), *The Legend* fue representada por primera vez en la corte de Ricardo II ante una audiencia mixta en una ocasión festiva o ceremonial, posiblemente durante las festividades de mayo, mes en el que se contextualiza la ensoñación del Prólogo. En este sentido, McDonald considera que si bien la audiencia masculina que postula Strohm es válida para la mayoría de las obras de Chaucer, en *The Legend* existe un componente femenino agregado (25).

⁷⁶ Riddy se refiere sin dudas al lector pretendido (Wolff, 1971) de la obra, aunque dada la vocalidad (Schaefer, 1991) de la literatura medieval, sería más apropiado hablar de *audiencia* pretendida.

Percival otorga relevancia a la referencia al día de San Valentín (F, G 145) y al cortejo de los pájaros en esa fecha, breve en el texto G y con un desarrollo mayor en el F. El Día de San Valentín era una de las ocasiones más importantes para las cuales se escribió poesía cortés en la Edad Media en Inglaterra y Francia (1998: 310), por lo cual el contexto aparentemente superficial creado por esta referencia parece invitar a la audiencia a tolerar las infidelidades de los personajes masculinos de las leyendas (313), del mismo modo que se toleraba aquellas que se daban en el contexto de los juegos aristocráticos durante esa celebración.

Además, ambas versiones del Prólogo (F 72; G 70) hacen referencia al culto de la Flor y la Hoja, un juego cortés que en la época de Chaucer parece haber sido relativamente nuevo en Inglaterra. Las referencias a este culto son exclusivamente literarias; de hecho, el juego tiene un componente literario importante, y parece haber consistido en dividir a los participantes en dos grupos, cada uno de los cuales compite por alabar su símbolo más y mejor que el otro. El primer registro que existe del juego son cuatro poemas de Eustache Deschamps (Percival, 1998: 314; Coleman, 2006), cultor de la poesía margarita, con quien Chaucer estaba familiarizado. Uno de estos poemas reviste particular interés para el estudio de la audiencia primaria de *The Legend*. Se trata de la balada 765, dedicada a Felipa de Lancaster, hija de Juan de Gante, mecenas de Chaucer, y a quien Deschamps describe como “*the worthy flower*” (“la valiosa flor”) (v.48), “*fit for a king*” (“digna de un rey”) (v.15).⁷⁷ Joyce Coleman (2006) postula que Felipa tuvo un rol más importante de lo que se ha admitido hasta ahora en la transmisión del culto de la Flor y la Hoja de la corte francesa a la inglesa, pues posiblemente habría sido quien entregó una copia de la balada a Chaucer y a la reina Ana, esposa de su primo, Ricardo II.

Tanto Felipa de Lancaster como Ana de Bohemia eran miembros de *The Sorority of the Garter*, un grupo de mujeres cercanas a Juan de Gante que integraban una elite letrada (Coleman, 2006: 36). La liga era un agregado informal a la Orden de la Jarretera (en inglés *Order of the Garter*) fundada por Eduardo III (1312-1377), abuelo de Felipa, alrededor de 1349. Sus integrantes participaban activamente de la cultura escrita, y estaban sin dudas familiarizadas con el tipo de *performance* para un grupo reducido que se postula para la primera lectura, en público, de *The Legend*. Su mención en la balada de

⁷⁷Incluyo entre paréntesis mi traducción al español de algunas frases clave de la traducción al inglés de la balada 765 realizada por Joyce Coleman (2006) e incluida en su artículo. La balada forma parte de las *Oeuvres complètes* de Deschamps, que a la fecha no han sido traducidas al español.

Deschamps ubica a Felipa en el contexto textual y cortesano en que Chaucer sitúa *The Legend* (McDonald, 2000: 27-28). En resumen, la obra aparece íntimamente asociada con la *performance* oral, una audiencia compuesta por mujeres prominentes de la corte,⁷⁸ y un contexto lúdico.

Existe acuerdo en que el juego estaba relacionado con contrastar las virtudes masculinas y femeninas. La Flor se asociaba con la mujer, bella pero débil; la Hoja, con la fuerza y fidelidad masculinas. McDonald considera que su mera referencia permite vincular la obra con la lectura pública para un grupo reducido de cortesanos (2000: 25). Uno de los objetivos de *The Legend* sería entonces, siguiendo el análisis de Percival, al que también adhiere McDonald, el propiciar el debate acerca de las virtudes y debilidades masculinas y femeninas en la audiencia, con fines de entretenimiento y flirteo.⁷⁹ Por su parte, Quinn coincide en que el objeto de esa primera *performance* oral era entretener, y subraya la capacidad inherente a este tipo de performance de producir efectos humorísticos a partir de la complicidad entre el narrador y la audiencia (1994: 7- 9). Es importante notar que esta avenencia constituye un aspecto de relevancia para el análisis que más adelante realizaremos de algunos comentarios que el narrador introduce en las leyendas.

Sumado a las hipótesis de lectura de Quinn, Percival y McDonald, que sin dudas resultan plausibles, hay aspectos del plano textual de la obra que la vinculan específicamente con una audiencia femenina: nos referimos específicamente a su audiencia pretendida. Además de la invocación explícita a las mujeres (Cowen, 1985; McDonald, 2000), que habrían sido entonces parte de una audiencia que interactuaba con el poeta en ocasión de la primera *performance* oral de la obra (Quinn, 1994), es relevante la elección del género hagiográfico al cual, al menos en teoría, adhieren los relatos. Según demuestra Catherine Sanok (2007), las leyendas vernáculas de santas ocupan un lugar central en la emergencia de la cultura literaria femenina (27). El género era de amplia circulación entre las mujeres de diversos orígenes sociales, y tampoco distinguía entre mujeres religiosas y laicas

⁷⁸ En consonancia con lo postulado por Hernández Pérez (2008), McDonald (2000) destaca la figura de Philippa de Roet, esposa de Chaucer, como puente entre el poeta y las mujeres aristocráticas. Al respecto, véase la nota 53.

⁷⁹ Un elemento extratextual que abona la hipótesis del contexto lúdico de la primera performance de *The Legend* es que en uno de sus manuscritos más importantes, el Fairfax 16, la obra aparece compilada junto con *The Chaunce of the Dice*, un poema acerca de un juego para adivinar la fortuna. El juego incluye una cita de *The Legend of Good Women* y referencias a otras obras de Chaucer. El manuscrito también contiene textos sobre otro juego, *Ragman Roll*, no directamente relacionado con la obra de Chaucer pero sí con la celebración de Año Nuevo y con San Valentín (Percival, 1998: 319).

(Riddy, 1996). Además de la invocación femenina, la versión F del Prólogo a *The Legend* contiene una referencia al patronazgo femenino,⁸⁰ una característica del género de las leyendas de mártires cristianas (Sanok, 2007) que invita a la audiencia a interpretar la obra desde su posición genérica y a realizar una lectura ejemplar del texto.

Si bien resulta claro que, debido a la compleja estructura retórica de *The Legend*, la interpretación de los relatos irá en otra dirección, es importante señalar que, más allá de cuál haya sido la composición de su audiencia primaria, a través de su relación con la hagiografía, la obra presenta características de las cuales se infieren procesos culturales importantes, relativos a la inscripción de las mujeres en la historia de la literatura, y su intervención en la escena literaria de la Baja Edad Media (Sanok, 2001, 2007). Asimismo, la asociación entre la obra y la lectura femenina continuará en los siglos XV y XVI, tal como demuestra Kara Doyle (2006) en su análisis del Manuscrito Findern (Cambridge, University Library MS Ff.1.6.)

La interrelación de los fenómenos literarios y culturales esbozados anteriormente permite entrever la intrincada conexión entre los planos textual, histórico y cultural en *The Legend of Good Women*. En lo que sigue, analizaremos el Prólogo e intentaremos elucidar el complejo entramado de relaciones que *The Legend* establece con la tradición clásica y con sus modelos vernáculos, así como los modos en los que el autor busca inscribirse en la tradición literaria.

⁸⁰ Al respecto, véase el capítulo 3.

Capítulo 3. El Prólogo a *The Legend of Good Women*

3.1. *The Legend of Good Women*: discursos culturales e interpretación textual

El capítulo 2 situó *The Legend of Good Women* en relación con la obra anterior y posterior de Chaucer, y, en un nivel más amplio, en su contexto social y cultural de emergencia. Identificamos tres tradiciones literarias en las que abrevia la obra del autor y en relación con las cuales es necesario considerar los discursos culturales que las atraviesan y sobre cuyo fondo *The Legend* adquiere sentido. Por un lado, en lo que atañe a los modelos franceses e italianos y la cultura de la Baja Edad Media, se debe atender el discurso del *fine amor*, del cual la corte inglesa aún se hallaba plenamente imbuido en la segunda mitad del siglo XIV (Hernández Pérez, 2008: 17). Por otra parte, en relación con la cultura clásica latina y también con la doctrina cristiana, se debe tener en cuenta el antifeminismo como discurso social acerca de las mujeres. Con raíces tanto en la tradición clásica como en la patrística (Dinshaw, 1989; Bloch, 1991), esta construcción discursiva adquiere un carácter transversal, al entretenerse asimismo con las temáticas y las representaciones de las literaturas vernáculas. En cuanto a este segundo discurso, un punto no menor es que aparece asociado con una hermenéutica particular, basada en la exclusión simbólica de la audiencia femenina, privada del acceso al sentido último del texto (Sanok, 2001).

Tal como apuntamos en el capítulo anterior, en el *Roman de la Rose*, modelo por excelencia de la poesía amatoria medieval, admirado por Chaucer y sus contemporáneos, el *fine amor* y el antifeminismo aparecen imbricados (Lewis, 1969). Estos dos discursos convergen asimismo en *The Legend*, y constituyen un factor importante en la polaridad de interpretaciones de la obra: de manera literal, como un elogio de las mujeres, o de manera irónica, como una crítica solapada. Tal como argumenta Catherine Sanok (2001: 346), las tradiciones discursivas con las que está familiarizada una audiencia son centrales en el proceso de interpretación textual, y constituyen por ello un punto insoslayable en el análisis de los posibles sentidos de *The Legend* en diferentes momentos históricos.

En relación con el sentido de la obra, es necesario evaluar una tercera posición de relevancia considerable en las últimas décadas (Quinn, 1994; Percival, 1998; McDonald, 2000). Esta perspectiva se sustenta principalmente en la hipótesis de que la primera presentación de la obra habría sido en el contexto lúdico de una festividad cortesana. Se favorece así una interpretación de la obra como predominantemente cómica, con un componente lúdico y humorístico que el narrador co-construye con su audiencia en el

contexto de la *performance* oral (Quinn, pp. 7-8). La atención a lo anterior no descuida, sin embargo, elementos de la estructura retórica de la obra, entre ellas la naturaleza del encargo del dios Amor y la manipulación del género *exemplum*. Es interesante subrayar a este respecto los aportes iniciales de Frank (1972) y los más recientes de Kiser (1983) y Mann (2002).

Dado el peso de la recepción primaria de una obra literaria para su recepción histórica (Jauss, 1976: 164-165), se vuelve fundamental evaluar la evidencia disponible acerca del contexto primario de recepción.⁸¹ En este capítulo comenzaremos con una revisión de las dos interpretaciones –literal e irónica—que históricamente ha tenido la obra en relación con algunos hitos en su recepción, para luego exponer la propia.

3.2. *The Legend of Good Women*: algunos hitos en su recepción

En el contexto del debate medieval acerca de la naturaleza femenina, que oscilaba entre la exaltación y la degradación (Wetherbee, 2004: 73), un breve repaso por la recepción de *The Legend* en el siglo XV demuestra que esta estuvo tensionada entre esas dos polaridades.

El primer testimonio que se conserva de la recepción del poema como una defensa de las mujeres es de Thomas Hoccleve, discípulo de Chaucer. En su poema “Letter of Cupid”, análogo de *The Legend*, se refiere a la obra de Chaucer y postula ambas como evidencia de la traición masculina. Unos años más tarde, *The Legend* aparece compilada en el manuscrito Fairfax 16,⁸² junto con unos veinte poemas atribuidos a William de la Pole. Sheila Delany (1994: 4-5) considera que de la Pole parece situarse en la tradición de *The Legend*, ya que reivindica la cultura cortesana en lugar de la clerical y misógina.

Finalmente, de mediados del siglo XV también data el Manuscrito Findern⁸³ (técnicamente, MS Cambridge, University Library Ff.1.6), una antología que condensa una variedad de materiales seculares y cortesanos, junto con textos didácticos destinados a promover la virtud femenina. El manuscrito, compilado a lo largo de casi un siglo (desde 1446 hasta 1550, aproximadamente) presenta evidencia de haber pertenecido a mujeres,

⁸¹ En este sentido debe entenderse la afirmación de Quinn en cuanto a que la primera representación de *The Legend* fue definitoria del tono de la obra (1994: 10).

⁸² Se trata de uno de los doce manuscritos (relativamente) completos de la obra, que se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford. Al respecto, véanse las notas al texto de *The Legend* en la edición de Benson (2008).

⁸³ El manuscrito perteneció a la familia homónima, radicada en el norte del condado de Derbyshire, Inglaterra (McDonald, 2000).

y de haber sido leído y copiado, al menos en parte, por ellas (Doyle, 2006). Este documento no incluye el marco ficcional del Prólogo y contiene solo uno de los relatos, *The Legend of Thisbe*, que encabeza lo que McDonald (2000) denomina la “secuencia feminista” del manuscrito. El agrupamiento de este mito junto con obras que tematizan la queja, la pasión y el dolor femeninos parece indicar, según McDonald, que la audiencia del período le dio al relato una interpretación literal, en la que Tisbe es simplemente una víctima.⁸⁴

En paralelo, la lectura irónica de *The Legend* también se remonta casi a los comienzos de su recepción. El primer registro es del siglo XV, en *Fall of Princes* (1434), de John Lydgate (Hansen, 1983: 12), donde el monje insinúa que *The Legend* quedó incompleta debido a la falta de ejemplos de buenas mujeres (Delany, 1994: 6).

Otro admirador de Chaucer que, sin embargo, presenta una mirada crítica de *The Legend* fue Osbern Bokenham, un fraile agustino de East Anglia, quien escribió su propia *Legendys of Hooly Wummen* (1443-1447), imitando la estructura de la obra de Chaucer. Sin embargo, Bokenham no considera que la religión del amor sea una verdadera defensa de las mujeres, y critica la invocación de deidades clásicas en la obra, por considerarla impropia de un autor cristiano (Delany, 1994: 7-8). Si bien la de Bokenham no es una lectura irónica, su postura en cuanto a la efectividad de *The Legend* en la defensa de la virtud femenina es clara.

La controversia alrededor del poema queda establecida, como lo demuestran los ejemplos anteriores, ya desde su recepción temprana en el siglo XV, y, al igual que en el presente, apuntaba a dilucidar la intención del autor. Al respecto, críticos como Sheila Delany concluyen que la actitud del narrador hacia las mujeres es ambivalente y posee múltiples matices, y por tanto se aleja de una mirada misógina simplista o esencialista (1994: 188).

El contrapunto se produce asimismo en la recepción más reciente de la obra. A principios del siglo XX, retomando el argumento antifeminista ya expuesto por Lydgate, Harold Goddard consideraba que el hecho de que *The Legend* estuviera incompleta era prueba de que las “buenas mujeres” solo existen en la literatura, no en la realidad (1908: 90-92).⁸⁵ Un año después, John Livingston Lowes refuta la lectura de Goddard, a la que acusa de

⁸⁴ Profundizaremos el análisis de este relato en relación con el MS Findern en el capítulo 4.

⁸⁵ Ello a propósito de la dicotomía entre el saber derivado de la tradición y el experiencial, dicotomía que abre el Prólogo del poema, y que se analiza en detalle en este capítulo.

no dar cuenta de “las convenciones, los preconceptos, y el medio literario en que estaba inserto el autor” (1909:518; traducción propia). En resumen, la de Goddard era una lectura anacrónica (Hansen, 1983: 12), o ahistórica.

La lectura irónica del poema también se propuso desde las dos principales corrientes críticas que surgieron a partir de la década de 1980, con el renovado interés en la obra: los estudios de género (Hansen, 1983) y el historicismo (Patterson, 1991).⁸⁶ ⁸⁷ En el primer estudio desde la perspectiva de género de la obra poética de Chaucer, Carolyn Dinshaw (1989) también realiza una lectura irónica de *The Legend*, aunque reconoce asimismo su ambigüedad, ya que identifica la exposición de las limitaciones del discurso y la hermenéutica patriarcales (25).

Entre fines del siglo XX y principios del nuevo milenio, Florence Percival (1998) y Catherine Sanok (2001) interpretan la obra como inherentemente ambigua, premisa fundamental con la cual coincidimos. Estas autoras adscriben la ambigüedad a diferentes motivos: en la lectura de Percival, una causa es el contraste entre las actitudes hacia las mujeres evidenciada en el Prólogo y aquella de los relatos; por su parte, Sanok atribuye la ambigüedad a la posibilidad de interpretar la obra con referencia a dos tradiciones textuales diferentes, el antifeminismo clerical y la hagiografía. En el período medieval, esta última se asocia con una audiencia específicamente femenina y por ello desafía la exclusión de las mujeres del ámbito letrado implícita en el antifeminismo. En una lectura sumamente relevante para el análisis de esta audiencia implícita, William Quinn (1994) interpreta *The Legend* como una obra originalmente concebida para su *performance* oral en el contexto íntimo de la corte. De carácter inherentemente cómico en tanto guión para la *performance*, su ambigüedad surge a partir del pasaje al medio escrito que implicó su publicación en forma de manuscrito, precisamente porque este proceso significó el desdibujamiento de la intención autoral que era inequívoco en la recitación.

Finalmente, otra lectura relevante en el siglo XXI es la de Jill Mann (2002), para quien *The Legend* constituye una respuesta del autor al discurso antifeminista de la época. Al

⁸⁶ Otras áreas de indagación en el resurgimiento del interés por *The Legend* en la década de 1980 fueron los estudios de las fuentes y de la poética de la obra (Mc Cormick *et al*, 2017: 3).

⁸⁷ Sin embargo, las lecturas de Elaine Tuttle Hansen (1983) y Lee Patterson (1991) no son simplemente antifrásticas sino que, como veremos más adelante, consideran que la ironía encierra una crítica a la tradición antifeminista, en el caso de Hansen, y a los valores de la aristocracia y de la tradición cortesana, en el de Patterson.

igual que Dinshaw (1989) o Delany (1994), Mann no desconoce la complejidad de la actitud hacia la mujer que se construye en la obra. Si bien considera que no es completamente ‘seria’ -- su insistencia en la traición masculina es próxima a las estrategias retóricas totalizadoras del antifeminismo-- concluye que la obra “no es frívola (...) en su enjuiciamiento de los hombres o su empatía con las mujeres” (2002: 26, traducción propia).

3.3. *The Legend of Good Women* y su ambigüedad inherente

La posibilidad de arribar a interpretaciones diametralmente opuestas parece ser un denominador común en las obras de Chaucer en las que se abordan cuestiones de género (Martin, 1996: xii). Nuestra hipótesis de lectura es que en *The Legend* existen elementos que disparan sus posibles sentidos en direcciones contrarias. En este fenómeno tienen una incidencia notable su estructura retórica, los discursos culturales en los que se cimienta y las prácticas hermenéuticas que estos conllevan. A este respecto, coincidimos con Sanok en que el poema “cultiva una flexibilidad interpretativa” que debe analizarse en el contexto de sus “afiliaciones discursivas”, donde se incluyen las posibles audiencias, los contextos sociales y las tradiciones textuales en las que se sitúa la obra (2001: 344-345).

El choque entre dos perspectivas esquemáticas (Ingarden, 1989: 137-138) que ocurre en el proceso de interpretación de la obra resulta de la yuxtaposición del género hagiográfico, derivado de la tradición cristiana, al cual, al menos en el plano formal, pertenecen los relatos, y la fuente pagana de los mitos en los que estos se basan. Sin dudas, dilucidar el motivo por el cual Chaucer eligió el género hagiográfico como paradigma para sus relatos es un punto esencial para comprender cabalmente el poema (Kiser, 1983: 23). Asimismo, es importante establecer las implicancias literarias y culturales de otras dos elecciones genéricas clave: la ensoñación en el caso del Prólogo, y el *exemplum* en el de los relatos.

Por otro lado, es necesario analizar el contraste entre la actitud que el poeta expresa hacia las mujeres en el Prólogo y aquella de los relatos. Si bien la posibilidad de que los componentes de la obra hayan sido escritos en momentos diferentes – Chaucer habría comenzado a escribir algunos de los relatos y luego el Prólogo (Livingston Lowes, 1905)⁸⁸ – es un factor por considerar en estas diferentes actitudes hacia las mujeres, lo

⁸⁸ Livingston Lowes sostiene que *The Legend of Ariadne* y *The Legend of Phyllis* –y tal vez el resto de los relatos que componen la obra– no demuestran el mismo dominio del nuevo tipo de versificación que el Prólogo, y por tanto, lo preceden. Otro punto aducido por el autor es la continuidad temática entre *Troilus*

cierto es que el contraste precede la composición de la obra. El “tema de la mujer” era común a una serie de obras análogas a la de Chaucer,⁸⁹ en las cuales la sinceridad de su encomio tampoco está exenta de dudas (McCormick *et al*, 2017: 6).

Es probable que las discordancias mencionadas hayan contribuido a la disparidad de interpretaciones sobre *The Legend*. Nuestra postura analítica es que tanto la complejidad retórica y temática de la obra como la distancia histórica entre ella y nuestra recepción en el presente requieren abordarla desde un conjunto de perspectivas teóricas complementarias. Asimismo, con respecto a la hipótesis de una primera *performance* oral de la obra, Quinn sostiene, como se recordará, que una parte importante de las intenciones del autor, y por tanto del sentido de la obra, estaba ligada al contexto de la propia *performance*, por lo cual se habría perdido u oscurecido en la publicación en forma de manuscrito (1994: 13), observación que consideramos sumamente relevante.

En este capítulo analizaremos el Prólogo con el objeto de identificar características significativas en la construcción ficcional del narrador y el posicionamiento acerca de la naturaleza femenina. Asimismo, identificar el pretexto esgrimido para la narración de los relatos es fundamental para el análisis de la estructura retórica de *The Legend*. Nuestro análisis se cimienta en los datos aportados por las dos perspectivas teóricas fundamentales en los estudios críticos de la obra desde fines del siglo XX: la histórica y la de género.⁹⁰ Asimismo, incorporaremos elementos del análisis de Lisa Kiser (1983) acerca de la recepción del material clásico por parte de Chaucer en tanto autor cristiano. Antes de ello,

and Criseyde y el Prólogo a *The Legend*, de lo cual infiere que fueron compuestos en períodos cercanos. Frank (1972: 11) considera la hipótesis de Lowes subjetiva y agrega que no alcanzó consenso crítico.

⁸⁹ Al respecto, véase la sección correspondiente en el capítulo 2.

⁹⁰ Retomo aquí el análisis y la valoración de los estudios críticos de *The Legend* a partir de la década de 1980 expuestos en McCormick *et al* (2017). En la perspectiva histórica, el pionero fue Lee Patterson con *Chaucer and the Subject of History* (1991), mientras que el primer estudio desde la perspectiva de género fue *Chaucer's Sexual Poetics*, de Carolyn Dinshaw (1989). Ambos inauguraron perspectivas teóricas de gran influencia en el estudio de la obra a fines del siglo XX. Sin embargo, el tratamiento de *The Legend* en ellos es dispar: el título del capítulo dedicado a *The Legend* en el libro de Patterson, “From Tragedy to Comedy Through *The Legend of Good Women*”, es breve y da cuenta del rol transicional que la obra tuvo para el autor en su trayecto creativo; el análisis del Prólogo aporta algunos elementos interesantes, pero se analiza solo una de las leyendas, la de Ariadna, por su conexión con *The Knight's Tale*. De cualquier manera, el posicionamiento teórico de Patterson sobre el conjunto de la obra de Chaucer es enriquecedor, y en ese sentido su aporte es imprescindible. Por su parte, Dinshaw también dedica un capítulo de su obra a *The Legend*, pero, a diferencia de Patterson, aquí el tratamiento de la obra reviste mayor profundidad. Además de lo innovador de su abordaje teórico, la autora pone en relación *The Legend* con algunos de los relatos de *The Canterbury Tales*, punto en el que coincidimos plenamente, y que retomamos y extendemos en nuestro análisis.

expondremos algunos aportes relevantes del estudio de la tradición textual de *The Legend*, área de interés crítico perenne (McCormick *et al*, 2017: 8).

3.3.1. Los manuscritos y las primeras ediciones impresas de *The Legend of Good Women*: aspectos centrales para el presente estudio

Tal como han argumentado los teóricos de la nueva filología (Nichols, 1990; Bloch, 2014), el estudio de los manuscritos de una obra medieval es central para comprenderla. Los doce manuscritos de *The Legend of Good Women* que se conservan datan del siglo XV, y la mitad de ellos se encuentra prácticamente completo (McDonald, 2000).⁹¹ Esto permite conjeturar que *The Legend* gozó de cierta popularidad en ese siglo (McDonald, 2000: 34; Collette, 2017:12).⁹²

Una de las conclusiones sumamente interesantes a las que arriba Megan Cook (2017) es que la concepción de *The Legend* como un poema menor en el canon chauceriano, la infravaloración de su complejidad, y la tendencia a concebir el Prólogo de manera aislada de los relatos comenzó con su paso a la imprenta en la publicación de las obras completas de Chaucer. La edición príncipe de *The Legend* fue realizada por William Thynne (m. en 1546) en el año 1532, como parte de la primera edición de las obras completas del autor, dedicada a Enrique VIII. Este acto consagradorio introdujo *The Legend* a la prensa en un contexto prestigioso (132), pero al mismo tiempo alteró la concepción de la obra que los manuscritos proponían.

Los elementos cortesanos del Prólogo armonizaban con el modo en que Chaucer fue presentado en la edición de Thynne (Cook, 2017: 33). Algo similar sucedió en la siguiente edición de las obras completas del autor, realizada y glosada por Thomas Speght (m. en 1621) en 1598: *The Legend* pasa así a ser valorada principalmente como una alegoría de la vida del autor, que atestigua el rango social del poeta (137). Las primeras ediciones de la obra contribuyeron a marcar, entonces, su lugar en el canon del poeta y el modo en que habría de ser leída a partir de entonces.⁹³ Cito nuevamente a Cook: “[i]n moving the

⁹¹ Es importante recordar asimismo que en dos manuscritos, Bodleian Library MS Rawlinson C86 y Cambridge, University Library MS Ff.1.6, *The Legend of Dido* y *The Legend of Thisbe* respectivamente se encuentran compiladas de manera separada del Prólogo, como narraciones independientes (McDonald, 2000).

⁹² Sin embargo, Cook (2017: 124) considera que ello no fue necesariamente así, debido a los escasos testimonios sobre la obra en textos del período.

⁹³ Es significativo que, más allá del renovado interés crítico suscitado por la obra partir de la década de 1980, los dos estudios más importantes —el de Patterson, de 1991, y el de Dinshaw (1989)— ubiquen *The*

Legend from manuscript to print, Thynne creates a new and narrower context for the poem, one that downplays the open-ended, dialogic aspects reflected in many of the manuscripts” (134: subrayado propio). Puede concluirse que el pasaje de la obra del formato manuscrito al libro impreso implicó que su forma se fije, y con ello, se reduzca la variedad de sentidos que pueden proliferar a partir de la lectura de aquellos. Un aspecto importante de este proceso fue sin dudas la escisión de la obra del co-texto de las misceláneas. El juego que se establecía con las otras obras presentes en la compilación, por ejemplo, los poemas sobre juegos medievales en el MS Fairfax 16, servía de indicador acerca de las características singulares de esa recepción temprana.⁹⁴

3.3.2. El Prólogo a *The Legend of Good Women*. Consideraciones preliminares

Existen dos versiones del Prólogo a *The Legend*, denominadas F y G en las ediciones más modernas.⁹⁵ En la versión G se omiten algunos pasajes importantes, entre ellos aquel que alude al supuesto encargo de la obra por parte de la reina Ana de Bohemia y un extenso fragmento, agregado en la versión revisada (G 267-312), de gran relevancia para el presente análisis.

Si bien hubo un debate intenso a principios del siglo XX acerca de los motivos de la existencia de las dos versiones y de su cronología, la crítica en general ha aceptado los argumentos de Livingston Lowes (1904; 1905) y en la actualidad existe un cierto consenso acerca de que la versión G, existente en un único manuscrito (Cambridge University Library Gg. 4.27), sería el resultado de una revisión del propio Chaucer hacia 1394 (Kittredge, 1909), casi una década después de la composición de la primera versión, aproximadamente en 1386.⁹⁶ Todos los manuscritos que se conservan son del siglo XV; el Gg.4.27 es el más antiguo y data de mediados de siglo.⁹⁷

Legend en un lugar transicional entre aquellas que históricamente se han considerado las dos obras maestras de Chaucer, *Troilus and Criseyde* y *The Canterbury Tales*.

⁹⁴ Véase el análisis en el capítulo anterior, que retoma lo expuesto en Percival (1998).

⁹⁵ Estas versiones se denominaban B y A respectivamente en las ediciones anteriores a la de Fred Robinson (1957). La denominación actual corresponde a las iniciales de los manuscritos: Fairfax 16 (el más importante para la primera versión del Prólogo, y G.g 4.27, que contiene la única versión del Prólogo revisado. La versión F es un poco más extensa que la G: 579 versos en el primer caso; 545 en el segundo.

⁹⁶ Al respecto, véase Frank (1972); Delany (1994). Patterson (1991: 236) difiere en este punto, ya que considera que la única certeza es que *The Legend* fue escrita cuando *Troilus and Criseyde* había sido completada y gozaba de un cierto reconocimiento en los círculos cortesanos.

⁹⁷ Este es el manuscrito sobre el cual Robinson (1957) basó el texto de *The Legend of Good Women* incluido en su edición de las obras completas de Chaucer, al igual que Benson (2008) en la suya. Al respecto, véanse las notas al texto de *The Legend* en esta última edición.

Percival (1998) y Quinn (1994) consideran probable que cada versión del Prólogo apunte a una audiencia diferente. En el caso del texto F se trataría de una audiencia reducida, cortesana, inmersa en un contexto lúdico, según indicios textuales⁹⁸ y extratextuales.⁹⁹ Estos elementos se reducen considerablemente en la versión G, con su énfasis en el estatus social y profesional del poeta y la mayor preponderancia del tema de la mujer (Percival, 1998: 8-10), por lo que estaría dirigida a una audiencia más amplia. Por su parte, Quinn (1994) considera que la versión G del Prólogo evidencia que en el proceso de revisión Chaucer ya anticipaba la publicación de la obra en forma de manuscrito. La versión revisada es superior en cuanto a la organización y la claridad temática (Robinson, 1957: 481; Payne 1975: 199; Percival, 1998: 10)¹⁰⁰ y, argumenta Payne, en su presentación del patrón de narrador – personaje creado por Chaucer. Por los motivos expuestos, el presente análisis se basará principalmente en la versión revisada, sin perjuicio de recurrir a la versión F cuando el pasaje en cuestión no se encuentre en aquella o cuando sea pertinente por algún otro motivo.

Además de las políticas editoriales que marcaron el paso de *The Legend* a la imprenta, como resultado de las cuales existió una tendencia a concebir el Prólogo como una entidad separada del resto de la obra (Cook, 2017), hay otros motivos importantes por los que la crítica de principios del siglo XX se centró en el estudio del Prólogo casi con exclusividad. El primero de ellos es sin duda su extensión y complejidad retórica. No

⁹⁸ Percival incluye aquí las referencias (en el Prólogo y en los relatos) a ‘ye wemen’ y ‘us men’, y la mayor extensión del pasaje acerca del cortejo de las aves (F125-170) en esta versión. Quinn (1994) realiza una comparación más minuciosa de ambos Prólogos, y concluye que en el Prólogo F las referencias directas a la audiencia son consistentes, mientras que en el G no lo son, ya que en algunos casos los pronombres en segunda persona y los verbos en modo imperativo se sustituyen por pronombres en tercera persona. No menos importante, destaca la preminencia en el Prólogo F de rasgos estilísticos típicos de una *performance* oral, que incluyen, por ejemplo, verbos asociados con decir y oír. La identificación de ciertos rasgos en el Prólogo G, por ejemplo la estructura narrativa, omisiones, entre otros indicadores, le permite inferir que Chaucer adaptó la obra a un contexto (léase medio) diferente. Al respecto véase Quinn (1994), especialmente el capítulo 2.

⁹⁹ Percival (1998: 319-320) cita las obras lúdicas con las que *The Legend* aparece compilada en el MS Fairfax16. Al respecto, véase el capítulo 2 del presente estudio.

¹⁰⁰ Sin embargo, según las necesidades de cada estudio, existen críticos que han privilegiado el texto F: tal es el caso de Livingston Lowes (1904), Kiser (1983) y la traducción de la obra al español, en prosa, de Serrano Reyes (2005). Además, tal como nota Robinson (1957: 481), algunos de los pasajes más bellos se omiten en la revisión, de modo que muchos críticos prefieren la versión anterior.

En su mayoría, los elementos relevantes para los fines de nuestro análisis se encuentran en ambas versiones, en algunos casos con variaciones en su fraseología u ortografía que no implican mayores cambios de sentido. Debido a que la versión revisada presenta una estructura más compacta y ordenada, en nuestro análisis utilizaremos esta versión, indicando cuando sea pertinente si existe un pasaje equivalente en el texto F. Asimismo recurriremos al texto F cuando el pasaje en cuestión haya sido omitido en el G.

Los propósitos analíticos de este trabajo requieren un análisis integral del Prólogo en el que la cuestión de la cronología de las versiones es solo tangencialmente relevante, algo que reconoce el propio Livingston Lowes (quien había participado activamente de ese debate) ya a principios del siglo XX (1905: 752).

menos importante es que históricamente se lo haya considerado de una calidad artística superior en comparación con las leyendas, particularmente en cuanto al manejo de la versificación (Livingston Lowes, 1905). En paralelo, a los relatos se les ha adjudicado un cierto grado de repetición (Robinson, 1957; Shutters, 2017) en cuanto al contenido y al tratamiento narrativo que, sin embargo, tal como observa Mary Shaner, es congruente con el encargo de Alceste en la ficción del Prólogo,¹⁰¹ y por tanto guarda estrecha relación con la estructura retórica de la obra.¹⁰²

A continuación, nuestro propósito es realizar, con el recorte oportunamente explicitado en la Introducción, un análisis del Prólogo como parte integral de la estructura retórica de la obra.

3.4 Análisis del Prólogo

3.4.1. Introducción: la veneración de los libros y el encomio de la margarita

El Prólogo a *The Legend* se estructura, como se expuso en el capítulo anterior, alrededor de tres elementos: los libros, la experiencia y la ensoñación (Payne, 1963), que integran el patrón desarrollado por Chaucer a lo largo de sus visiones del sueño. Comienza con una introducción general, que en la primera estrofa (F, G 1-16)¹⁰³ expone una dicotomía recurrente en la obra del autor, aquella entre autoridad y experiencia. En el Prólogo, los libros encarnan el primer término de la díada, a los cuales se debe dar crédito en ausencia de conocimiento directo: “Thanne mote we to bokes that we fynde, / Thourgh whiche that olde thynges ben in mynde, / And to the doctryne of these olde wyse / Yeven credence, in every skylful wyse, / And trowen on these olde aproved storyes” (G17-21).¹⁰⁴ Así comienza la segunda estrofa, que introduce la adoración de los libros por parte del poeta narrador, y su creencia en el conocimiento heredado a través de ellos. En este contexto se

¹⁰¹ Véase la nota introductoria a la obra en la edición de Benson (2008).

¹⁰² Por su parte, Robinson (1957) considera que, si bien los relatos que componen *The Legend* son inferiores a los cuentos de *The Canterbury Tales*, aquellos se ubican entre los mejores poemas narrativos del período, y constituyen un avance en comparación con la estructura narrativa de la obra anterior del poeta (481).

¹⁰³ En relación con esta primera estrofa, es pertinente señalar la repetición del pronombre “I” (primera persona del singular) que se constata en F, G 1-4, elemento que Quinn (1994: 13) asocia con la *performance* oral de la obra. Quinn observa que si bien la presencia de estos indicadores de *performance* es mayor en el Prólogo F, no están completamente ausentes de la versión revisada. De todos modos, la ficcionalización del narrador en primera persona como un escritor es típica del género de las ensoñaciones, tal como apunta Balestrini (2019 b).

¹⁰⁴ Cito la traducción en prosa de Jesús Serrano Reyes (2005): “Entonces, es en los libros donde podemos encontrar las cosas antiguas para que se recuerden y las ideas de los antiguos sabios para dar credibilidad con la sabiduría razonable que cuentan en estas antiguas historias verdaderas” (131).

enmarca una de las frases célebres del Prólogo: “And if that olde bokes weren aweye, / Yloren were of remembrance the key” (G 25-26),¹⁰⁵ que resume el rol de la literatura en la preservación y divulgación del conocimiento (Kiser, 1983: 33).

La dicotomía autoridad / experiencia¹⁰⁶ relaciona las búsquedas artísticas del autor con dilemas filosóficos más generales (Kiser, 1983) que, más allá del reconocimiento de los límites de la certeza humana, se condensan en sus inquisiciones acerca de “la naturaleza y funciones del arte y la justificación del artista” (Payne, 1963: 103; traducción propia). Aunque no se explicita, la centralidad de los libros se hace extensiva al artista, lo cual constituye un primer indicio de la afirmación de su autoridad literaria y cultural. Kiser relaciona esta dicotomía con la creciente aprobación del empirismo en el siglo XIV y considera que en ella, como en otras, Chaucer no toma partido, sino que se limita a señalar que estas fuentes suelen estar en conflicto (Payne, 1963).¹⁰⁷ ¹⁰⁸ Percival (1998:2) interpreta la controversia como parte del género debate característico de la literatura en inglés medio, en el cual, en tono humorístico, estas opiniones contrapuestas tendían a quedar irresueltas.¹⁰⁹

El poeta solo deja de lado sus libros para admirar la naturaleza, en el mes de mayo (G36) —escenario típico de las ensoñaciones—¹¹⁰ con el canto de los pájaros y las flores en su esplendor. Este escenario natural se replica en la ensoñación, que ocurre en el prado florecido (G107-108) donde el poeta encontrará a la margarita, y más tarde a Alcestris y

¹⁰⁵ “Y si esos libros antiguos no existieran, estaría perdida la llave del recuerdo.” (Serrano Reyes, 2005:131)

¹⁰⁶ Nótese que la dicotomía entre el saber experiencial y el saber derivado de los libros da comienzo al Prólogo de la comadre de Bath en *The Canterbury Tales*. Existen otros puntos de contacto entre ambos textos, como observó Dinshaw (1989), que retomaremos en el análisis del Prólogo a *The Legend*.

¹⁰⁷ En referencia a la dicotomía experiencia / tradición, Patterson asocia la adoración de la margarita, que sucede en la vigilia (es decir, en los versos introductorios del Prólogo) con el primer término, y la tradición literaria, la historia, con el sueño. Es allí donde Alcestris y el dios Amor juzgan al narrador por sus crímenes contra la nobleza y lo fuerzan a volver a los libros y al *fine amor* (1991: 237-238). Patterson expresa en términos históricos lo que Williams (2006) hace en términos literarios.

¹⁰⁸ Desde una perspectiva fundamentalmente histórica, Kiser (1983: 9-10) argumenta que, si bien el tema ostensible de *The Legend* es el amor, la verdadera intención del autor es exponer sus presupuestos acerca de la utilidad de la narrativa clásica en el mundo medieval. Esta empresa, cuya cosmovisión contrasta en muchos aspectos con la doctrina cristiana, expone las dificultades para respetar la integridad de sus fuentes. Tanto Kiser como Robert Frank (1972: 14) consideran que Chaucer fue exitoso en este sentido.

¹⁰⁹ Kruger (2009) apunta que, en muchas obras en inglés medio, el género del debate se solapa con el de la ensoñación.

¹¹⁰ Lewis (1969: 104) señala la relación constante entre el dios Amor, el mes de mayo y los ritos de la fertilidad.

al dios Amor. A través de estos personajes que tienen también su origen en la naturaleza¹¹¹ se articula la exposición de la poética chauceriana, y sus palabras y acciones deben sopesarse tanto en el plano literal como en el alegórico (Kiser, 1983).

En este sentido, es relevante la definición de poesía que, según Payne (1963: 89), se expone en el Prólogo, como un proceso mediante el cual se manipula la lengua de modo que la sabiduría del pasado esté disponible para ser aplicada en el presente. Esta definición encapsula a la perfección la díada autoridad / experiencia, la centralidad de los libros y el rol mediador del poeta expuestos hasta aquí. Acerca de este último aspecto, la función del autor se centra en la recepción –con la consiguiente transformación-- de los saberes recibidos en su lengua vernácula. En este proceso implícito en la definición de poesía del Prólogo, las metáforas ocuparán un lugar central, encarnadas en la figura de Alcestris, quien, a través de sus múltiples roles, representa la síntesis de pasado, arte y experiencia que componen esta definición.¹¹²

Las estrofas introductorias del Prólogo son una parte fundamental del patrón identificado en las ensoñaciones de Chaucer (Payne, 1963, 1975; Boitani, 2004; Williams, 2006). Puesto que estas tienen lugar después del acto de lectura, representan, según Williams (2006), una alegoría de la iniciación de Chaucer en el propio género como lector de sus modelos franceses (148). de los cuales toma elementos y los reconfigura en un patrón original, con características propias (Payne, p. 117). En la introducción que antecede la ensoñación,¹¹³ la reverencia a los libros se entreteje con el encomio de la margarita, que ubica el Prólogo en la tradición de la lírica cortesana: “Now have I therto this condicioun, / That, of alle the floures in the mede, / Thanne love I most these floures white and rede, / Swyche as men calle dayesyres in oure toun” (G 40-43), confiesa el narrador.¹¹⁴

¹¹¹ En el Prólogo, Alcestris se identifica con la margarita. Kiser (1983) asocia al dios Amor con el sol por el brillo de su rostro, y de allí con la verdad (35-36). La autora considera que estos elementos naturales vinculan la poética chauceriana con la teoría del símbolo, que instituye la realidad como fuente de todas las verdades simbólicas (59). En la misma línea, Payne (1963: 68) sostiene que la naturaleza y el arte permitían el acceso a la verdad. En este sentido, el arte, por medio de un lenguaje nuevo, podía expresar la experiencia (anclada en la naturaleza).

¹¹² En línea con el análisis de Payne (1963), Kiser (1983) analiza la centralidad de las metáforas en la teoría poética medieval, derivada de la tradición retórica (véase especialmente el capítulo 2).

¹¹³ Esta última comienza en G 103 / F 209.

¹¹⁴ Cito nuevamente la traducción en prosa de Serrano Reyes (2005: 131-132): “Ahora tengo esa misma situación; sobre todas las flores del prado me encantan las blancas y rojas, esas que la gente llama margaritas en nuestro pueblo.” Nótese que los colores atribuidos a la margarita se corresponden con aquellos de la descripción de la flor cuando se narra la metamorfosis de Alcestris (G498-522). Por otro lado, varias estrofas de esta introducción se omiten en la versión revisada.

En su minucioso estudio del Prólogo con respecto a sus fuentes francesas e italianas, Livingston Lowes (1904,1905) encuentra en el texto F ecos verbales de la poesía margarita contemporánea.¹¹⁵ Si bien no hay un reconocimiento explícito de sus fuentes vernáculas —a diferencia de lo que sucede con las clásicas (Boitani, 2004: 61)—los versos F 66-72¹¹⁶ constituyen una invocación a los cultores de la poesía margarita contemporánea. En ellos además hay una referencia al culto de la Hoja y la Flor (F72) enmarcada en una alusión a la literatura francesa:

Allas, that I ne had Englyssh, ryme or prose,
Suffisant this flour to preyse aryght!
But helpeth, ye that han konnyng and myght,
Ye lovers that kan make of sentement;
In this cas oghte ye be diligent
To forthren me somewhat in my labour,
Whethir ye ben with the leef or with the flour.¹¹⁷

En cuanto a la deuda de Chaucer con la tradición francesa, un punto a destacar es que muchas de las convenciones del culto de la margarita tenían su origen en la exaltación de la rosa en el *Roman de la Rose* (Livingston Lowes,1904: 629). Por otro lado, si bien no hay referencias explícitas a Boccaccio,¹¹⁸ parte de la caracterización de la margarita (específicamente los versos F84-96, omitidos en la versión revisada), estaría basada en el comienzo de *Il Filostrato* (618-619).¹¹⁹

¹¹⁵ Específicamente, del *Lay de Franchise*, de Deschamps (F 1-196); de *Paradys d'Amours* de Froissart y, en menor medida, del *Lay de Franchise*, en los últimos 383 versos del texto F (vv. 196-579). Más detalles sobre los orígenes de la poesía margarita y su introducción en la poesía inglesa por parte de Chaucer fueron incluidos en el capítulo 2; véase también Livingston Lowes (1904).

¹¹⁶ El equivalente de este pasaje se omite en la versión revisada.

¹¹⁷ “¡Ay, no tengo el inglés adecuado, ni en prosa ni en verso, para alabar a esta flor adecuadamente! Pero ayudadme, vosotros que tenéis la habilidad y el poder, vosotros los amantes, que podéis escribir sobre el sentimiento. En este asunto deberíais ser diligentes para que yo pudiera avanzar algo en mi tarea, estéis a favor de la Hoja o de la Flor.” (Serrano Reyes, 2005: 132). Nótese que, también aquí, el narrador no se identifica con los amantes, sino que se posiciona, una vez más, como ajeno a los asuntos del amor.

¹¹⁸ Boitani (2004: 61) señala que el autor italiano no era reconocido aún en los círculos culturales de los que participaba Chaucer.

¹¹⁹ Chaucer habría dejado de lado estos versos al componer *Troilus and Criseyde*, obra con la cual *The Legend* guarda una estrecha relación (Lowes, 1904).

Los versos que siguen enfatizan la conciencia del lugar en la tradición que ocupa el autor:¹²⁰

For wel I wot that folk han here-beforn
Of makyng ropen, and lad away the corn;
[And] I come after, *glenynge here and there*,
And am ful glad if I may fynde an ere
Of any goodly word that they han left.

(G 61-65; subrayado propio)¹²¹

Payne (1963) interpreta la metáfora de encontrar alguna espiga nueva como un intento de encontrar las palabras adecuadas para “vestir” las verdades ya descubiertas en el pasado;¹²² por su parte, Percival (1998: 25) la relaciona con las dificultades inherentes a la traducción.

Para el momento de composición de *The Legend*, el narrador chauceriano “es un poeta ya establecido, preocupado no solo por cómo utilizar las tradiciones prestigiosas sino también con su propio lugar dentro de esas tradiciones” (Delany, 1994:13; traducción propia). En ese sentido debe entenderse, por ejemplo, la coexistencia en la ensoñación de libros del propio Chaucer con los de los poetas clásicos admirados (Payne, 1975: 204).

Los versos F 66-67 anteriormente citados introducen la concepción del inglés como lengua literaria por medio de repetidas referencias que lo instituyen, si bien el narrador es consciente de sus limitaciones, en un vehículo idóneo para la alabanza poética de las damas (Percival, 1998: 26). La referencia se repetirá con la inclusión de otra frase célebre

¹²⁰ Estos versos se encuentran en ambas versiones del Prólogo con solo mínimas variaciones.

¹²¹ “Bien sé yo que vosotros antes de esto habéis cosechado el fruto y habéis separado el grano; yo, que voy detrás espigando aquí y allí, estaré muy contento si encuentro una espiga con algunas palabras buenas que hayáis dejado” (Serrano Reyes, 2005: 132). Livingston Lowes (1905: 612-616) argumenta que la frase “glenynge here and there” (G 62) es un reconocimiento de Chaucer hacia sus modelos franceses, cuya fraseología ha utilizado en el encomio de la margarita de los versos anteriores (F 40-65; G 40-58). Específicamente, Lowes identifica en estas líneas ecos verbales de *Dit de la Margherite* de Machaut; *Paradys d'Amour*; *Dittié de la flour de la Margherite* y *Le joli mois de May* de Froissart, y de *Lay de Franchise* de Deschamps.

¹²² Esta preocupación, junto con el intento de insertarse en la tradición, aparece asimismo en *Introduction to the Man of Law's Tale*. Dice allí el magistrado: “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;” (vv. 46-50; subrayado propio).

en G 81-88 (pasaje que no tiene un correlato en la versión F). En los versos G 86 -87 el narrador especifica el inglés como la lengua en la que además compondrá sus relatos:

But wherfore that I spak, to yeve credence

To bokes olde and don hem reverence,

Is for men shulde autoritees beleve,

There as there lyth non other assay by preve.

For myn entent is, or I fro yow fare,

The naked text in English to declare

Of many a story, or elles of many a geste,

As autours seyn; levethe them if yow leste. (G81-88; subrayado propio)¹²³

Los versos 81-84 enfatizan la respuesta del poeta narrador a las dudas planteadas al comienzo del Prólogo: se debe creer en la autoridad que emana de los libros cuando no existe otro tipo de evidencia. Desde una perspectiva de género, Delany (1994) asocia la frase “the naked text” con la mujer y la construcción de la femineidad, pero también con el procedimiento estético del autor, que superpone la reflexión alrededor de una serie de tópicos conceptualizados en términos de binomios, de los cuales los más relevantes para nuestro estudio son la lectura y la escritura, por un lado; la hagiografía y la literatura clásica por otro (2-3). Payne (1963: 81), entiende que, con esta frase, el autor deslinda su responsabilidad de las historias que narra. Por su parte, Robert W. Frank (1972: 14) relaciona la frase con contar historias por el solo hecho de narrar, es decir, con la narración pura, sin un propósito didáctico explícito, al menos no con referencia a las convenciones o a la moral tradicionalmente invocadas (18-19). Consideramos posible asimismo que la frase apunte a la simpleza estructural de los relatos, que tienden a seguir un orden cronológico, y a presentar una estructura narrativa simple, de una rigurosa concisión.¹²⁴

¹²³ Este pasaje no se encuentra en la traducción de Serrano Reyes, quien traduce el Prólogo F, por considerarlo el más completo e idóneo (2005: 42). Los puntos salientes del contenido de estos versos se analizan en el párrafo siguiente.

¹²⁴ Al respecto, es importante la observación de Burrow (1971) acerca de la preferencia de los poetas “ricardianos” por la narración (en desmedro de la lírica, generalmente favorecida por los autores franceses contemporáneos) y por la experimentación con una variedad de géneros narrativos, seleccionando de las historias clásicas solo los episodios que podían moldear para sus fines literarios. Véase especialmente el cap. 4.

A través del culto de la margarita, a la cual el narrador atribuye las más altas cualidades asociadas con una dama, el Prólogo se enmarca en la tradición del *fine amor* (Burnley, 1980). La personificación de la flor se evidencia en los versos G 55-56, cuando el poeta la llama “[t]his dayesye, of alle floures flour, / Fulfyld of vertu and of alle honour”.¹²⁵ Esto es coherente, en primera instancia, con el hecho de que la poesía margarita se basa en el juego entre el nombre de la flor y la evocación de una dama homónima;¹²⁶ también, con las dos acepciones del término ‘margarita’: flor y perla (Percival, 1998; Payne, 1963). La flor se asocia con “la perfección de una dama cortesana, objeto del amor humano, sensual”, y la perla con la pureza virginal, expresión del amor divino (Payne, p.107, traducción propia). Por otra parte, en vistas del discurso del dios Amor (G 267-312), el encomio de la margarita se asocia con la representación poética de las mujeres (Percival, p. 25).¹²⁷

En tal sentido, se pueden establecer algunos paralelismos entre la caracterización de la dama y la margarita. Si bien la dama aparenta ocupar un lugar central en la cultura cortesana y en el juego del amor cortés, en realidad su rol es subordinado y pasivo, y su cuerpo es atentamente vigilado (Duby, 2000). La margarita, por su parte, ostenta cualidades en cierto grado similares: humildad y pureza, simbolizadas por sus pétalos blancos; modestia; obediencia (al sol, ante cuya presencia se abre y cierra); cuidado de su reputación (la margarita se cierra de noche), y fidelidad, ya que florece todo el año (Percival (1998: 4). La relación que se establece entonces entre la margarita y Alcestris cobra dimensión en la ensoñación, pues allí se develará su misma identidad a partir de la transformación de la reina en flor.¹²⁸

¹²⁵ Este pasaje no tiene un paralelo en el texto F, y por tanto no se encuentra en la traducción de Serrano Reyes (2005). Una traducción literal sería la siguiente: “esta margarita, flor de todas las flores, colmada de virtud y de todo honor”.

¹²⁶ La primera de ellas habría sido una de las amantes de Pierre de Lusignan, rey de Chipre y benefactor de Froissart (Livingston Lowes, 1904: 594), aunque, a lo largo de la breve historia del género, la crítica creyó encontrar referencias a otras damas. En el caso del Prólogo a *The Legend*, se pensó que la dama en cuestión era Margaret, condesa de Pembroke, identificación que comenzó con la edición de las obras completas de Chaucer por parte de Speght, en 1602, pero que, sin embargo, no ha sido probada. Al respecto, véase Livingston Lowes (1904); Cook (2017). Por su parte, Kiser (1983: 23) considera que la margarita del Prólogo no hace referencia a ninguna dama histórica.

¹²⁷ Por otro lado, Robert Frank (1972: 21) argumenta que la adoración de la margarita le permite al narrador permanecer fuera de la experiencia del *fine amor*, ya que el objeto apropiado para la devoción del poeta debiera ser una mujer y no una flor. Si bien esta afirmación es contrarrestada en parte por la identidad entre la margarita y Alcestris, lo cierto es que Frank, al igual que Lee Patterson (1991), identifica una crítica de los valores cortesanos en la obra.

¹²⁸ En este sentido, Alcestris constituye el nexo entre la introducción y la ensoñación (Payne, 1963).

La adoración de la margarita toma también elementos del lenguaje de la veneración de la Virgen María en la poesía devota (Kiser,1983: 97; Martin, 1996: xv). Asimismo, Alcectis puede compararse con la Virgen por su rol de intercesora “en favor de un pecador” (Payne, 1963: 107; Kiser, 1983: 23). La tradición cortesana, la clásica y el legado cristiano se entretajan entonces en el Prólogo a *The Legend* a partir del trabajo de Chaucer con sus fuentes clásicas y medievales, en lo que Boitani (2004) considera “la culminación del encuentro entre la cultura caballeresca de las cortes y la cultura clerical de las escuelas en la Europa del siglo XIV” (61; traducción propia).

3.4.2 La ensoñación

La transición hacia la ensoñación ocurre en los versos F 176, G 89: ha transcurrido el mes de mayo; la flor se cierra de noche, por temor a la oscuridad (F 198-199, G93-95); el poeta también se dispone a dormir, y cae rendido (F 209, G 103); en sueños, vuelve al prado para contemplar nuevamente la margarita (F 201-211, G104-106).

El escenario es primaveral, con la naturaleza en su máximo esplendor: no solo el prado ha florecido; también forma parte de la escena el cortejo de las aves que, personificadas, cantan: “Blyssed be Seynt Valentyn! / For on his day I ches yow to be myn, / Withoute repentyng, myn herte swete!”¹²⁹ (F 145; G 131). Como apuntamos en el capítulo anterior, San Valentín era una festividad asociada a la composición poética en Inglaterra y Francia (Percival,1998:310) durante la Edad Media,¹³⁰ por lo cual la alusión es congruente con la caracterización de la margarita en los términos de dicha tradición.¹³¹

En este contexto hace su aparición el dios Amor, cuya presencia es anunciada al poeta por una alondra (G 141-142),¹³² detalle que contribuye a enfatizar el rol de observador – y desconocedor de los asuntos del amor. Esta característica adquiere mayor relevancia hacia el final del Prólogo, cuando el dios le encomienda, a pesar de su falta de experiencia, hablar bien del amor.¹³³ El hecho de que el conocimiento del que dispone el narrador

¹²⁹ “¡Bendito sea San Valentín, porque en su día te elegí para que fueras mía, sin arrepentimiento, cariño mío!” (Serrano Reyes, 2005: 133).

¹³⁰ Este pasaje remite asimismo a una de las ensoñaciones anteriores de Chaucer, *The Parliament of Fowls*, en la cual el cortejo de los pájaros también ocurre en San Valentín (Williams, 2006: 167).

¹³¹ Este pasaje es, como quedó establecido, más extenso en la versión F del Prólogo, y más breve en la versión G, por lo que Percival (1998) infiere que la audiencia pretendida sería diferente en cada caso. Al respecto, véase el capítulo 2.

¹³² En el texto F el propio soñador al comienzo de la ensoñación visualiza al dios Amor caminando en el prado de la mano de Alcectis (F 212-214).

¹³³ Dice el dios: “And though the lesteth nat a love be, / Spek wel of love; this penaunce yeve I thee” (G 480-481). El pasaje ocurre con mínimas variaciones en F 490-491. [“Y, aunque tú, desgraciadamente, no

sobre este tema sea principalmente a través de los libros es funcional a esta ficción, y permite corroborar su fe en la eficacia del conocimiento heredado a través de la literatura (Kiser, 1983:34).¹³⁴

La contextualización del cortejo de los pájaros en el día de San Valentín se emparenta con las referencias previas al culto de la Hoja y la Flor (F 72; G 70-73). Este posible contexto es importante para el análisis de los relatos que componen *The Legend*, especialmente por el tono lúdico de algunos de ellos,¹³⁵ ¹³⁶ y por sus implicancias acerca de la primera presentación pública de la obra. Esta habría sido mediante una *performance* en una celebración cortesana (Quinn, 1994; Percival, 1998; McDonald, 2000),¹³⁷ como parte de los juegos de roles de género (*gender games*) populares entre la aristocracia continental. La referencia se emparenta asimismo con los debates recreativos sobre los méritos de los sexos que atraían a las audiencias medievales, y es consistente con una audiencia cortesana y reducida.

En un sentido más amplio, estos juegos se relacionan con la argumentación y con el debate. El rol estructurante que desempeñan en *The Legend* se comprueba no sólo en el intercambio entre los personajes del Prólogo, sino también en las leyendas, y en el modo en que estas –en tanto evidencia de que existen mujeres fieles en el amor– se relacionan con aquel. La hostilidad del dios y la necesidad del poeta de compensar su falta mediante la escritura de una obra que alabe a las mujeres sitúan a *The Legend* en la tradición de la palinodia, género asociado al debate de las virtudes masculinas y femeninas. *The Legend* se alinea así con otras obras del mismo género escritas entre los siglos XIV y XV,¹³⁸ que tienen como su exponente más destacado el *Roman de la Rose*. Asimismo, Chaucer

eres amante, habla sobre el amor. Esta penitencia te impongo” (Serrano Reyes, 2005: 140).]. Como hemos apuntado anteriormente, Payne (1975) considera que el tema del conjunto de las ensoñaciones de Chaucer es la educación de un poeta que escribe sobre el amor.

¹³⁴ Sin intenciones de hacer una lectura puramente autobiográfica, la educación del poeta narrador de las ensoñaciones de Chaucer a través de sus fuentes clásicas y vernáculas encuentra un claro paralelo en la educación del escritor en las tradiciones ya establecidas y, en base a las cuales, buscará forjarse un lugar propio. Tanto Williams (2006) como Payne (1975) realizan una lectura del narrador chauceriano en esta misma línea. Específicamente, Payne denomina el patrón del narrador chauceriano un ‘mitograma autobiográfico’, y considera que es en el Prólogo a *The Legend* donde la identidad entre el narrador, el soñador y el autor alcanza su punto máximo (202).

¹³⁵ Tal como ha quedado establecido, el desarrollo del contexto lúdico y cortesano es mayor en la versión F del Prólogo (Percival, 1998: 8-10).

¹³⁶ Al respecto, Hernández Pérez (2008: 23) señala que Ana de Bohemia, posible doble histórico de Alcestis, era partidaria de la Flor. Este dato es relevante para la identidad entre Alcestis y la margarita que se devela luego en el Prólogo.

¹³⁷ Al respecto, véase el apartado 2.4.

¹³⁸ Véase la Introducción a Percival (1998).

abreva en la tradición de los poemas ingleses medievales, al yuxtaponer dos géneros diferentes como el debate y la ensoñación (Kruger, 2009: 71).

En el comienzo de la ensoñación, el dios Amor se acerca caminando por el prado de la mano de una reina que vestía un atuendo verde y una corona de flores blanca –símbolo de la margarita (G150, F 218). En este punto, el poeta enumera las cualidades personales de la reina: femenina, benigna y sumisa (G 175, F 243), atributos del ideal femenino que también caracterizan a la margarita. Este paralelismo, al cual simplemente se alude en la primera aparición del personaje, se explicita hacia el final de la ensoñación, cuando Amor le recuerda al poeta que entre sus libros tiene uno en el cual se narra la metamorfosis de Alceste (Robinson, 1957: 480). Este es un punto relevante, ya que en los relatos de *The Legend* basados en *Las metamorfosis* de Ovidio la transformación tiende a ser omitida. El dios pregunta: “[’] Hast thou nat in a bok, lyth in thy cheste, / The grete goodnesse of the queene Alceste, / *That turned was into a dayesyte*; / She that for hire husbonde ches to dye,” (G 498 – 501; subrayado propio).¹³⁹ La metamorfosis de Alceste en estrella¹⁴⁰ es un agregado de Chaucer (Kiser, 1983: 58-59; Dinshaw, 1989). El mito de este personaje es, entonces, el primero que el autor moldeará según sus propias necesidades a lo largo de la obra.

Luego de la aparición de Alceste, se entona una balada para exaltar sus virtudes.¹⁴¹ Lo que nos interesa apuntar en primer término es que Livingston Lowes (1909: 526) la

¹³⁹ “[N]o tienes tú un libro que yace en tu cajón sobre la gran diosa, la reina Alceste, que se convirtió en una margarita, ella, la que eligió morir por su esposo ...[?]” (Serrano Reyes, 2005: 141).

¹⁴⁰ Cito el pasaje correspondiente del Prólogo (G 514-522): “[’] No wonder is thogh Jove hire stellifye, / As telleth Agaton, for hyre goodnesse! / Hire white coroun bereth of it witness; / For also manye vertues hadde she / As smale flourys in hyre coroun be. / In remembraunce of hire and in honour / Cibella made the dayesyte and the flour / Ycoroned al with whit, as men may se; / And Mars yaf to hire corone red, parde, / In stede of rubies, set among the white.”

[“Y Hércules la rescató y la sacó del infierno para alabarla de nuevo?” (...) ¡No ha de sorprender que Jove la haya convertido en una estrella, como lo cuenta Agatón, por su bondad! Su blanca corona simboliza la pureza. Pero ella tiene tantas virtudes como pequeños pétalos hay en su corona. En su recuerdo y en su honor, Cibele creó la margarita y la flor fue coronada toda de blanco, como la gente puede ver. Y Marte le dio la corona roja, ciertamente, en lugar de rubíes, colocada entre el blanco”]. Aquí sigo parcialmente la traducción de Serrano Reyes (2005: 141), en la cual es el dios Amor, y no Júpiter o Jove quien transformó a Alceste en estrella.

¹⁴¹ He aquí una diferencia notoria entre las dos versiones del Prólogo. En el texto F, la balada es una creación del narrador (vv.247-248). Por su parte, en el texto G, el dios Amor y Alceste son escoltados por diecinueve damas (v.186), detrás de quienes hay otras mujeres (v.188): “And trewe of love these wemen were echon” (G193), “Y cada una de ellas era fiel”, agrega el narrador, lo cual probablemente apunte, dada la temática de la obra, a la intención del autor de escribir sobre ellas. En la versión revisada del Prólogo, las damas se arrodillan en torno de la flor, la margarita (G196- 198) y son ellas quienes cantan la balada (la cual no presenta prácticamente diferencias con la del texto F) que reproduce el narrador (Kiser, 1983: 22).

considera evidencia de que el encomio de Alcestris por parte del narrador es sincero: con sus atributos, la reina “hace sombra” (Serrano Reyes, 2005: 135-136) a las otras damas, según reitera el estribillo. Además, la enumeración de algunas de las heroínas míticas que protagonizan los relatos, incluidas Dido (G 217), Tisbe (G 214) y Filide (G218) es un elemento que contribuye a la cohesión de la obra y a articular sus componentes.

Tal como sucede con Alcestris, la apariencia del dios Amor se describe en detalle (G158-172, F 226-240). De la descripción es relevante señalar que presenta solo algunas características atribuidas a Cupido: tiene alas y dos dardos en sus manos (G166-168, F 234-236), viste una túnica de seda, al igual que el dios de la poesía amatoria cortesana¹⁴² (Percival, 1998: 89) y su mirada aterroriza al poeta.¹⁴³ Asimismo, Kiser (1983: 35) encuentra que la conducta de Amor, especialmente su rol de juez de la obra del poeta, es afín a la del dios cristiano.

Para los propósitos de nuestro análisis, lo más destacable es la asociación que existió en el siglo XIV entre el dios Amor y la composición poética (Percival, 1998: 83), lo cual sin dudas contribuye a explicar el rol del personaje en el Prólogo. Según emerge de la versión revisada del Prólogo, en el intercambio con el poeta narrador, el dios representa una postura literaria con la que Chaucer establece un contrapunto (G254-312): la de Amor es una visión simplista, en la que la elección del tema de la obra, y no la intención autoral, indican la interpretación que de ella ha de hacerse (Kiser, 1983; Percival, 1998: 12). Esto se infiere de la crítica del dios acerca de dos aspectos: por un lado, la elección de la historia de Criseida como tema literario y, por otro, la traducción del *Roman de la Rose* por parte del poeta.¹⁴⁴

Un segundo indicio de que Chaucer tenía la intención de escribir un número mayor de leyendas se encuentra en el prólogo a *The Man of Law's Tale*. Cuando llega el turno de contar su historia, el magistrado alega que no se le ocurre ninguna que Chaucer no haya contado en alguno de sus libros, entre los que menciona “the Seintes Legend of Cupide” (v.61), que describe como un gran volumen, para luego enumerar las mujeres nobles cuyas historias se narran. Entre ellas están las nueve heroínas de la versión que se conserva de *The Legend of Good Women*. Por supuesto, no hay forma de saber hasta el momento si estas historias se extraviaron o si Chaucer tuvo la intención de escribirlas, tarea que finalmente no pudo concretar.

¹⁴² Kiser (1983: 64) observa que, sin embargo, la vestimenta del personaje de Chaucer es mucho más elaborada que la de los dioses de la poesía amatoria francesa, lo cual sería indicativo de su artificialidad.

¹⁴³ Percival (1998: 89) observa que la descripción de Amor en el Prólogo es congruente con su caracterización medieval, pues raramente era ciego. Con respecto a la asociación entre el dios y el rey Ricardo II, especialmente en cuanto a su mal carácter, esta crítica no encuentra evidencia concluyente a favor ni en contra de esta hipótesis.

¹⁴⁴ Siguiendo su línea de análisis, Kiser (1983: 22) relaciona los dichos del dios con las ideas de Chaucer acerca de cómo debe utilizarse la ficción clásica en el medioevo, con las dificultades de conciliar el amor terrenal de los amantes clásicos con el amor divino del cristianismo (67).

3.4.2a El dios Amor, la interpretación textual y las representaciones literarias femeninas

El intercambio entre Amor y el poeta constituye sin dudas el centro conceptual del Prólogo (Frank, 1972: 26; Percival, 1998: 92). Luego de que la comitiva se siente sobre el pasto en orden jerárquico (tal como es esperable en una corte: primero Amor, luego la reina, y finalmente los demás (G231)), el dios se dirige por primera vez al poeta. Comparando su insignificancia con la de un gusano, le informa que ya no forma parte de sus servidores, pues ha incurrido en una doble ofensa: social, al osar aparecer ante el dios; y literaria, debido a su traducción herética (G256) del *Roman de la Rose* (Percival, 1998). He aquí la acusación:

Thow art my mortal fo and me werreyest,
And of myne olde servauntes thow mysseyest,
And hynderest hem with thy translacyoun,
And lettest folk to han devocyoun
To serven me, and holdest it folye
To truste on me. Thow mayst it nat denye,
For in *pleyn text, it nedeth nat to glose,*
Thow hast translated the Romauns of the Rose,
That is an heresyge agayns my lawe,
And makest wise folk fro me withdrawe; (G 248- 257; subrayado propio)¹⁴⁵

Aquí Amor expone¹⁴⁶ “las demandas y limitaciones de las ortodoxas convenciones cortesanas de escritura” (Percival, p.88; traducción propia),¹⁴⁷ específicamente en

¹⁴⁵ “[T]ú [eres] mi enemigo que censura a todos mis devotos y calumnia y molesta a todos mis antiguos sirvientes; con tu traducción manipulas a la gente para que no me sirva y sostienes que es una locura servir al Amor. No puedes negarlo porque has traducido *El libro de la rosa* a un texto sencillo, sin necesidad de glosarlo, lo cual es una herejía contra mis leyes; has hecho que la gente culta me abandone.” (Serrano Reyes, 2005: 137).

¹⁴⁶ Tal como señaláramos, la revisión del Prologo incorpora un extenso pasaje (G 267-312) que consideramos clave en el análisis de la obra. El texto F presenta la acusación del dios en forma reducida (F 320-335), equivalente al pasaje en G 246-267. Es decir, la versión revisada amplía la acusación del dios, que será objeto de análisis en esta sección.

¹⁴⁷ Percival engloba también en esta postura a Alcestis (Ibid.). Dada la defensa del poeta que emprende el personaje a continuación, consideramos más apropiado adjudicar esa postura ortodoxa principalmente a Amor, sin olvidar que la pena de escribir acerca de mujeres fieles —en consonancia con la idealización femenina del discurso del *fine amor*— es ideada por la reina. Por su parte, Kiser (1983) adjudica la postura

relación con la obra del narrador, y con aquello que puede constituir la materia apropiada para un escritor (Frank, 1972: 26-28). Kiser considera que las acusaciones del dios lo muestran como “un crítico literario incompetente” (1983: 71; traducción propia), punto con el que coincide Martin (1996: 200), y enfatiza que lo que está en discusión en el intercambio es la interpretación textual. El contrapunto evidencia el interés maduro de Chaucer no solo en la interpretación y la comunicación literarias sino también en el género y la intención autoral (Kiser, 1983: 73). Otro análisis relevante es el de Sanok (2001:334), quien considera que el dios es un representante del discurso antifeminista, que impone las estrategias interpretativas de esa tradición en su discusión de la obra anterior de Chaucer. Su lectura de *Troilus and Criseyde* y de la traducción del *Roman* desde esta tradición discursiva tiene por supuesto consecuencias en la elección genérica de la recantación¹⁴⁸ que luego propondrá Alceste.

Un aspecto de este intercambio fundamental para nuestro análisis es que Kiser lo interpreta como un indicador del rol activo que Chaucer adscribe a los lectores (1983: 73), en tanto co-constructores de los posibles sentidos de un texto.¹⁴⁹ El intercambio, no exento de humor (Percival, 1998), evidencia asimismo una resistencia a celebrar de manera acrítica la ideología cortesana. Tal como ilustran ampliamente los relatos de *The Legend*, esta ideología se concibe como monolítica (88), y su estetización de la Antigüedad es producto del desplazamiento de la violencia ejercida por las clases dominantes (Patterson, 1991).¹⁵⁰

Consideramos que la frase clave en el reproche del dios es “pleyn text” (G254), que interpretamos como una reformulación de una frase anterior del narrador, “the naked text” (G86). Percival relaciona la primera con dos posibles contextos, diferenciados aunque no excluyentes. Por un lado, no glosar un texto, no utilizar un lenguaje eufemístico para los

ortodoxa únicamente a Amor, y encuentra en Alceste la representación del modo chauceriano de utilizar la ficción clásica, de acuerdo con sus propios términos literarios (69).

¹⁴⁸ Una recantación poética o palinodia es un poema a través del cual el autor se retracta acerca de una afirmación realizada en una obra anterior, generalmente también escrita en verso. En este sentido *The Legend of Good Women* forma parte de una tradición literaria cuyos orígenes se remontan a la Antigüedad. Al respecto, véase la “Introducción” a Percival (1998).

¹⁴⁹ Ello se evidencia en *The Legend*, por ejemplo, en los comentarios del narrador que invitan a la audiencia a participar activamente de la construcción del sentido de los relatos. En este punto Balestrini coincide en señalar que en ellos “se invita al receptor a extraer las conclusiones últimas en un momento ulterior; completar o no el sentido depende exclusivamente de su decisión” (2019b: 225).

¹⁵⁰ Para Patterson (1991: 236), el recurso al tema de la Antigüedad en la obra de Chaucer es un desplazamiento de la reflexión histórica acerca de los principios éticos sobre los que se cimentaba la aristocracia, cuyo poder y legitimidad se encontraban en crisis en la Inglaterra tardomedieval.

genitales (y agregaremos, en un sentido más amplio, para la actividad sexual de los amantes) contradice el *ethos* de la religión del amor. En esta interpretación, Percival ubica *The Legend* en el contexto del debate sobre las referencias a la sexualidad en el *Roman de la Rose*.¹⁵¹ También en relación con el debate sobre el *Roman*, Bloch (1991: 8) señala la conexión entre la interpretación poética y el tema de la mujer, y ubica el debate en un escenario sexual / textual. El segundo contexto propuesto por Percival es el de la interpretación de las Sagradas Escrituras, y los temores del clero con respecto a las lecturas heterodoxas que la traducción a las lenguas vernáculas, exenta de glosas, podría propiciar (1998: 100).

El narrador cumple con la demanda del dios en el primer sentido de la frase: no hay en los relatos referencias explícitas a la actividad sexual de los amantes, aunque sí indirectas. El segundo sentido posible de “pleyn text” –es decir, su relación con el debate sobre la interpretación de las Sagradas Escrituras-- es el más relevante para nuestro análisis: la ausencia de un lector “confiable” dentro de la estructura de *The Legend*, que indique a la audiencia cuál es la lectura “correcta” de los relatos,¹⁵² o cuál se condice con la intención del narrador, es un punto central en la ambigüedad textual que se discute en este pasaje.¹⁵³ Efectivamente, en relación con la frase “the naked text” (y, agregaremos, su reformulación como “pleyn text”), Percival infiere que Chaucer pondrá a disposición de la audiencia angloparlante las historias de mujeres narradas por los *auctores*, para que cada uno extraiga una interpretación de acuerdo con su experiencia (1998: 100).¹⁵⁴

La asignación de la responsabilidad de completar el sentido del texto a la audiencia se evidencia asimismo en dos elecciones genéricas que no resultan casuales: en primer lugar, la ensoñación del Prólogo, que requiere que la audiencia trabaje a la par del autor para

¹⁵¹ Balestrini apunta que el *Roman* permitió que el género de las visiones del sueño “se ampliara hacia la exploración de la pasión amorosa y erótica. Así, expandió los límites temáticos tradicionales y abrió caminos para plantear problemas referentes a la interioridad, la emotividad, [y] la sexualidad” (2019b:218).

¹⁵² En este punto sigo una observación de Kiser (1983: 72) con respecto a *The Canterbury Tales*, por considerar que se trata de una situación análoga, y porque su observación es en un todo relevante para la hipótesis de lectura de *The Legend* que propongo en este trabajo.

¹⁵³ Según Kiser, es Alceste, en su pluralidad de roles –margarita, personaje mitológico, esposa ideal, compañera del dios Amor-- quien simboliza en *The Legend* los múltiples niveles de sentido que comprenden las metáforas y, por extensión, la poesía (p.57).

¹⁵⁴ En el contexto sociocultural más amplio, ello sería un indicio de la mayor conciencia de una diversidad de categorías como autor, receptor y narrador que Gloria Chicote (2006: 10) identifica hacia finales del siglo XIV, y que se evidencia asimismo en el pasaje posterior del Prólogo en el que se discute la labor de Chaucer en tanto traductor del *Roman de la Rose*. Si bien Chicote analiza la diferenciación de estas categorías en relación con *The Canterbury Tales*, varias de las conclusiones que extrae se aplican asimismo a *The Legend of Good Women*.

extraer el significado del sueño (Williams, 2006: 147), y por tanto enfatiza el rol activo de aquella en ese proceso. Otra característica del género es la ya expuesta construcción del narrador como escritor, que “permite adoptar posiciones muy libres frente a las *auctoritates*” (Balestrini, 2019b: 215),¹⁵⁵ y lo vuelve atractivo para una generación de escritores en busca de un lugar en la tradición.

La segunda elección genérica relevante es la del *exemplum*. Este género, en el cual se enmarcan los relatos (Kiser, 1983:20), es definido por Larry Scanlon como un acto de afirmación de autoridad cultural por medio de la narración (“a narrative enactment of cultural authority”) (2007: 34). Si bien analizaremos la selección de relatos en el próximo capítulo, es relevante señalar aquí que la definición de Scanlon postula la afirmación de su lugar en la tradición y del inglés como lengua literaria que el narrador realiza en el Prólogo.¹⁵⁶

Finalmente, si bien no nos detendremos en él, es importante subrayar la inclusión del género *De regimine principum* (en inglés, “mirror of princes”; “espejo de príncipes” en español) en el discurso que Alcestitis dirige a Amor (G318-397), enfatizando su condición de rey además de dios.¹⁵⁷ La popularidad del género en la Baja Edad Media se asocia con la evolución histórica del *exemplum* (Scanlon, 2007) y con el intento de afirmación de la autoridad textual tanto laica como vernácula (Scanlon, 2007; Percival, 1998). No es fortuito que el género *de regimine* asigne al hombre de letras el estatuto simbólico de “custodio de la sabiduría del pasado” (Percival, 1998: 97), lo cual remite a la primera frase clave del Prólogo, “the key of remembrance”.¹⁵⁸

De manera análoga, la defensa que el narrador realiza de su traducción del *Roman* constituye,¹⁵⁹ tal como apunta Percival, una afirmación de la relevancia social del

¹⁵⁵ Resulta interesante que Balestrini (2019b) también relacione el género con el surgimiento de una conciencia metaliteraria y de nuevos modelos de lectores (216). Aunque no ahonda en este último punto, claramente coincide con los puntos salientes del análisis de las implicancias culturales del género realizado hasta aquí.

¹⁵⁶ Esta definición coincide con la apreciación de Frank (1972: 15-16) acerca de la ausencia de interpretación alegórica en *The Legend* y la atribución de una intención puramente secular a sus relatos por parte del narrador.

¹⁵⁷ “Now as ye ben a god, and ek a kyng,” (G421), dice Alcestitis en la introducción al discurso.

¹⁵⁸ La segunda es, precisamente, “the naked text”, de modo que, según consideramos, gran parte de la estructura retórica del Prólogo aparece condensada en estas dos frases.

¹⁵⁹ A esta defensa se suma además la atribución de obras del poeta incluida en la defensa de Alcestitis (G405-420).

traductor a una lengua vernácula. Su importancia no estaba invalidada por la ausencia de una distinción clara entre creación y traducción en el medioevo (Frank, 1972: 30):¹⁶⁰

[“] For that I of Criseyde wrot or tolde,

Or of the Rose; *what so myn auctour mente,*

Algate, God wot, it was *myn entente*

To forthere trouthe in love and it cheryce,

And to be war fro falsnesse and fro vice

By swich ensauple; *this was my menyng*.” (G 459-464; subrayado propio)¹⁶¹

Los argumentos del poeta establecen un intento de diferenciación entre las categorías conceptuales de autor, audiencia, y traductor y dejan en evidencia que, más allá de la intención autoral inscrita en el texto, la interpretación a la que arribe una determinada audiencia en un momento dado estará fuera del control de aquel.

En el Prólogo, las vicisitudes de la intención autoral y la interpretación textual están estrechamente ligadas a un tema central en la obra de Chaucer en su conjunto, el de las representaciones femeninas en la literatura y sus consecuencias (Martin, 1996; Mann, 2002). La crítica de Amor también incluye este último aspecto, que había sido introducido unos versos antes: “Hast thou nat mad in Englysh ek the bok / How that Criseyde Troilus forsok, / In shewyng how that wemen han don mis?” (G264-266).¹⁶² Estos versos establecen el nexo de sentido con la obra anterior --narrar el modo en que Criseida abandonó a Troilo constituye una representación femenina negativa y es una ofensa al dios, patrono de las mujeres (Percival, 1998: 99) --¹⁶³ y la excusa para la recantación. En

¹⁶⁰ La escasa distinción entre creación y traducción en el período se evidencia, según Frank, en el hecho de que, en la acusación del dios, la responsabilidad del poeta es la misma tanto por la traducción del *Roman* como por la creación de *Troilus and Criseyde* a partir del texto de Boccaccio. En su defensa del poeta, Alceste utiliza los términos “translate” y “make” de manera intercambiable: “He may translate a thyng in no malyce / But for he useth bokkes for to make” (G 341-342).

¹⁶¹ El pasaje tiene un equivalente en F 469-474, por lo cual cito a continuación la traducción de Serrano Reyes (2005): “[E]scribí y traté de *Criseida* o de la *Rosa* lo que el autor tiene en la mente, aunque Dios sabe que mi intención fue fomentar la fidelidad en el amor y protegerlo, y advertir de la falsedad y del vicio por medio de ejemplos; ésa fue mi intención” (140). En la traducción del verso F 470 /G460 sugiero reemplazar “tiene en mente” por “tuvo en mente”, ya que en el original el verbo “mente” (“meant”, en inglés moderno) es pretérito.

¹⁶² Estos versos condensan además varios de los ejes temáticos del Prólogo: la centralidad de los libros, la importancia del inglés como lengua literaria, y la del propio Chaucer como un autor con cierto prestigio en ese punto de su carrera. El equivalente de estos tres versos en el texto F omite los dos primeros temas, pero presenta la preocupación por las representaciones de las mujeres en la literatura y las consecuencias que conllevan: “And of Criseyde thou hast seyde as the lyste, / That maketh men to wommen lasse triste, / That ben as trewe as ever was any steel” (vv.332-334).

¹⁶³ El patronazgo del dios sobre las mujeres, apunta Percival, es una de las causas de la ambigüedad de su rol en el poema, ya que es protector tanto de la infiel Criseida como de su antítesis, Alceste (Ibid.).

una palinodia, apunta Percival, la interpretación textual, la argumentación y la defensa de las mujeres están íntimamente relacionadas (pp.1-2). Al respecto, es interesante la observación de Hansen (1983: 14) sobre el carácter exclusivamente literario del marco de referencia del dios sobre la naturaleza femenina.¹⁶⁴ Prosigue Amor:

But natheles, answeere me now to this;
Why noldest thou as wel [han] seyde goodnesse
Of wemen, as thou hast seyde wikednesse?
Was there no good matere in thy mynde,
Ne in alle thy bokes ne coudest thou nat fynde
Som story of wemen that were goode and trewe? (G 267-272)¹⁶⁵

Los versos G 267-269 parecen abogar por una representación más equilibrada de las mujeres en tanto sujetos literarios. Esto concuerda con la tendencia del período, impulsada por los ideales del *fine amor*, que propiciaba caracterizaciones literarias femeninas más positivas (Williams, 2006: 158). Sin embargo, los versos G270-272 aparentan introducir la consabida ironía chauceriana, cuando el dios pregunta al poeta si en todos sus libros no pudo encontrar historias de mujeres buenas y fieles.

Este pasaje remite al lector a otras obras del autor, específicamente al epílogo de Chaucer en *The Clerk's Tale*, donde se problematiza el estatuto literario de Griselda, la protagonista;¹⁶⁶ y al fragmento del prólogo de la comadre de Bath que analizaremos a

Consideramos que una causa más amplia de esta ambigüedad es el hecho de que el discurso antifeminista no está exento de contradicciones (Bloch, 1991).

¹⁶⁴ No menos importante, la referencia al inglés (v. 264) y al rol de traductor del poeta muestran que lo que está en discusión asimismo es el estatus del inglés como lengua vernácula en la que era posible componer poesía cortesana seria (Percival, 1998: 131).

¹⁶⁵ Estos versos forman parte de un extenso pasaje agregado en la versión revisada (G266 – 312), que no tiene un correlato en el texto F, y por tanto no se incluyen en la traducción de Serrano Reyes (2005). En nuestro análisis retomaremos los puntos principales y esbozaremos una traducción cuando ello sea necesario.

¹⁶⁶ El epílogo llama la atención sobre el hecho de que Griselda, la protagonista, es un personaje literario. La ausencia de correspondencia con mujeres históricas y el estatuto ficcional de Griselda invita a la audiencia a interpretar la historia en clave literaria. La referencia a Chichevanche, la vaca mítica que se alimentaba solo de esposas pacientes y por eso estaba siempre hambrienta, refuerza esta interpretación del relato, que abreva en la tradición antifeminista. Esta “apelaba a los hechos de la experiencia cotidiana para advertir a los hombres que las buenas mujeres no existían” (Percival, 1998: 69; traducción propia). En el epílogo hay además otros puntos de contacto con *The Legend of Good Women*: la audiencia que se invoca es específicamente femenina (“O noble wyves”, v. 1183; “Ye archewyves”, v.1195); el tono del epílogo (no así el del relato) es humorístico; se establece, además, una especie de debate o confrontación entre los sexos, cuando, en el epílogo, el narrador les dice a las mujeres de su audiencia “Ne suffreth nat that men yow doon offense” (v.1197), es decir, que no permitan que los hombres les causen ofensa alguna. Nuestra

continuación. El tema se amplía en el siguiente pasaje del Prólogo a *The Legend*, que reproducimos por su relevancia para nuestra hipótesis de lectura:

Yis, God wot, sixty bokes olde and newe
Hast thow thyself, alle ful of storyes grete,
That bothe Romayns and ek Grekes trete
Of sundry wemen, which lyf that they ladde,
And evere an hundred goode ageyn oon badde.
This knoweth God, and alle clerkes eke
That usen swiche materes for to seke.
What seith Valerye, Titus, or Claudyan?
What seith Jerome agayns Jovynyan?
How clene maydenes and how trewe wyves,
How stedefaste widewes durynge alle here lyves,
Telleth Jerome, and that nat of a fewe,
But, I dar seyn, an hundred on a rewe,
That it is pite for to rede, and routhe,
The wo that they endure for here trouthe. (G 273- 287)¹⁶⁷

Los versos 273-278 sitúan el origen de los mitos en la Antigüedad clásica y, los relacionan con obras y autores de reconocida impronta antifeminista: la *Epístola Valerii ad*

lectura se ve reforzada por la observación de Dinshaw (1989) sobre la unidad de sentido que *The Legend*, *The Clerk's Tale*, *The Wife of Bath's Tale* y su prólogo, y el Prólogo a *The Man of Law's Tale*, integran en la obra de Chaucer.

¹⁶⁷ Este pasaje se encuentra únicamente en la versión revisada del Prólogo, y por tanto sería una de las últimas incorporaciones. No forma parte por ello de la traducción de Serrano Reyes (2005) quien, como se recordará, traduce el texto F. En lugar de traducirlo en su totalidad, en las líneas que siguen ofreceremos una interpretación de los puntos más relevantes para nuestro análisis.

rufinum,¹⁶⁸ de Walter Map; la *Epístola adversus Jovinianum*,¹⁶⁹ de San Jerónimo;¹⁷⁰ y Claudius Claudianus, autor de *De Raptu Proserpinae*.¹⁷¹ Hacia el final del pasaje, el dios menciona las *Heroidas* de Ovidio, fuente de algunos relatos de *The Legend*: “What seyth also the epistel of Ovyde / Of trewe wyves and of here labour?” (G305-306).

Si bien los versos G 280-285 sugieren fuertemente una lectura antifrástica (en esencia, la *dissuasio* es un género escrito por un hombre para una audiencia masculina (Sanok, 2001)), también admiten una lectura literal. En *Adversus Jovinianum*, San Jerónimo aboga en contra del matrimonio, aunque también alaba a las mujeres castas, entre ellas Dido¹⁷² y Lucrecia. En este punto, creemos relevante señalar que para Hansen (1983: 12), la ironía en *The Legend* no está dirigida a las mujeres sino al dios, al narrador, y a la tradición antifeminista clerical de la cual ambos participan, algo de lo que quizás no sean completamente conscientes.¹⁷³

Los versos G286-287 traen nuevamente a colación el tema de las representaciones literarias femeninas y sus consecuencias, esta vez descriptas en términos de las emociones que suscitan en las mujeres en tanto sujetos reales.¹⁷⁴ Los versos G305-306, sobre las *Heroidas*, también admiten una lectura literal. Dada la recurrencia del tema en este

¹⁶⁸ ‘Valerye’ (G280) es probablemente Valerius, personaje ficticio de la *Epístola Valerii ad Rufinum*, incluida en las obras de San Jerónimo, y atribuida luego a Walter Map. Es uno de los exponentes más conocidos del tradicional género de la *dissuasio de non ducenda uxore* (disuasión del matrimonio), utilizado en ejercicios de retórica en la Antigüedad y la Edad Media. En ella, Valerius escribe una carta a su amigo Rufinus, en la que le advierte que el casamiento pondría fin a su carrera académica (Mann, 2002: 40-41).

¹⁶⁹ Se trata de una polémica dirigida a Jovinianus, quien había negado la superioridad de la virginidad sobre el matrimonio. Si bien es una polémica de orden teológico, las mujeres forman parte importante de la argumentación. Lo relevante aquí es que en la obra San Jerónimo presenta caracterizaciones contradictorias de las mujeres de acuerdo con sus necesidades argumentativas (Mann, 2002: 39 - 40).

¹⁷⁰ San Jerónimo es sin dudas la figura central en la tradición antifeminista medieval, algo que no escapaba a la percepción de Chaucer (Mann, 2002: 39-40).

¹⁷¹ Chaucer explora *De Raptu Proserpinae*, de Claudius Claudianus (‘Claudyne’, v. 280) en *The Merchant’s Tale*. La obra narra el mito del rapto de Proserpina por parte de Plutón, que en la obra de Claudianus es simplemente “el prefacio de un cambio irónico en la relación entre predador y víctima” (Mann, 2002: 52-53; traducción propia). Se trata, entonces, de otra obra antifeminista, aunque el propósito aparente sea narrar la violencia de un hombre hacia una mujer. Este es el tema de *The Legend of Lucrece*, sobre la violación de Lucrecia por parte de Tarquino, entre cuyas fuentes Chaucer cita a Livy, es decir, Tito Livio (‘Titus’, v. 280).

¹⁷² Mann señala que en *Adversus Jovinianum* San Jerónimo incluye a Dido entre las viudas castas, y atribuye su suicidio a la intención de mantenerse fiel a su esposo Siqueo, y no al abandono por parte de Eneas (2002: 12). Véanse además las notas al Prólogo de *The Legend* en la edición de Benson (2008).

¹⁷³ Esta falta de conciencia podría aplicarse al narrador pero no al dios, pues en el Prólogo este representa una postura literaria ortodoxa refutada por el poeta.

¹⁷⁴ La querrela en torno al *Roman de la Rose* evidencia que este tema formaba parte del contexto literario y cultural del período. Al respecto, véase Bloch (1991).

conjunto de textos de Chaucer, cabe al menos considerar la posibilidad de que esta haya sido una preocupación genuina del autor, tal como apunta Mann (2002).¹⁷⁵ Sin embargo, la acusación del dios no está exenta de un componente lúdico (27), particularmente si se tiene en cuenta el carácter antifeminista de las obras que componen su marco de referencia (G273-278).

Como resultado, la responsabilidad última en la construcción del sentido de este pasaje cargado de ironía –y, por ende, de ambigüedad-- quedará en manos de la audiencia. En esta misma dirección parece apuntar la invocación a los autores clásicos, que no son una referencia sobre el sentido último de los textos sino “ejemplos de productividad, (...) impulsores y fuentes de inspiración de nuevas lecturas y escrituras --incluyendo las propias--” (Balestrini, 2019b: 224).

Hecha esta aclaración, nos interesa explorar las coincidencias temáticas del pasaje completo (G267-312) con el extracto de *The Wife of Bath's Prologue*¹⁷⁶ que reproducimos debajo, ya que la lectura en paralelo de ambos puede contribuir a esclarecer uno de los enigmas críticos de *The Legend*:

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,

¹⁷⁵ Según Mann (2002: 35), el hecho de que entre los relatos de *The Legend* se incluyan dos violaciones (de Filomela y Lucrecia) y tres suicidios (de Tisbe, Cleopatra y Lucrecia) es una indicación de la seriedad autoral en el tratamiento del “tema de la mujer”. Dinshaw (1989: 10) trae a colación además que existió un confuso episodio en el año 1380 en el que Chaucer habría sido acusado de violación, aunque luego los cargos habrían sido retirados. Coincidimos con Mann en que es poco probable que el autor haya tomado estos temas con liviandad.

¹⁷⁶ Como ha quedado establecido en el capítulo 2, una de nuestras premisas analíticas es que existe una continuidad entre *The Legend of Good Women* y *The Canterbury Tales*. Las coincidencias temáticas entre la primera y los relatos de la segunda mencionados hasta aquí avalan esta hipótesis, así como la unidad de sentido entre *The Legend* y algunos relatos de la segunda postulada por Dinshaw (1989). Un dato importante es que el pasaje en cuestión (G 267-312) es una incorporación a la versión revisada del Prólogo, que data de c.1394 (Kittredge, 1909); en esa década el autor ya estaba trabajando sobre su última obra, que habría comenzado *circa* 1388. Chaucer habría compuesto la mayoría de los relatos entre 1392 y 1395, incluyendo aquellos que integran el denominado “Marriage Group”. Sigo aquí la cronología del estudio preliminar de Benson (2008), quien además especifica que la composición del prólogo de la comadre se extendió por un período amplio, dentro del cual está incluida la probable fecha de revisión del Prólogo a *The Legend*.

That made a book agayn Jovinian; (vv.669-675)¹⁷⁷

El paralelo temático y bibliográfico entre estos textos, si bien ha sido identificado, requiere un análisis en mayor profundidad.¹⁷⁸ En este extracto de su autobiográfico prólogo, la comadre menciona el ‘book of wikked wyves’ (v.685) de Jankin, su quinto esposo, un compendio de textos antifeministas, entre los que se encuentran dos de los que Amor menciona en los versos G 273-287 del Prólogo a *The Legend: la Epístola Valerii ad Rufinum* (v. 671) y la *Epístola adversus Jovinianum* (v.275).¹⁷⁹ La coincidencia bibliográfica entre ambos pasajes (que por supuesto se explica por el hecho de que los textos fueron escritos por el mismo autor aproximadamente en el mismo período) establece un marco referencial que refuerza la lectura del Prólogo a *The Legend* en paralelo con los versos del prólogo de la comadre que siguen:

He knew of hem mo *legendes* and *lyves*

Than been of *goode wyves* in the Bible.

For trusteth wel, it is an impossible

That any clerk wol speke good of wyves,

But if it be of hooly seintes lyves,

Ne of noon oother womman never the mo.

Who peyntede the leon, tel me who? (vv. 686-692; subrayado propio)¹⁸⁰

¹⁷⁷ Cito la traducción en prosa de Pedro Guardia Massó: “Él poseía un volumen que le gustaba muchísimo leer. Siempre estaba leyéndolo desde la mañana a la noche; se llamaba *Valerio y Teofrasto* y se pasaba todo el rato carcajeándose con el libro. Había también un texto *Contra Jovinniano* escrito por un hombre culto que vivía en Roma, un cardenal llamado San Jerónimo;” (1999: 216).

¹⁷⁸ En las notas al Prólogo a *The Legend* Benson (2008) indica que existe una referencia al texto de San Jerónimo en el Prólogo de la comadre. Por su parte, en las notas al Prólogo de la comadre de la misma edición hay una referencia al Prólogo G de *The Legend* en la que se establece que ambos textos fueron compuestos aproximadamente en el mismo período. Hansen (1983: 14) también relaciona los autores antifeministas del Prólogo con el libro de Jankyn, pero no profundiza en el paralelismo más allá de ese aspecto. Sanok (2001) realiza algunas observaciones interesantes acerca de esta cuestión que retomamos en el cuerpo de nuestro estudio.

¹⁷⁹ ‘Theophraste’ (v.671) se refiere al *Liber Aureolus de Nuptiis* (“El libro dorado del matrimonio”), cuyo autor es Teofrasto, un escritor pagano poco conocido. Se trata también de una *dissuasio* (Mann, 2002: 40).

¹⁸⁰ Cito nuevamente la traducción de Guardia Massó (1999: 217): “[H]asta que un día supo más leyendas y biografías de mujeres malas que de mujeres buenas habla la Biblia.

No caigáis en el error de creer otra cosa; es imposible que un estudioso hable bien de las mujeres, excepto cuando se trate de santas del santoral; no hay ciertamente otra clase de mujeres. Es como aquel león que preguntó al individuo que le mostraba un grabado de un hombre matando a un león: ‘¿Quién fue el pintor?’ ¡Decídmelo quién!’. Nótese que el contexto del que proviene la frase “Who peyntede the leon, tel me who?” (v.692) ha sido agregado por el traductor en el cuerpo del texto, y no en nota al pie como en otras ocasiones.

Aquí la comadre explicita algo que aparece solapado en los versos G 267-312 del Prólogo a *The Legend*: es poco probable (imposible, dirá el personaje) que un miembro del clero, un estudiante universitario, o un escritor (que eran todas las acepciones medievales del término *clerk*)¹⁸¹ – en sentido amplio, un representante de la cultura letrada, entre quienes la naturaleza femenina era objeto de debate (Percival, 1998: 10) -- hable bien de las mujeres.¹⁸²

Son ellos quienes, a través de sus textos, perpetuaron esta imagen negativa, en la literatura y fuera de ella: la célebre frase del verso 692¹⁸³ resume el argumento de la comadre sobre el origen de las representaciones femeninas. Sin embargo, continúa el personaje, pueden encontrarse historias de “buenas esposas” (léase, buenas mujeres) en la Biblia y en las leyendas de santas (v.690) escritas por esos mismos hombres. Estas alusiones, junto con las referencias al género hagiográfico en los versos 686 y 690, conforman una cadena léxica que nos remite sin dudas a *The Legend of Good Women*,¹⁸⁴ y permiten conjeturar que uno de los motivos de la elección del género hagiográfico podría haber sido precisamente su caracterización positiva de las mujeres según el imaginario cultural de la época.¹⁸⁵ En consonancia con esto, Sanok (2001) considera que, en el contexto de las prácticas hermenéuticas del antifeminismo, en las que la antífrasis dificultaba escribir por fuera de ese discurso, el autor puede haber recurrido a la

¹⁸¹ Incluyo aquí las múltiples acepciones del término según el glosario incluido en Benson (2008).

¹⁸² En el contexto literario del medioevo, la participación en el debate de la naturaleza femenina era una excusa para la demostración de habilidad retórica (Percival, 1998: 11), algo con lo cual los hombres de letras estaban familiarizados desde su misma formación en latín. Más allá de que, como argumenta Dinshaw, “el amor, la sexualidad, el género y la actividad literaria están relacionados íntima y metafóricamente en la Edad Media” (1989: 14, traducción propia), los versos G267-312 evidencian cómo el tema de la mujer en un sentido amplio impregnaba las obras de los autores clásicos, que constituían los insumos en la enseñanza del latín en el período (Copeland, 2016b).

¹⁸³ La frase aludiría a la versión de Marie de France de la fábula de Esopo acerca del hombre y el león, en la que un campesino muestra a un león una pintura, que representa el momento en el que un campesino mata a un león con un hacha; ante ello, el león le pregunta si el autor de la obra es un hombre o de un león. Véanse las notas al prólogo de la comadre en la edición de Benson (2008).

¹⁸⁴ Según ha documentado Derek Pearsall (2005: 6), el personaje de la comadre había despertado gran interés entre la audiencia primaria de la obra en la década de 1390, interés al que el autor respondió agregando algunas líneas al Prólogo de su relato de modo de hacerlo aún más provocativo. Más allá de la coincidencia temporal con la revisión del Prólogo a *The Legend* (que dataría de c.1394), la continuidad temática entre ambos textos es evidente. Nuestra lectura se ve reforzada además por la continuidad de sentido en el grupo de obras identificado por Dinshaw (1989).

¹⁸⁵ A este panorama debemos agregar la difusa diferenciación genérica que caracterizó el período medieval (Jauss, 1976). Burrow (1971) sostiene que los poetas “ricardianos” experimentaron con una variedad de géneros narrativos, entre ellos el *exemplum* y las vidas de los santos. En ocasiones este aspecto hace difícil clasificar los poemas del período de acuerdo con su género. Al respecto, véase especialmente el capítulo 2.

hagiografía como el único género que, por su pretensión de representar la verdad religiosa y su asociación cultural con el público lector femenino, permitía una lectura no antifrástica (338-339).¹⁸⁶

La asociación del público femenino con el género hagiográfico es coherente con la invocación de la audiencia femenina en *The Legend*, y con la asociación entre Alcestris y una personalidad del prestigio de la reina Ana de Bohemia (Sanok, 2001) en calidad de posible audiencia pretendida de la obra.¹⁸⁷ Por su parte, Nicola McDonald considera que la obra *construye* una audiencia implícita con un componente femenino importante, por lo cual sería razonable suponer que las mujeres también formaban parte de su audiencia primaria (2000: 22-25). Que sea Alcestris quien proponga el tema y el género de la recantación no es casual, habida cuenta de la estrecha vinculación cultural de la hagiografía con la audiencia femenina (Sanok, 2007).

Sin embargo, la solidez de la argumentación de Amor es puesta en duda por la lectura de los relatos. Por caso, en la versión del poeta narrador, Dido no se mantuvo fiel a su difunto esposo Siqueo, sino que se enamoró de Eneas; la joven Tisbe mantuvo su virginidad, no por propia elección, sino por su muerte prematura y la de su amado; en *The Legend of Phyllis*, se dice que Demofonte hizo con Fílida lo que quiso (v.2469), frase que arroja duda sobre el éxito de la protagonista en preservar su honor, sinónimo, en este contexto, de castidad.¹⁸⁸

Una primera conclusión que se podría extraer del intercambio entre el dios y el poeta narrador es que el discurso antifeminista no está exento de inconsistencias (Bloch, 1991: 3). Además, si consideramos el prólogo de la comadre como uno de los intertextos del pasaje, con su manipulación de las fuentes para que se condigan con la experiencia vital del personaje, concluimos nuevamente que el sentido de un texto no es estático, sino que es producto de su recepción por parte de una audiencia histórica (Jauss, 1982), fenómeno acerca del cual la comadre evidencia tener algún grado de conciencia.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Sanok (2001) considera que, lejos de estar vagamente asociada con el género hagiográfico, *The Legend* cumple con sus requerimientos tanto temáticos como estructurales.

¹⁸⁷ Esto en línea con las aspiraciones literarias del poeta, según argumenta Thomas (2015).

¹⁸⁸ Al respecto, es relevante la observación de Mann acerca de las caracterizaciones contradictorias de las mujeres que San Jerónimo, según sus necesidades argumentativas, presenta en su obra (2002: 39 – 40).

¹⁸⁹ En relación con el análisis anterior, Kiser (1983: 10) considera que una de las conclusiones que se derivan del intento de armonizar las fuentes paganas con la doctrina cristiana en *The Legend* es que “tanto el género

Según Mann (2002), no existe diferencia entre la manipulación de las fuentes por parte de la comadre y la que hacen los exégetas a quienes ataca. El procedimiento guarda relación con las prácticas de interpretación medieval,¹⁹⁰ cuyo carácter, según emerge del prólogo de la comadre y del intercambio entre Amor y el poeta analizado anteriormente, es sexuado. Ambos textos presentan la escritura y la exégesis como actividades eminentemente masculinas realizadas sobre un texto concebido como femenino (Dinshaw, 1989).¹⁹¹ no es casual que en el Prólogo a *The Legend* el debate sobre la interpretación de la obra de Chaucer quede reservado casi con exclusividad a dos personajes masculinos, el narrador y el dios. Finalmente, no es difícil relacionar las prácticas de la exégesis medieval con los procedimientos del narrador chauceriano en *The Legend*, quien en los relatos asimila heroínas de la mitología pagana con mártires cristianas, y escinde o amplifica sus fuentes (Genette, 1989) según sus necesidades retóricas.¹⁹²

3.4.2.b Intercesión de Alcestis y recantación

La intercesión de Alcestis constituye la primera intervención del personaje, y tiene lugar cuando la trama del Prólogo ya está avanzada, cerca de la mitad (G317). La intervención del personaje es relevante también porque en este punto develará su identidad al dirigirse

como la audiencia de un poema afectan significativamente su éxito en la transmisión de la verdad” (traducción propia).

¹⁹⁰ La siguiente cita es elocuente al respecto: “the standard practices of medieval exegesis included the sustained pulverization and fragmentation of Biblical texts, the utter dissolution of their existential and historical meanings, and the imposition of pre-determined dogmatic propositions” (Aers, 1980: 86), citado en Mann (2002: 58-59).

¹⁹¹ Esto debido a la asociación metonímica entre la pluma, un objeto fálico, y la escritura, por un lado; y, por otro, la corporalidad de la hoja -y por extensión, del texto—concebidos como femeninos. Al respecto, véase Dinshaw (1989).

¹⁹² Existe, como hemos argumentado, una continuidad lógica entre el debate sobre el sentido de los textos y aquel entre las virtudes masculinas y femeninas asociados con una palinodia (Percival, 1998) y, en un plano más general, con el contexto lúdico de los juegos cortesanos (Percival, 1998; McDonald, 2000) aludidos en el Prólogo. Asimismo, otros elementos avalan esta lectura del pasaje, ya que las protagonistas de los mitos aparecen como ejemplos de comportamiento femenino, aunque no por su santidad, aclara el dios, sino por su virtud y su pureza: “For alle keped they here maydenhede, / Or elles wedlok, or here widewehede. / And this thing was nat kept for holynesse, / But al for verray vertu and clenness,” (G 294-297; subrayado propio). Estas elecciones lexicales nos remiten, sin dudas, a las que el poeta utilizó en el encomio de la margarita, y asocian el comportamiento de las protagonistas de los relatos con los roles de género propiciados en la tradición de la literatura cortesana.

al dios.¹⁹³ Su defensa del poeta se explica en parte porque ella encarna la margarita adorada por él (Frank, 1972: 24).

Luego del intercambio entre el dios y el narrador la reina le pide a Amor que escuche si el poeta tiene una respuesta, tal como corresponde a alguien de su jerarquía.¹⁹⁴ La acusación podría ser incorrecta o falsa (G338-339), y el poeta ha escrito muchos libros antes que los dos en cuestión (G348), en los cuales no se burló del amor. La defensa se apoya en la reputación del narrador (G 398- 404), en lo que constituye una nueva atribución de sus obras, entre las que enumera sus visiones del sueño anteriores (G 405-420), gracias a las cuales Chaucer gozaba del reconocimiento de sus contemporáneos (Patterson, 1991).¹⁹⁵

La reina propone el modo en que el poeta ha de enmendar sus faltas en las obras anteriores y lo somete a la aprobación de Amor (G 427-431), pero este deja la decisión en sus manos (G439-443).¹⁹⁶ Que sea Alceste y no Amor quien impone la pena no es un detalle menor, ya que abona la hipótesis de un sector de la crítica que postula que *The Legend* habría sido escrita por un encargo real.¹⁹⁷ Tal como ha quedado establecido, es Alceste quien designa el género al que el poeta habrá de ceñirse en su recantación:

Thow shalt, whil that thow livest, yer by yere,
The moste partye of thy tyme spende

¹⁹³ “I, youre Alceste, whilom quene of Trace” (G 422), dirá. La escena de la revelación de su identidad se repite unos versos después (G498-507), como señalamos anteriormente. Constituye una inconsistencia que, sin embargo, no afecta el meollo del intercambio entre los personajes.

¹⁹⁴ En un extenso pasaje (G353-385), Alceste insiste sobre los deberes del soberano para con sus súbditos. Su discurso se enmarca, como hemos señalado, en el género *de regimine*, el cual, más allá de aconsejar al rey sobre el buen gobierno, constituye una afirmación de la autoridad laica. Al respecto, véase Scanlon (2007).

¹⁹⁵ Entre las obras más importantes que menciona Alceste (G405-416) se incluyen *The Book of the Duchess*, *The House of Fame*, *The Parliament of Fowls* y “Palamon and Arcite” (luego *The Knight’s Tale*), además de *Boece* –la traducción de *De Consolatione Philosophiae*-- y “balades, roundeles, vyrelays” o diversos géneros de lírica cortesana, además de “the lyf (...) of Seynt Cecile” (luego *The Second Nun’s Tale*).

¹⁹⁶ En un movimiento que recuerda, por ejemplo, la deferencia del rey Arturo con respecto a Ginebra en el cuento de la comadre de Bath.

¹⁹⁷ Ello, habida cuenta de la identificación entre Alceste y la reina Ana de Bohemia antes mencionada. En *Fall of Princes*, John Lydgate afirma que *The Legend* fue escrita por encargo de la reina; ello, tal como apunta Hernández Pérez (2008: 22-23), podría derivar de la lectura del Prólogo y no necesariamente acredita su veracidad histórica. Thomas (2015) sostiene que la reina era parte de la audiencia pretendida de la obra. En la introducción a *The Legend of Good Women* (Benson, 2008), M. Shaner considera más probable que el encargo real sea producto de una convención literaria antes que un evento histórico. Para Sanok (2001: 323), se trata de una alegoría del patronazgo femenino, indicativa del rol de las mujeres en la literatura de la Baja Edad Media. Robinson (1957:839) menciona la hipótesis del encargo pero no se expide al respecto.

In makynge of a gloryous *legende*
Of goode women, maydenes and wyves,
That were trewe in lovyng al here lyves;
And telle of false men that hem betrayen.

(G 471-476; énfasis agregado)¹⁹⁸

Balestrini (2019b: 225) considera que la sentencia de Alcestis “es una estrategia para evadir la clausura del mensaje, que no tendrá un final propiamente dicho, sino que simplemente se detendrá con la muerte del escritor. La naturaleza misma de la sentencia deja el libro sin cierre posible.”¹⁹⁹ ²⁰⁰La falta de clausura de la obra y de sus posibles sentidos serían entonces dos manifestaciones del mismo fenómeno.

El dios aprueba la pena que la reina impone al poeta: escribir acerca de mujeres que, pese a su fidelidad, fueron traicionadas por los hombres que amaron. En este punto se omiten en la versión revisada dos versos que son objeto de debate crítico aún en el siglo XXI.²⁰¹ En la primera versión del Prólogo, Alcestis cierra su intervención de este modo: “And whan this book ys maad, yive it the quene, / On my byhalf, at Eltham or at Sheene” (F 496-497). Lowes (1905: 780 - 781) interpreta este pasaje como una referencia indiscutible a la reina Ana de Bohemia.²⁰² La omisión de estos versos en la versión revisada de 1394 resulta plausible si tenemos en cuenta que la reina muere en esa fecha. Ricardo II estaba tan afectado que habría mandado demoler el Palacio de Sheene, donde la reina había

¹⁹⁸ “[M]ientras vivas, año tras año, pasarás la mayor parte del tiempo escribiendo una gloriosa *Leyenda de las buenas mujeres*, solteras y casadas, que fueron fieles en el amor durante toda su vida; y tratarás de los hombres falsos que las traicionaron” (Serrano Reyes, 2005: 140).

¹⁹⁹ Esta es una observación sumamente interesante, que se condice con nuestra lectura global de la obra y de los elementos del Prólogo que sustentan nuestra hipótesis; la observación de esta crítica tiene un poder explicativo más allá de las cuestiones históricas que hayan contribuido a que *The Legend* quede incompleta, si es que ello fue así.

²⁰⁰ Este elemento se suma a los ya analizados en el intercambio entre el narrador y Amor (G 267-312) y a la interpretación de Alcestis como el personaje que encarna la multiplicidad de sentidos de la poesía (Kiser, 1983), y refuerza, por tanto, nuestra hipótesis de lectura.

²⁰¹ El estudio de Alfred Thomas, por caso, titulado *Reading Women in Late Medieval Europe. Anne of Bohemia and Chaucer's Female Audience*, fue publicado en 2015.

²⁰² Sanok (2001) subraya que Alcestis y la reina Ana de Bohemia fueron interpretadas como representantes de una audiencia femenina enojada con la obra anterior de Chaucer, y considera además que la primera versión del Prólogo designa a la monarca como parte de la audiencia primaria del poema. Thomas (2015) cree más probable que la reina fuera parte de la audiencia *imaginaria* de *The Legend*, en sintonía con las aspiraciones literarias del autor. Por su parte, Kiser (1983) cree que el personaje no está asociado directamente con ninguna mujer real. Williams (2006) sostiene que Alcestis es, entre otros significados que ostenta en el Prólogo, un símbolo de la tradición literaria francesa, con la cual Chaucer establece un diálogo.

fallecido, y también el de Eltham, lugar de descanso de los monarcas; por deferencia al rey, el poeta habría omitido estas referencias en la versión revisada del Prólogo.

Que un sector de la crítica asocie estas referencias en el Prólogo F con la reina Ana de Bohemia tiene implicancias importantes para la obra: ya sea que incluya a la monarca en su audiencia primaria (Sanok, 2001) o la designe como parte de su audiencia pretendida (Thomas, 2015), la apelación a una audiencia femenina habilita la posibilidad de una lectura literal, no antifrástica de la obra (Sanok, 2001), que se yuxtapone por supuesto con su interpretación irónica, y avala de este modo la ambigüedad que algunos críticos (Percival, 1998; Sanok, 2001) postulan para el texto, ambivalencia a la que adherimos.

Otro aspecto relevante es que, aún si la referencia a la monarca obedeciera a una convención literaria y no se correspondiera con un hecho histórico, el encargo puede interpretarse como una alegoría del patronazgo femenino en la Inglaterra tardomedieval (Sanok, 2001: 323). Si bien los datos disponibles sobre el patronazgo femenino en la Edad Media son por el momento insuficientes,²⁰³ Sanok (2007) interpreta que el encargo real apunta a la marcada asociación en el imaginario cultural de la Edad Media entre el género hagiográfico y la audiencia femenina, destinataria privilegiada del género. En última instancia, la referencia a la reina y la invocación femenina en la obra serían asimismo evidencia de que las mujeres ocuparon una posición importante en la corte de Ricardo II, debido a la buena relación del rey con su esposa, quien se transformó en una figura influyente de la cultura cortesana de entonces (Thomas, 2015).

Unos versos después se produce una inconsistencia: ante un comentario del dios, el poeta parece no conocer la identidad de la dama que ha intercedido en su favor. Amor le recuerda que la historia de Alceste se encuentra en uno de sus libros,²⁰⁴ y este reconoce que la reina es, entonces, la margarita que adora: “Now knowe I hire. And is this goode Alceste, / The dayesyte, and myn owene hertes reste?” (G 506-507). He aquí que el recorrido de la ensoñación vuelve a la introducción del Prólogo, mediante dos símbolos que han tejido la matriz del texto: la margarita, que remite a Alceste y sus múltiples sentidos --la dama, la poesía-- y el libro, símbolo en última instancia de la tradición y la

²⁰³ Hernández Pérez (2008) señala que Blanca de Lancaster, primera esposa de Juan de Gante, era una reconocida mecenas literaria, y la relaciona con dos obras de Chaucer, *The Book of the Duchess* y el poema *ABC*. En cuanto a *The Legend*, considera que Ana de Bohemia debe contarse “entre las posibles patrocinadoras del poema” (23), por lo cual, tal como postula Sanok (2007), no hay evidencia concluyente al respecto.

²⁰⁴ Se trata de los versos G 498-504, analizados anteriormente en relación con la metamorfosis de Alceste.

cultura escrita. En el sueño, el segundo elemento se ha reproducido: la lectura, que al comienzo dio lugar a la ensoñación del poeta, hacia el final da origen a un nuevo libro (Boitani, 2004): su recantación, *The Legend of Good Women*.

En el cierre, el dios trae a colación nuevamente el tema de las representaciones femeninas: “[T]how knowest here goodnesse / *By pref, and ek by storyes herebyforn.* / Let be the chaf, and writ wel of the corn. / Why noldest thou han writen of Alceste, / And laten Criseide hen aslepe and reste? (G 527-531; subrayado propio).²⁰⁵ Entre su obra sobre las mujeres fieles, el poeta debe incluir a Alcestis, idea que se repite unos versos después.²⁰⁶ De esta manera, la historia de la reina, a la que se erige en esposa ideal y representante de los valores de la lírica cortesana, podría haber sido pensada para coronar la obra: “Syn that thou wost that calandier is she / Of goodnesse, for she taughte of fyn lovyng, / And namely of wifhod the lyvyng” (G533-535).²⁰⁷ Si Chaucer efectivamente escribió el relato (algo que parece poco probable), este no se conserva en los manuscritos existentes.

Hacia el final del texto F²⁰⁸ se explicitan dos cuestiones importantes en relación con los relatos: la principal es el requisito de brevedad que el dios, tomando como modelo los textos clásicos, impone al poeta:

[“] I wot wel that thou maist nat al yt ryme
That swiche lovers diden in hire tyme;
It were to long to reden and to here.
Suffiseth me thou make in this manere:
That thou reherce of al hir lyf the grete,
After thise olde auctours lysten for to trete.

²⁰⁵ En consonancia con el énfasis en el quehacer del escritor y el debate sobre las virtudes femeninas, este pasaje del texto G difiere en algunos puntos importantes del pasaje equivalente en la versión F. En la versión revisada, el dios le dice al poeta que ahora tiene pruebas experienciales (inferimos que se trata de su encuentro en sueños con Alcestis y con las damas de la balada) y también fundamentadas en los libros, de la fidelidad femenina, y cuestiona que no haya escrito sobre Alcestis en lugar de Criseida. En la versión F, el dios le reprocha no haber incluido a Alcestis en la balada ‘Hyd, Absolon, thy tresses’, lo cual es una negligencia debido a la deuda que el poeta tiene con la reina (F 536-541). Esta observación del dios es coherente con el hecho de que, a pesar de que la balada es casi idéntica en las dos versiones del Prólogo, en la versión F el estribillo repite “My lady cometh, that al this may disteyne”, mientras que en el texto G, en lugar de “My lady” se lee “Alcestis”, como mencionamos anteriormente.

²⁰⁶ “But now I charge the, upon thy lyf / That in thy legende thou make of this wif / Whan thou hast othere smale mad byfore;” (G 538-540)

²⁰⁷ En este punto las versiones del Prólogo difieren en algunos detalles: ambas, sin embargo, se refieren a Alcestis como “a calandier”, es decir, un modelo. El texto G, además, la instituye en modelo del amor cortés (nótese la referencia a “fyn loving” en el verso 534).

²⁰⁸ Este pasaje se omite en la versión revisada del Prólogo, pero, por su relevancia para la estructura retórica del texto, lo hemos incluido en el análisis.

For whoso shal so many a storye telle,
Sey shortly, or he shal to longe dwelle." (F 570- 577)²⁰⁹

Enlazada con el requisito de brevedad se encuentra la indicación de escribir las historias en verso (nótese la referencia a la rima en el verso 570).²¹⁰ La segunda cuestión es la orden del dios de comenzar con el relato de Cleopatra (F566; G542).²¹¹

Finalmente, un último punto relevante es que, tal como observa Williams (2006: 176), en la primera versión del Prólogo, el poeta escribe la recantación durante el sueño: "And with that word my bokes gan I take, / And ryght thus on my Legende gan I make" (F 578-579).²¹² En la versión revisada, en cambio, la escribe en la vigilia: "And with that word, *of slep I gan awake*, / And ryght thus on my Legende gan I make" (G 544-545; subrayado propio). Aunque no aporta una variación de sentido importante en la estructura global de la obra, este detalle reviste interés crítico por cuestiones formales: el Prólogo G es una ensoñación propiamente dicha, mientras que el texto F es una pseudo-ensoñación (Burrow, 1971:38).²¹³

A modo de conclusión, la extensión del capítulo dedicado al análisis del Prólogo es indicativo de lo intrincado de su textualidad. La principal característica que contribuye a su complejidad está dada, además de su longitud, por su sinuosa y problemática historia textual. En este sentido, la existencia de dos versiones claves en la recepción histórica de la obra y que difieren en aspectos importantes requiere de la atención crítica. Un ejemplo paradigmático es la referencia a la reina en la versión F del Prólogo, omitida en la versión

²⁰⁹ Enmiendo entre corchetes la traducción de Serrano Reyes, ya que omite algunos detalles importantes; omito, además, su traducción de los versos 576-577, por considerar que no se apegan al sentido del original, y agregó a continuación una versión que considero más adecuada: "Sé bien que [no] todo lo escribirás en verso, [lo que] (...) aquellos amantes (...) hicieron en su época; sería demasiado largo leerlo y oírlo. Me basta con que lo hagas de esta forma: que realces todo lo sustancial de su vida de acuerdo a cómo los escritores antiguos quisieron que se tratara. [Y quien cuente tantas historias, debe ser breve, de otro modo tardará demasiado]" (2005: 142).

²¹⁰ En *The Canterbury Tales*, el Prólogo General y la mayoría de las historias también se escriben en verso. En el *Decamerón* Boccaccio, en cambio, opta por la prosa (Chicote, 2006).

²¹¹ Como ha quedado establecido, todos los manuscritos de la obra que se conservan comienzan con ese relato, y no existen diferencias sustanciales entre ellos en cuanto al número de relatos o a su orden, excepto, por supuesto, en aquellos casos en que el manuscrito contiene una sola leyenda, separada del Prólogo.

²¹² "Tras estas palabras empecé a coger mis libros y enseguida comencé a escribir mi leyenda." (Serrano Reyes, 2005: 142). Compárese con las líneas equivalentes en el Prólogo G, que traduzco a continuación: "Y con esas palabras, del sueño empecé a despertar / Y enseguida en mi Leyenda comencé a trabajar."

²¹³ Esto ocurre en otras ensoñaciones del período, tal como apunta Kruger (2009).

revisada. Los motivos de esta omisión y la cronología de las versiones han generado un enorme volumen de trabajos críticos, especialmente a principios del siglo XX.

En relación con la interpretación del sentido de la obra, un punto importante en el análisis del Prólogo ha sido establecer la caracterización positiva de la naturaleza femenina evidente en el encomio de Alcestris y de la margarita, el cual a su vez abreva en el discurso del *fine amor*. Sin embargo, tal como veremos en el próximo capítulo, las representaciones de las protagonistas de los relatos se enmarcan fundamentalmente en la tradición ovidiana, con su yuxtaposición de empatía y cinismo (Percival, 1998: 3), por lo que remiten a un discurso social sobre las mujeres en principio antitético, es decir, el antifeminismo.

Estos discursos, junto con las discordancias producidas por la superposición entre el género hagiográfico sobre el que se moldean los relatos y el material clásico, tienen un rol importante en la ambigüedad inherente a *The Legend* que postulamos. La polisemia textual es además el centro del debate entre dos de los personajes principales del Prólogo, el poeta y el dios Amor. Las conexiones temáticas entre estos dos temas nodales del debate entre los personajes, es decir, las representaciones literarias femeninas y la hermenéutica medieval, ponen de manifiesto que las tradiciones discursivas a las que se apele en el abordaje de *The Legend* serán fundamentales para su interpretación. En efecto, la invocación de una audiencia femenina culturalmente asociada con el género hagiográfico, que se comprueba tanto en el Prólogo como en los relatos, habilita la posibilidad de una lectura literal que desafía el tropo de la antífrasis característico del antifeminismo (Sanok, 2001) y contribuye a sustentar la polaridad de sentidos que históricamente se han adjudicado a la obra.

Capítulo 4. Chaucer y sus leyendas de buenas mujeres

En el capítulo anterior, dedicado al análisis del Prólogo a *The Legend of Good Women*, se introdujeron algunos aspectos relevantes para abordar la obra. El primero de ellos es la centralidad de las representaciones femeninas en la producción de Chaucer y en su imaginario poético, particularmente en cuanto a sus reflexiones éticas, religiosas (Mann, 2002: viii) y, agregaremos, literarias. En estrecha relación con lo anterior, otro aspecto que hemos considerado es la inserción de *The Legend* en el contexto de dos discursos culturales antagónicos que permeaban las representaciones femeninas en la Baja Edad Media, esto es, el antifeminismo y el *fine amor*. En relación con estos discursos divergentes se identificaron dos discordancias importantes en la obra, a saber, entre la exaltación de la lírica cortesana que informa el Prólogo y la ironía ovidiana de los relatos, por un lado, y aquella entre el género hagiográfico que opera como modelo para las “leyendas” y su materia clásica por otro. A estos elementos se agregan, por una parte, las estrategias hermenéuticas implicadas en la tradición antifeminista y en la hagiográfica, que privilegian en el primer caso una lectura antifrástica y en el segundo una literal, y por otra, la compleja historia textual de *The Legend*. La sinergia entre todos los elementos enumerados crea las condiciones para la ambigüedad inherente que postulamos para la obra.

En este capítulo nos proponemos analizar los tres relatos seleccionados, a saber, *The Legend of Dido*, *The Legend of Thisbe* y *The Legend of Phyllis*. Los motivos de la elección ya fueron esbozados en la Introducción e incluyen su carácter representativo de la recepción clásica en la Inglaterra tardomedieval, pues se basan en obras de Ovidio y Virgilio, los autores latinos más importantes del período; el interés que Chaucer demostró en estos mitos en obras anteriores, y el hecho de que los tres relatos incluyen la invocación a una audiencia femenina, un punto de contacto importante con el género hagiográfico.

Tal como ha quedado establecido, la intención de Chaucer en *The Legend of Good Women* es crear una serie de relatos conexos que se articulen con el Prólogo. El análisis de los relatos debe entonces sopesar la inclusión de elementos que otorguen coherencia interna a la obra y dar cuenta de su relación con los requerimientos del dios Amor y con la pena impuesta por Alceste en el Prólogo. La moraleja que el narrador extrae de los relatos, que a simple vista parecería apuntar a influir sobre el comportamiento de la audiencia (Kiser, 1983: 99) es, sin embargo, y de manera evidente, extremadamente simplista, ya que el narrador debe manipular los relatos de manera tal que se ajusten a la diada mujeres

buenas/ hombres malvados, siempre siguiendo la demanda del dios y de Alceste.²¹⁴ Kiser considera que mediante la manipulación de las fuentes clásicas en los relatos Chaucer parodia tres características del *exemplum*: su moraleja explícita, su aplicabilidad a la vida (que es necesario evaluar en cada caso) y su brevedad (101). El análisis debe incluir entonces las representaciones femeninas y masculinas que en ellos se construyen, además de las estrategias desplegadas por el narrador para otorgar coherencia a la obra.

En este sentido, y en consonancia con uno de los propósitos enunciados en el Prólogo, es necesario examinar los modos en que los comentarios del narrador se relacionan con la tarea encomendada por Alceste al poeta para así determinar el grado de cuestionamiento a la autoridad de las fuentes y la relevancia otorgada a la literatura en lengua vernácula. En cuanto a este último aspecto, es decir, la presupuesta operación de legitimación de las narraciones en inglés medio como versiones válidas de los mitos, es necesario analizar las transformaciones que Chaucer opera en aquellas fuentes clásicas a las cuales constantemente remite a su audiencia. La intertextualidad que resulta de este movimiento dificulta la lectura unívoca de los relatos, y, sumada a los elementos antes mencionados, contribuye a la ambigüedad que postulamos para la obra en su conjunto.

4.1. Los poetas ricardianos, *Las metamorfosis* de Ovidio y el recurso del relato enmarcado

Burrow (1971: 49) ubica a Chaucer entre los poetas que denomina “ricardianos”,²¹⁵ en quienes identifica, dentro de su inclinación hacia la narrativa, un patrón común: desarrollar la narración a partir de un episodio tomado de una obra clásica (57). Burrow especifica que para los poetas ricardianos el acto de narrar no se justificaba en sí mismo sino por sus aspectos ejemplares: una historia ilustraba fundamentalmente una verdad o concepto sobre la vida y la conducta humanas. Para cumplir este propósito, las historias simples, de un solo episodio, y por ende más fácilmente manipulables, eran el vehículo ideal (82). Sin embargo, si bien en la tradición del *exemplum* la asociación entre la historia y la virtud es inequívoca, esta relación se complejiza en las historias escritas por los poetas

²¹⁴ Esto constituye una inversión con respecto a los roles de género presentados en *Troilus and Criseyde* y es un aspecto fundamental para comprender el poema (McDonald, 2000: 30) y las relaciones intertextuales que en él se establecen con la obra anterior.

²¹⁵ Con respecto al uso del término que realiza el autor, véase el capítulo 2.

ricardianos,²¹⁶ como es el caso de Chaucer en los relatos que componen *The Legend*. Estas nueve leyendas de buenas mujeres constituyen, según Kiser (1983), una parodia del género *exemplum* puesto que no funcionan de acuerdo con los preceptos del género en el contexto de la obra (Desmond, 1994: 161).

En la obra de los poetas ricardianos el material narrativo tiende a estar delimitado formalmente (Burrow, 1971: 68) y en el caso específico de *The Legend*, es el Prólogo el que cumple esta función e ilustra la tendencia a ficcionalizar el proceso de ejemplificación. El Prólogo ubica la obra en el contexto de una tradición textual muy fecunda hacia fines de la Edad Media, la del relato enmarcado, que en Inglaterra se centraba en la recepción de *Las metamorfosis* de Ovidio.²¹⁷ Si bien *The Legend* no es un exponente del género en su definición tradicional, en la cual el marco que da inicio a la narración de los relatos incrustados es de carácter oral (Gerber, 2015: 4),²¹⁸ se trata de una colección de relatos conexos (Payne, 1963) que demuestra un grado considerable de sensibilidad estructural y de coherencia interna.

Esta coherencia estructural de la obra se centra en el Prólogo puesto que a nivel temático provee el motivo para la narración de los relatos y constituye el marco a partir del cual estos han de interpretarse. Allí los mitos sobre los que se basan las historias de buenas mujeres que el narrador presentará a Alceste y al dios Amor son puestos en relación con manifestaciones culturales del medioevo, tales como el culto de la margarita y el encomio de las damas propio del *fine amor*.

El Prólogo provee asimismo el marco contextual para el tratamiento abreviado de los mitos al establecer el modo de narrar de los autores clásicos como modelo para la recitación del poeta narrador (F 570-577). En tal sentido, el tratamiento extremadamente reducido de los mitos que Ovidio efectúa en *Las metamorfosis* y en

²¹⁶ Burrow (p. 87) hace esta observación específicamente con respecto a *Sir Gawain and the Green Knight*. Consideramos que esta puede hacerse extensiva a los cuentos de Chaucer, y en particular, a las historias de *The Legend of Good Women*.

²¹⁷ En efecto, los manuscritos de la obra se triplicaron en el período (Gerber, 2015:12). Es necesario aclarar, sin embargo, que la denominación del género data del siglo XIX, y se aplica solo parcialmente a *Las metamorfosis*, en la que no hay un marco narrativo que abarque la totalidad de las historias, aunque sí elementos que van concatenando las narraciones individuales. Al respecto, véase la “Introducción” de Emilio Rollié a su traducción de *Las metamorfosis*.

²¹⁸ Gerber retoma el marco teórico presentado por Irwin, B. (1995). “What’s in a Frame?: The Medieval Textualization of Traditional Storytelling.” *Oral Tradition* 10 (1), 27–53. Como se recordará, al final del Prólogo el poeta narrador se dispone a *escribir* los relatos (F 578-579; G 542-545). El marco oral que inicia los relatos es una característica que sí se cumple, por ejemplo, en *The Canterbury Tales*.

Heroidas (Tarrant, 2006: 26) probablemente haya servido de ejemplo, junto con las leyendas de mártires cristianas, para la técnica empleada por Chaucer en *The Legend* (Robinson, 1957; Sanok, 2001), tal como se expuso el capítulo anterior.²¹⁹ El concepto de reescritura es fundamental en *Las metamorfosis*, donde cada historia retoma una o más versiones anteriores de los mitos, a través del empleo de recursos considerados procedimientos poéticos por los retóricos medievales (Burrow, 1971: 73), por ejemplo, la escisión y la expansión (Genette, 1989). Tal como evidencia el Prólogo a *The Legend*, Chaucer, al igual que otros autores medievales (Tarrant, 2003:31) apela también a este recurso de reescritura y reelaboración que le había permitido a Ovidio en *Las metamorfosis* establecer un diálogo con la poesía precedente a partir de nuevas modulaciones y énfasis (Payne, 1963: 47).

Adicionalmente, Gerber (2015) vincula el tratamiento reducido de los mitos que tiene lugar en *The Legend* con la recepción medieval de *Las metamorfosis*²²⁰ y las prácticas de la exégesis clerical, especialmente en el contexto educativo. Estas prácticas, comunes en los monasterios y en las aulas, fueron luego adoptadas por la creciente comunidad laica letrada del período. *Las metamorfosis*, cuyos comentarios y *accessus* abundaron en la Edad Media,²²¹ constituyó el modelo para la yuxtaposición de narraciones en las colecciones de relatos que proliferaron entre los siglos XIV y XV.²²² La producción literaria del período da cuenta de una fascinación con los métodos compositivos expuestos en la obra, que incluyen, además de los antes mencionados, la complejidad psicológica de los personajes (16), y una explícita manipulación de las fuentes con el propósito de reinscribir los relatos en el nuevo contexto de creación autoral (88). Además de *Las metamorfosis*, las obras latinas de Boccaccio, *De casibus* y *De claris*, estarían entre los

²¹⁹ Dimmick (2003: 283) presenta un planteo interesante, ya que considera el recurso del género hagiográfico como una parodia de la cristianización de los textos paganos típica del período, al tomar un género cristiano y utilizarlo para tratar poesía amorosa pagana.

²²⁰ Gerber (2015: 84) señala que no existen manuscritos de la obra anteriores a la segunda mitad del siglo XV, con lo cual es probable que Chaucer haya entrado en contacto con ella a través de su aparato crítico medieval. Asimismo, el contacto habría sido a través de obras como el *Ovidio moralizado*, tal como argumentó Brown Meech (1931).

²²¹ Ello debido a que, a diferencia de lo que sucedía con otras obras, no existía un aparato crítico acerca de ella heredado de la Antigüedad (Gerber, 2015: 13).

²²² Gerber relaciona el marco y el tratamiento abreviado de los relatos que componen *The Monk's Tale*, y de *The Canterbury Tales* en general, con las prácticas discursivas de los comentarios de obras clásicas, de las cuales la recepción de *Las metamorfosis* es un caso paradigmático. Dado que *The Monk's Tale* es un antecedente importante en la experimentación de Chaucer con la narrativa breve, consideramos que muchas de sus afirmaciones pueden transponerse al análisis de *The Legend of Good Women*.

modelos de marco narrativo en los que se inspiró Chaucer (78-79),²²³ lo cual se explica en parte por la influencia de Ovidio en la obra del autor florentino (Fyler, 2009).

Los procedimientos compositivos emulados por los escritores medievales a partir del modelo ovidiano dan cuenta del modo en que estos concebían su relación con el pasado clásico, mitológico e histórico (Gerber, 2015: 3). No obstante, lejos de replicar, el proceso compositivo en estas colecciones de relatos “altera los significados al aculturar las fuentes a nuevas audiencias” (9; traducción propia), entre los cuales también se incluyen las transformaciones operadas mediante la traducción. El narrador de *The Legend* demuestra ser consciente de ambos procesos en el intercambio con el dios Amor y, como resultado, el Prólogo se convierte en el preludio a un ataque abierto a la literatura del pasado (Frank, 1972: 13; Patterson, 1991: 238).

Un recurso más sutil que Chaucer parece haber tomado de Ovidio es la presentación de los mitos a través de la mirada idiosincrásica de diferentes narradores (Tarrant, 2003:21). Si bien el autor lo explotará de un modo radical en *The Canterbury Tales*, este procedimiento ya aparece delineado en *The Legend*: de un modo coherente con la construcción del narrador que opera en el Prólogo, las intenciones del autor y su propia recepción de los mitos atraviesan la narración y se imponen en la versión que de ellos se privilegia en la obra, específicamente, en los relatos que componen la recitación del poeta. Dimmick (2003: 284) considera que en *The Legend* la creación de la persona poética del narrador se basa parcialmente en el ejercicio de la autoría que Ovidio desplegó en su intento de ganar nuevamente el favor político.²²⁴ Esta configuración del narrador pasó así a ser un modelo para los autores medievales en lo que a ejercer y disputar la autoridad discursiva y cultural de los Antiguos se refiere (286).

4.1.2 El narrador de *The Legend*, el *fine amor* y la tradición literaria

La ficción presentada en el Prólogo, y los comentarios del narrador --que puede caracterizarse como ‘no confiable’ (Booth, 1983) -- ponen en cuestión los motivos para la narración de los relatos. Como consecuencia, el sentido último que ha de extraerse de

²²³ Gerber relaciona ambas con *The Monk's Tale* y las prácticas discursivas clericales. Es de notar que la autora no haga mención al *Decamerón* en su análisis, algo que sí hace Chicote (2006), tal vez debido a que la conexión entre *The Canterbury Tales* y el *Decamerón* ha sido más estudiada.

²²⁴ Dimmick (2003: 283) encuentra un paralelo entre la posición amenazada del poeta de *The Legend* —esto es, debido a la ofensa infligida al dios Amor— y la situación de Ovidio, quien, habiendo perdido el favor de la autoridad política debido a algunas de sus obras, intenta obtener nuevamente reconocimiento por medio de su pluma.

ellos se vuelve equívoco y escurridizo, pues en un *exemplum* no depende del contenido sino precisamente de la intención del narrador. En *The Legend* este narrador goza de amplia libertad, ya que Alceste solo indica el contenido de las historias que ha de narrar en su recantación (Burrow, 1971: 91-92). La ambigüedad en la interpretación de los relatos deriva en parte de la lectura irónica que puede hacerse de la obra en su conjunto: tal como señala Martin, es posible que “Chaucer el narrador intente seguir las instrucciones del dios [Amor] mientras que Chaucer el poeta demuestre los resultados desastrosos de los prejuicios de aquel” (1996: 204; traducción propia). Si este es el caso, como entendemos, la ironía puede dirigirse a los gustos literarios del dios o a su visión de las mujeres, en la cual la única fuente de virtud es la fidelidad en el amor. De cualquier forma, no hay un efecto claro —ni irónico ni trágico— que se mantenga a lo largo de la obra (Martin, pp. 203 -205), lo cual es representativo de la variación tonal típica de la obra de Chaucer en su conjunto (Frank, 1972: 206).

Al igual que sus modelos latinos, el narrador de *The Legend* escinde y expande sus fuentes —al punto de deformarlas (Desmond, 1984; Patterson, 1991) -- y reclama para su versión de los mitos un lugar en la historia literaria. En este punto, es relevante introducir dos observaciones con respecto a las connotaciones políticas del género del relato enmarcado. Por una parte, estas se evidencian en su asociación con el espejo de príncipes o *de regimine* (Gerber, 2015: 8), género que, como quedó establecido en el capítulo anterior, se asociaba asimismo con el *exemplum* y con el intento de afirmación de la autoridad cultural y política laica (Scanlon, 2007). Ello se condice con el acto de legitimación del valor literario y cultural de sus relatos en lengua vernácula que el poeta realiza en el Prólogo.

En segundo término, en el conjunto de la obra de Chaucer se observa un desplazamiento de la reflexión histórica hacia el tema privilegiado por la aristocracia inglesa, el de la Antigüedad, tal como observa Lee Patterson (1991). Producto de este desplazamiento, en las visiones del sueño del autor la reflexión histórica se codifica en los términos tradicionalmente adoptados por la cultura aristocrática, es decir, una meta-reflexión, centrada en el amor y la guerra, en Venus y Marte, cuyo efecto es evadir la toma de una posición más explícita sobre los hechos sociales y culturales contemporáneos (236). Este tratamiento de la Antigüedad en la obra de Chaucer denota una crítica más o menos encubierta de los valores y las prácticas de la aristocracia de su época, realizada desde los

márgenes de este grupo social.²²⁵ La interpretación de Patterson, quien identifica en *The Legend* el deseo de Chaucer de dejar atrás la tiranía de los valores aristocráticos y la poesía cortesana (1991: 237) es congruente con la crítica solapada de los valores aristocráticos que se desprende del accionar de los protagonistas de las “leyendas”.²²⁶

Si bien el tema ostensible de los relatos es el amor, el comportamiento estereotipado, de seducción ‘serial’ por parte de algunos de los personajes masculinos de *The Legend*²²⁷ es blanco de una crítica encubierta: tal como señala Patterson, “el noble culto del ‘fyn lovyng’” es abordado con ironía en la obra (238, traducción propia). Por su parte, la credulidad de las heroínas también es criticada (Martin, 1996: 203) —de forma más solapada, sin dudas— tal como dejan entrever algunos comentarios del narrador.

A partir del culto de la margarita, que introduce la exaltación de las damas propia del *fine amor*, el Prólogo genera ciertas expectativas en cuanto al tratamiento de los mitos que los relatos echarán por tierra al exponer los ritos de seducción y la moral propios de la aristocracia en sus aspectos más negativos. Chaucer parece interesado en un rango de experiencia humana en la cual el amor tiene consecuencias poderosas, y en muchos casos devastadoras, claramente en exceso del amor cortés. El Prólogo puede ser entendido por consiguiente como un largo preámbulo que, en parte, intenta dar cuenta de características que podrían perturbar a la audiencia, entre ellas los actos violentos que se narran y el sufrimiento de las heroínas en virtud de su origen pagano (Frank, 1972: 20-35).²²⁸

Por lo anteriormente expuesto, el sentido de los relatos de *The Legend* aparece entonces como una compleja intermediación entre la construcción ficcional del narrador, las expectativas genéricas y el discurso narrativo.²²⁹ La tarea de interpretación de la relación

²²⁵ Ello en concordancia, siguiendo a Patterson, con los roles administrativos que fue ocupando a lo largo de su vida, y que le permitieron realizar una crítica desde el interior pero sin pertenecer a esos estamentos.

²²⁶ Tanto Patterson como Wetherbee (2004) identifican asimismo una crítica de los valores y la moral aristocrática en *The Knight's Tale*. Esto es relevante, tal como postula Patterson (1991: 240), por la estrecha conexión entre este cuento y *The Legend of Ariadne*, uno de los relatos de *The Legend of Good Women*.

²²⁷ En este sentido el personaje de Píramo, en *The Legend of Thisbe*, es una de las excepciones.

²²⁸ Martin (1996), quien, a su vez, retoma la tesis de Kolve (1977), también señala la correspondencia entre el origen pagano de las protagonistas de *The Legend* y su sufrimiento (p.206).

²²⁹ Tomamos esta observación del análisis que Jill Mann (2002) realiza en relación con *The Canterbury Tales*. Este procedimiento tiene además, de acuerdo con Mann, un antecedente inmediato en el *Roman de la Rose* (61).

entre los componentes de la obra sin dudas excede lo explicitado por el narrador en el Prólogo y queda pues en manos de la audiencia (tanto primaria como secundaria).²³⁰

4.2 Dido y la recepción medieval

El tercer relato de *The Legend* retoma el mito de Dido y Eneas, uno de los más extendidos en la Edad Media, dada la centralidad de Virgilio y la *Eneida* en la recepción de los clásicos entre los siglos XI y XV en Inglaterra (Copeland, 2016). El tratamiento creciente del mito a lo largo de la obra poética de Chaucer forma parte de las numerosas traducciones y comentarios de la *Eneida* que emergen particularmente entre los siglos XII y XV, cuando, siguiendo la inclinación de la audiencia del período, la épica se asimila a la literatura amorosa (Williams, 2006: 158). Si bien el personaje de Dido aparece solo en uno de los doce libros de la epopeya de Virgilio, el cuarto, en las reescrituras medievales adquiere un rol central (Desmond, 1994: xi).

En paralelo con la narrativa de Dido presentada en la *Eneida* (que debido a la centralidad de la obra y a las numerosas reescrituras y comentarios a los que dio origen pasó a ser percibida como la “original”) existía otra versión, la del personaje histórico (Desmond, 1994: 3), a quien la fundación de Cartago sitúa tres siglos después del periplo de Eneas. En el siglo XIV estas narrativas divergentes sobre la historia de Dido dieron origen a una controversia en la que cada una de las posiciones estaba representada por figuras de peso. Por una parte, Petrarca, Boccaccio y el monje John Ridevall recogen de San Jerónimo y San Agustín²³¹ el relato de Dido como una viuda casta cuyo suicidio constituyó un acto de fidelidad hacia su esposo Siqueo. Esta versión histórica, pre-Virgiliana de Dido ingresó en la cultura tardomedieval a través de los textos latinos de Boccaccio (Desmond, 1994), con los que Chaucer estaba familiarizado.²³² Junto con Virgilio, en el extremo opuesto se sitúa Dante, quien en la *Divina Comedia* sigue al poeta latino (Mann, 2002:12).

La identidad en disputa del personaje de Dido evidencia la dinámica de género que existía detrás de la recepción vernácula de la literatura clásica, específicamente de la *Eneida* como texto latino canónico y pagano. La otredad del personaje hacía difícil su apropiación

²³⁰ Burrow (1971: 63) sostiene que la falta de explicitación formal de la relación entre las partes de una obra dada era una tendencia de la poesía ricardiana, particularmente marcada en la obra de Chaucer.

²³¹ En el primer caso, en su obra *Adversus Jovinianum*; en el segundo, en sus *Confesiones*.

²³² Acerca de la familiaridad de Chaucer con *De casibus* y *De claris*, véase el capítulo 2.

cultural, al tratarse de una mujer colonizada que, en su rol de líder, presentaba además rasgos asociados con la masculinidad.²³³ Al respecto, dice Desmond:

For the medieval poet, reading Dido implicitly acknowledges his/ her belated position in relation to the pedagogical and poetic authority of the classical textual past. Yet, as the act of reading becomes an act of textual and cultural appropriation –as the reader becomes the writer who translates, paraphrases, cites or even briefly evokes the *Aeneid* story as a pretext—the rhetorical dynamic of reading structures the later text, often leaving visible traces. (15).

El mito de Dido estaba entonces íntimamente ligado a la cuestión de la autoridad literaria (Mann, 2002: 13), conexión que Percival (1998: 255) extiende a otros relatos medievales acerca de mujeres. En las reescrituras medievales, en las cuales Dido es el centro temático, la figura histórica se evoca en oposición a la ficción de la tradición virgiliana; tanto el personaje histórico como el ovidiano, que llama a Eneas traidor, constituyen una tradición opuesta a la de los comentarios y alegorías en latín, los cuales eran representativos de la cultura literaria latina de élite (Desmond, 1994:17-21).

La identidad en disputa del personaje pone en acto las tensiones inherentes a la apropiación vernácula de los textos clásicos, que, siguiendo el enfoque de las teorías de género (Dinshaw, 1989), debe entenderse como un acto masculino realizado sobre un texto cuya corporalidad se percibe como femenina. Este punto es clave para interpretar la búsqueda de un lugar propio en la tradición literaria por parte del narrador de *The Legend* en el Prólogo de la obra, mediante la postulación de una masculinidad que será ratificada en los relatos que analizaremos a continuación.

4.3.1 *The Legend of Dido* y sus fuentes

Dada la importancia de la recepción medieval de la *Eneida*, comenzaremos con el análisis del tercer relato de *The Legend of Good Women*, el cual explicita, como hemos señalado, dos de sus fuentes: la epopeya de Virgilio²³⁴ y la *Heroida VII*.²³⁵ Además de estas fuentes clásicas, Chaucer podría haber utilizado dos textos medievales para su relato: el *Excidium Troie*, una versión amateur y anónima del mito escrita antes del siglo VI, en la que se

²³³ Véase la “Introducción” a Desmond (1994). En la misma línea, es interesante el aporte de Percival (1998: 239) acerca del personaje histórico de Cleopatra. Según los parámetros de la época, la reina egipcia encarnaba los peligros de la naturaleza femenina, por lo que habría sido un modelo importante para la creación del personaje de Dido en la *Eneida*.

²³⁴ En el análisis de la *Eneida* sigo la edición de E. de Ochoa (trad.). (2008).

²³⁵ En el análisis de *Heroidas* presentado en este capítulo sigo la edición de Herrera Zapién (trad.). (1979).

encuentra el detalle de la espada que Eneas deja en la cabecera del lecho de Dido antes de partir (Atwood, 1938; Hall, 1969), y la traducción al italiano de *Heroidas* de Filippo Ceffi (Brown Meech, 1930) mencionada en el capítulo 2. Retomaremos brevemente el tratamiento del mito en los dos textos clásicos para poder evaluar luego la versión presentada en *The Legend*, particularmente en cuanto a las implicancias de las elecciones temáticas y retóricas que realiza el narrador.

Los hechos de la historia²³⁶ presentada en la *Eneida* que recoge el relato chauceriano pueden resumirse de este modo: Eneas logra escapar de Troya junto a su padre, Anquises, su hijo Julio y un grupo de troyanos, y se embarca hacia el Lacio, donde su estirpe fundará Roma. Su periplo incluye el paso por Cartago, ciudad fundada por la reina Dido en las costas africanas tras la muerte de su esposo Siqueo a manos de su hermano Pigmalión. Durante su estadía en Cartago Eneas cautiva a la reina con sus atributos físicos y su valor: Dido queda fascinada con su relato de la huida de Troya y sus aventuras antes de desembarcar en su reino.

Juno –enemiga del pueblo troyano -- propone a Venus, madre de Eneas, la unión de su hijo y Dido. Por un acuerdo entre ambas, Juno idea un plan, y un día en que Dido y Eneas se encontraban de cacería desata una tormenta sobre ellos, obligándolos a refugiarse en una cueva, donde consuman su amor. Al respecto, dice Juno: “Dido y el caudillo troyano irán a refugiarse en la misma cueva; yo estaré allí, y si puedo contar con tu voluntad, los uniré con indisoluble lazo y Dido será de Eneas. Allí acudirá Himeneo” (IV.124-127). Poco tiempo después, ante los ruegos de Iarbas, rey vecino que cortejaba a Dido, Júpiter envía a Mercurio como mensajero ante Eneas, para recordarle que debe continuar su camino. Ante lo inexorable de la determinación del troyano, Dido decide suicidarse. Chaucer, inclinándose por la visión virgiliana en la controversia sobre la biografía del personaje, retomará estos hechos básicos de la historia presentada en la *Eneida* en el tercer relato de *The Legend of Good Women*.

La escena de la caverna es uno de los momentos claves y de mayor indeterminación en la *Eneida*, pues con posterioridad no habrá acuerdo entre los personajes sobre la importancia social de lo acontecido allí. Tal como sostiene Desmond, “Dido interpreta la unión como

²³⁶ Utilizo el término de Genette (1989) para designar el contenido narrativo, la secuencia de acontecimientos que ocurre en el universo diegético del relato.

un matrimonio, no sin motivos”: la presencia de Himeneo, dios del matrimonio, indicaría la existencia de un rito nupcial. Sin embargo, al menos desde el punto de vista de Eneas, la interpretación de la reina es errónea, pues antes de partir le aclara que “no están unidos por lazos matrimoniales legales u oficiales” (1994:1-2; traducción propia). En la epopeya de Virgilio, que Dido denomine la unión con Eneas como un matrimonio esconde un intento de disimular su culpa: “Dido y el caudillo troyano llegan a una misma cueva; la Tierra la primera, y la prónuba Juno dan la señal; brillaron los relámpagos, y se inflamó el éter, cómplice de aquel *himeneo*, y en las más altas cumbres prorrumpieron las ninfas en grandes alaridos. Fue aquel día el primer origen de la muerte de Dido y el principio de sus desventuras, pues desde entonces nada le importa de su decoro ni de su fama, ya no oculta su amor, antes *le da el nombre de conyugal enlace, y con este pretexto disfraza su culpa*” (*IV*. 166-174; subrayado propio). Más allá de lo difuso del estatuto de la unión entre los personajes, tanto en la *Eneida* como en *The Legend of Dido* el troyano había asumido el rol de rey consorte para ese entonces. Cabe aclarar, sin embargo, que la ambigüedad de la escena de la caverna podría explicarse también por la informalidad de las prácticas matrimoniales en los inicios del Imperio Romano, que podían llevarse a cabo con la sola intención de las partes (Desmond, 1994). En términos generales, la crítica coincide en que Dido y Eneas son caracterizados de manera empática en la epopeya de Virgilio (Delany, 1994; Percival, 1998), como figuras íntegras y honorables con limitaciones y sufrimientos semejantes. No obstante, en concordancia con los propósitos del género, en la epopeya de Virgilio su felicidad aparece subordinada al destino de Eneas, lo cual se evidencia en la intervención de los dioses del Olimpo (Percival, pp. 245-246).

En clara oposición con el texto virgiliano, la caracterización de Eneas como un traidor se origina en la *Heroida VII*. La epístola que a título de esposa de Eneas (v.22) Dido escribe al troyano anuncia su decisión de quitarse la vida (vv. 1-2) y le reprocha la decisión de dejar Cartago para fundar un reino que le rehúye (vv.9-10). Si Eneas es un traidor, Dido es una víctima que había confiado en él porque su madre era una diosa, y por creer que la fidelidad y protección hacia su anciano padre y su hijo harían de él un esposo fiel (vv.107-108). Al igual que el Libro IV de la *Eneida*, la epístola hace referencia a la fascinación de Dido por la fama y el renombre de Eneas y por el relato de su periplo (vv.85-90), y menciona además la ofensa a su pudor al refugiarse en la cueva (vv.93-102). Asimismo, la referencia en ambos textos al insomnio de la reina se condice con la concepción romana

del *amor* como una emoción peligrosa que causaba insanidad y enfermedad (Desmond, 1994: 30).

En la epístola, a diferencia de la alusión en la *Eneida* a la muerte de Creúsa como un evento azaroso, Dido responsabiliza a Eneas por la muerte de su esposa y lo acusa de haberla abandonado (vv.83-84). La carta construye entonces una caracterización de Eneas como un esposo desamorado que es directamente responsable de la muerte de las dos mujeres.

En la carta Dido incluye también un recuento de sus desventuras antes de conocer a Eneas, entre las que se cuentan el asesinato de Siqueo, su destierro y huida de su hermano Pigmalión, la compra de las tierras donde fundó Cartago y la construcción de la ciudad (vv.113-120). Lo relevante aquí es que Dido adjudica la causa de las guerras que debió sostener a su condición de “extranjera y mujer” (v.121) –elementos que se enfatizan en la lectura de Desmond (1994) -- además del rechazo de sus pretendientes (entre ellos Iarbas), ofendidos por la acogida de Eneas en el reino.

Además de la referencia al llamado de Mercurio (v.139), un detalle importante en la *Heroida VII* es la insinuación que Dido realiza de un posible embarazo (vv.133-137). La carta concluye en un tono patético, con Dido manifestando su intención de suicidarse (vv.184-185) y rogándole a Eneas que posponga su partida (v. 173) y que la acepte sino como esposa, en los términos que desee (v.168). La epístola finaliza cuando Dido se encuentra a punto de quitarse la vida con la espada de Eneas (vv.184-185). Esta imagen, que también se encuentra al final del Libro IV de la *Eneida*, es central en la iconografía medieval del mito.²³⁷

4.3.2 *The Legend of Dido*

En la reescritura de Chaucer, el título del relato (el tercero de la obra) aparece seguido por un incipit en latín que identifica a la protagonista como mártir: “*Incipit Legenda Didonis martiris, Cartaginis Regine*”, identificación que se repite en el éxplicit. El uso de estos recursos provee sustento a la hipótesis de Catherine Sanok (2001), quien, como ya

²³⁷ Desmond señala que la imagen se incluye frecuentemente en las miniaturas que iluminan los manuscritos del *Roman de la Rose* (Desmond, 1994: 53-54).

señaláramos, postula que *The Legend of Good Women* fue inspirada por las leyendas de mártires cristianas y además concuerda con el modo en que la obra se designa en el *link* que precede *The Man of Law's Tale*, es decir, “the Seintes Legend of Cupide.”²³⁸

Ya en la primera estrofa de *The Legend of Dido*,²³⁹ el narrador hace referencia a sus fuentes clásicas, la *Eneida* y la *Heroida VII*. En el primer caso lo hace mediante una invocación a Virgilio y una referencia a su obra, en un gesto que indica humildad y deferencia (Gaylord, 1983: 301):

Glorye and honour, Virgil Mantoan,
Be to thy name! and I shal, as I can,
Folwe thy lanterne, as thow gost byforn,
How Eneas to Dido was forsworn.
In thyn Eneyde and Naso wol I take
The tenor, and the grete effectes make. (vv.924-929)²⁴⁰

La referencia al texto de Ovidio se incluye tanto en el comienzo del relato (v.928) como en el final. Este último pasaje, que al reproducir los primeros versos de la *Heroida VII* (vv.1352-1365) es más bien una versión del texto ovidiano antes que una traducción, retoma algunas de las imágenes más significativas: la comparación entre el canto del cisne antes de morir y la queja (v.1357) a la que Dido da voz en la epístola; su conciencia de que los dioses no la han favorecido (v.1360) y de que ha perdido su reputación por entregarse a su amor por Eneas (v.1361). El narrador cierra el relato con una referencia intertextual: quien desee leer la epístola completa puede encontrarla en la obra de Ovidio (vv.1366-1367).

En *The Legend of Dido* la yuxtaposición de ambas fuentes clásicas, la *Eneida* y la *Heroida VII*, crea una tensión narrativa que trasciende la mera adopción de posiciones duales acerca de la caracterización de Eneas. La audiencia de *The Legend of Good Women*,

²³⁸ Para más detalles, puede consultarse la introducción de J. Serrano Reyes (2005).

²³⁹ En el análisis de este relato retomo parcialmente y amplío el contenido de un artículo de mi autoría publicado en el número 24 de la revista *Auster*. Véase Carrettoni (2019).

²⁴⁰ “¡Gloria y honor a tu nombre, Virgilio de Mantua! Seguiré tu luz tan bien como pueda en cómo Eneas traicionó a Dido, como antes seguí tu espíritu. Tomaré de Ovidio y de tu *Eneida* lo esencial y sacaré las consecuencias más importantes.” (Serrano Reyes, 2005: 149).

convertida en “repositorio de los textos”, será la encargada, tal como establecen los teóricos de la recepción (Jauss, 1982; Iser, 1989b) de otorgarle inteligibilidad (Desmond, 1984: 66) y en última instancia, afirmamos, de completar el sentido del texto.

En lo que respecta al material tomado de la *Eneida*, el narrador de *The Legend of Dido* presenta el contenido de los Libros II, I y IV, en ese orden, siguiendo el *ordo naturalis* propio de las reescrituras medievales de la obra (Desmond, 1984:63; Hall, 1963: 149).²⁴¹ Luego de narrar brevemente la caída de Troya, la partida de Eneas junto a Anquises y Julo, la pérdida de Creúsa y el comienzo de su travesía hacia Italia (vv.930-952), el narrador chauceriano deja de lado el material del Libro III (que narra el periplo de Eneas en el mar y su llegada a varias islas antes de arribar a las costas de África) con un comentario que explicita su propósito y su recorte:

But of his adventures in the se
Nis nat to purpos for to speke of here,
For it acordeth nat to my matere.
But, as I seyde, of hym and of Dido
Shal be my tale, til that I have do. (vv. 953-957)²⁴²

A continuación se narra la llegada de Eneas y sus hombres a Libia (v.959) y el encuentro del héroe y de Acates con Venus (v.971), disfrazada de cazadora. Ante la pregunta acerca de si es una diosa, esta responde: ““I n'am no goddesse, sothly," (...) / "For maydens walken in this contre here, / With arwes and with bowe, in this manere.” (vv. 989-991).²⁴³ La adaptación del mito al contexto sociocultural del medioevo es evidente en elecciones lexicales como “maydens”, y, anteriormente, “a knyght” (v. 964) en referencia a Acates, sustantivo que será utilizado también para describir a Eneas (v.1066). Ocultando su verdadera identidad, Venus les informa que han llegado al reino de Dido (vv.992-997).

²⁴¹ Esto a diferencia del *ordo artificialis* de los primeros tres libros de la *Eneida* (Hall, 1963).

²⁴² “Sin embargo, no ha lugar para que hable aquí de las aventuras en el mar porque no tiene que ver con mi tema. Como he dicho, mi historia será sobre él y sobre Dido hasta que la termine.” (Serrano Reyes, 2005: 149).

²⁴³ “- De verdad que no soy una diosa -dijo ella entonces.” Serrano Reyes (2005: 150) adscribe por error los dos versos que siguen a Eneas en lugar de a Venus, y se aparta entonces del contenido del Libro I de la *Eneida*, al enunciarlos como una interrogación en lugar de una afirmación. Ese no es el caso del relato de Chaucer, que aquí sigue el texto de Virgilio, donde el propósito de Venus es informar a su hijo acerca de Dido para que se refugie en su reino. Ofrezco entonces una traducción alternativa de los versos 990-991: “Pues las doncellas caminan en este país de este modo, con flechas y arco.”

Los detalles del modo en que Dido se había establecido en el norte de África, que su madre brinda a Eneas en el Libro I de la *Eneida* (vv.340-369), se omiten en el texto de Chaucer, y solo se alude brevemente a ellos en los versos 993-996.²⁴⁴ Tal como señala Desmond (1984: 65), la omisión de detalles en este punto no es menor, porque entre ellos estaba la referencia al amor de Dido por su difunto esposo Siqueo. Si bien en el Libro I de la *Eneida* se insiste sobre el amor de Dido por quien fuera su esposo, su omisión en la versión de Chaucer (solo hay una breve referencia en el verso 1005) se justifica porque dentro de su lógica ello pondría en riesgo la representación de Dido como una mujer fiel a Eneas. El pasaje, sostenemos, caracteriza a Dido, fundadora de Cartago, en términos similares a los que el narrador empleará para otras protagonistas de *The Legend*: “That fayrer was than is the bryghte sonne,” (v.1006);²⁴⁵ “she was holden of alle queenes flour / Of gentillesse, of fredom, of beaute,” (vv.1009-1010).²⁴⁶ La descripción remite claramente al lector a las convenciones medievales del *fine amor* que operan en la caracterización de Alcestis en el Prólogo, y tiene como efecto obstaculizar la identificación del narrador –y de la audiencia—con la protagonista (Quinn, 2004: 102-103).

La necesidad de que el héroe se ajuste a los requerimientos retóricos del dios Amor y su demanda de personajes masculinos negativos (Kiser, 1983: 126-127), por otro lado, justifica el cambio sutil que Chaucer introduce en una escena capital en la obra de Virgilio. Al ingresar los troyanos al templo donde Dido se encuentra rindiendo culto a los dioses, el narrador chauceriano se distancia de la *Eneida* cuando expresa duda acerca de un acontecimiento descrito en ella: “Whan he was in the large temple come, / I can nat seyn if that it be possible, / But Venus hadde hym maked invysible—/ Thus seyth the bok, withouten any les” (vv.1019-1022; subrayado propio).²⁴⁷ Asimismo, los imperativos

²⁴⁴ “And shortly tolde hym al the occasyoun / Why Dido cam into that regioun, / Of which as now me lesteth nat to ryme; / It nedeth nat, it were but los of tyme.”

“Y brevemente [le] contó (...) todas las circunstancias por las que Dido vino a esa región, sobre lo cual no me apetece ahora versificar. No es necesario, no sería sino una pérdida de tiempo.” (Serrano Reyes, 2005: 150). Enmiendo entre corchetes y omito parte de la traducción de Serrano pues también adscribe el verso 993 a Eneas en lugar de a Venus.

²⁴⁵ Esta caracterización es similar a la de la protagonista de *The Legend of Phyllis* (vv.2425-2426).

²⁴⁶ “[L]a que era más radiante que el sol brillante”; “era considerada la flor de todas las reinas en nobleza, generosidad y belleza.” (Serrano Reyes, 2005: 150).

²⁴⁷ “Cuando entró en el gran templo –yo no sé decir si es posible, pues no es mentira que así lo cuenta el libro--, Venus lo había hecho invisible.” (Serrano Reyes, 2005: 151) En el libro I de *Eneida* Eneas y Acates aparecen rodeados por una nube, protegidos de la vista del resto de los presentes en el templo, hasta que se

propios de *The Legend* hacen que la interpretación de la escena en la que Eneas y Acates ven pintada la destrucción de Troya (vv.1025 - 1032) en la pared del templo difiera de la de la *Eneida*: en el texto de Chaucer, el héroe llora porque siente vergüenza por su condición (v.1033)²⁴⁸ mientras que en el de Virgilio la escena de sufrimiento le recuerda a Eneas la fortaleza y el heroísmo de su pueblo (*En*.I.450-494).

La caracterización de la protagonista del relato chauceriano tampoco está exenta de contradicciones. Si bien en el plano declarativo el narrador exalta la belleza y estatus de Dido, además de su bondad y fidelidad (en consonancia con el encargo de Alcestis),²⁴⁹ el encuentro con Eneas dejará en evidencia la vulnerabilidad de la reina. Aunque la compasión por la situación en la que ha caído el héroe (v.1063) se presenta como el origen del amor de Dido por el troyano (Mann, 2002: 32), consideramos que la descripción del proceso encierra una crítica solapada a su debilidad femenina, que reside precisamente en la imposibilidad de refrenar sus impulsos sexuales.²⁵⁰ De acuerdo con los estereotipos culturales del período, esta debilidad podría deberse a su viudez.²⁵¹ “And with that pite love com in also; / And thus, for pite and for gentillesse, / Refreshed moste he been of his distresse” (vv.1079-1081).²⁵² La elección del verbo ‘refreshed’ (v.1081) tiene para los lectores familiarizados con la obra de Chaucer una clara connotación sexual²⁵³ que anticipa la pasión de la reina y sus efectos devastadores sobre su salud y su ánimo.

sienten seguros para dirigirse a Dido. Se trata de la niebla con la que Venus los había hecho invisibles luego de su encuentro (I. 410-414).

²⁴⁸ Este es otro de los elementos del estereotipo oriental prevalente en la Edad Media que Delany encuentra en Eneas: las lágrimas lo vuelven “afeminado”, lo cual subraya la asociación entre Oriente y la homosexualidad (1994:180).

²⁴⁹ “[I]f that God, that hevne and erthe made, / Wolde han a love, for beaute and *goodnesse*, / And womanhood, and *trouthe*, and *semelynesse*, / Whom shulde he loven but this lady swete?” (vv.1039-1042; subrayado propio).

“[S]i Dios, que creó el cielo y la tierra, tuviera un amor por la belleza y la bondad, por la feminidad, la fidelidad y el decoro, ¿a quién amaría sino a esta dulce dama?” (Serrano Reyes, 2005: 151).

Esta descripción de Dido, que ubica en los roles del caballero y la dama del *fine amor* al dios cristiano y a esta heroína pagana es representativa de la tensión entre el erotismo del mundo clásico y la tradición cristiana que Kiser (1983) encuentra en *The Legend of Good Women* en su conjunto.

²⁵⁰ En este sentido consideramos acertado el análisis de Delany (1994: 195-199) acerca de la ambigüedad en la caracterización de los protagonistas del relato de Chaucer, al mostrarlos a ambos tanto en su estatura heroica como en sus limitaciones humanas.

²⁵¹ En efecto, en la Edad Media las viudas eran consideradas mujeres poseedoras de una intensidad sexual notable debido a su experiencia previa en el amor. Su estatus atentaba contra el orden social, pues no estaban bajo la tutela masculina (Desmond, 1994: 60 -61).

²⁵² “[Y], junto a esta compasión, llegó el amor también. Y así, por compasión y por nobleza él debería ser aliviado de su dolor.” (Serrano Reyes, p. 152)

²⁵³ Ejemplo de esto son los versos 35-38 del Prólogo de la comadre en *The Canterbury Tales*.

Consideramos oportuno interpretar esta elección léxica en el contexto de las coincidencias temáticas con el Prólogo de la comadre que identificamos anteriormente en el Prólogo G (vv.267-312).²⁵⁴ Tal como ha quedado establecido, este pasaje discurre sobre las representaciones femeninas en la literatura; la coincidencia temática y lexical autoriza entonces una lectura en paralelo de ambos textos. En la descripción de Eneas a través de la mirada de Dido durante el primer encuentro entre los personajes en el templo, las convenciones del *fine amor* sin dudas no alcanzan a ocultar la atracción sexual de la reina hacia el extranjero, basada en gran parte en sus atributos físicos.²⁵⁵

And saw the man, that he was *lyk* a knyght,

And suffisaunt of persone and of myght

And *lyk* to been a verray gentil man;

And wel his wordes he besette can,

And hadde a noble visage for the nones,

And *formed wel of braunes and of bones*.

For after Venus hadde he swich fayrnesse

That no man myghte be half so *fayr*, I gesse; (vv. 1066 - 1072; subrayado propio)²⁵⁶

Además, su condición de extranjero, al igual que su filiación con una diosa (v.1072), lo vuelve a Eneas una novedad (v.1075) y un objeto de fascinación para Dido. Un elemento clave en la descripción del protagonista a través de la mirada de la reina es la cadena léxica formada por la repetición de la preposición “lyk” (*like*), en los versos 1066 y 1068, y el verbo “seem”, “parecer” (v.1074), que apuntan a un comportamiento que no

²⁵⁴ Al respecto, véase el análisis de ese pasaje en la sección 3.4.2a del presente estudio.

²⁵⁵ Esta es entonces otra instancia de la crítica a los valores de la aristocracia que Patterson (1991) adjudica a la obra de Chaucer.

²⁵⁶ “Miró al hombre y vio que era todo un caballero, competente como persona y fuerte; todo un hombre noble y leal que sabía usar bien sus palabras y que, de momento, tenía buen aspecto, ya que tenía una buena constitución física; había salido en belleza a Venus, pues ningún hombre era la mitad de apuesto;” (Serrano Reyes, 2005: 151-152).

El verso 1070, que Serrano Reyes resume en “tenía una buena constitución física”, hace referencia mediante una sinécdoque (menciona específicamente sus músculos (“braunes”) y sus huesos (“bones”)) a los atributos físicos de Eneas. Esta figura es la misma que la comadre utiliza para describir su atracción por Jankyn: “[M]e thoughte he hadde a paire / Of legges and of feet so clene and *faire* / That al myn herte I yaf unto his hoold.” (vv.597-599; subrayado propio). Nótese la coincidencia en el uso del adjetivo “faire” (*fair*, atractivo). Si bien en *The Legend of Dido* la referencia a Venus del verso 1071 es comprensible porque el troiano es hijo de la diosa, esta remite nuevamente al lector al Prólogo de la comadre de Bath, en el que ella se describe como “Venerien”, pues Venus le ha dado su “likerousness” (*lustfulness* (v. 611), lascivia): “For certes, I am al Venerien / In feelynge, and myn herte is Marcien. / Venus me yaf my lust, my likerousnesse, / And Mars yaf me my sturdy hardynesse;” (vv. 609-612).

se correspondería con el fuero interno del personaje, anticipando de este modo el desenlace de la historia: Eneas *parece* un caballero; la nobleza de su porte y de su origen no guarda, sin embargo, coherencia con su comportamiento posterior. Hay aquí dos puntos de contacto con los otros dos relatos: la atracción por el extranjero, que también es un elemento del relato de Filide, y las consecuencias devastadoras de un deseo sexual fuera de control, que en el relato sobre Tisbe se deben a la represión parental. En este sentido, es interesante la relación entre el origen oriental de algunas heroínas de *The Legend* y la imposibilidad, según Delany (1994) y Allen-Goss (2020), de mantener la sexualidad a raya.²⁵⁷

Por su parte, el Libro I de la *Eneida* figura el amor de Dido como producto de la intervención de Venus, quien, preocupada por la seguridad de Ascanio, futuro sucesor de Eneas, ordena a su hijo Amor (o Cupido, hermano de Eneas) que ocupe su lugar e inflame el corazón de la reina, de modo que no caiga ante el poder de Juno, enemiga del pueblo troyano (*En.I.657-723*). El narrador chauceriano tomará distancia de este hecho de la épica de Virgilio (al que no se hace referencia alguna en la *Heroida VII*): “but, as of that scripture, / Be as be may, I take of it no cure” (vv. 1144-1145).²⁵⁸ Chaucer omite en esta y otras dos escenas clave la intervención sobrenatural que ocurre en la *Eneida*: en la tormenta que origina el encuentro de los protagonistas en la caverna y en la presentación del motivo que desencadena la partida del troyano (Kiser, 1983: 128).

Otra de las innovaciones de Chaucer reside en el intercambio de regalos entre la reina y Eneas (vv.1114-1135) luego del banquete organizado por ella. Aquí el relato de Chaucer se aparta de la *Eneida*, en donde el troyano presenta regalos a Dido, pero ella, en cambio, envía alimentos para él y sus hombres (I. 634 ss.) (Atwood,1938: 454). Por su parte, en *The Legend of Dido* se enfatiza la falta de correlación entre el volumen y valor de los obsequios enviados por la reina y aquellos retribuidos por Eneas: el listado de los objetos enviados por Dido ocupa doce líneas (vv. 1114-1126), mientras que el de aquellos enviados por Eneas se resume en solo dos (vv.1131-1132). Esta asimetría anticipa el grado de compromiso emocional diferente que tendrán los personajes (Frank, 1972: 68), y expone la vulnerabilidad de Dido como una mujer que intenta “comprar” al hombre que

²⁵⁷ Se trata por supuesto de la representación estereotípica de Oriente que existía en la Europa tardomedieval, que incluía entre sus características la inmoralidad, o al menos un comportamiento “anormal” en cuanto a la sexualidad se refiere (Delany, 1994: 178-195). Allen -Goss (2020) realiza una observación similar con respecto a Tisbe y su origen babilonio, tal como analizaremos en el próximo relato.

²⁵⁸ “Pero ese texto, sea el que sea, no me importa nada.” (Serrano Reyes, 2005: 153)

desea (Delany, 1994:197) y a quien desde el comienzo le otorga un lugar prominente a su lado, en una corte sumamente medievalizada y caracterizada por la búsqueda del placer (Percival, 1998: 249).²⁵⁹

Preso del amor, Dido pasa ahora gran parte del tiempo con Eneas: “and al the longe day they tewye / Entendeden to speken and to pleye; / Of which ther gan to bredden swich a fyr, / That sely Dido hath now swich desyr / With Eneas, hire newe gest, to dele / That she hath lost hire hewe, and ek hire hele” (vv.1154-1159).²⁶⁰ La pasión de Dido se describe en términos sexuales, tal como indican “fyr” (fuego) y el verbo “dele”.²⁶¹ Que el amor se presenta en el relato como una afección con efectos nocivos sobre su salud, entre ellos el insomnio,²⁶² se reafirma unos versos después, cuando Dido le confiesa a su hermana Ana la pasión que siente por Eneas: “al my love and lyf lyth in his cure” (v. 1176); “In hym lyth al, to do me live or deye” (v.1181).²⁶³ Estos versos anticipan la decisión ulterior de Dido de quitarse la vida. La respuesta de Ana es contundente, y también anticipa el desenlace del relato: “Love wol love, for nothing wol it wonde” (v.1187).²⁶⁴

Otra de las innovaciones de Chaucer con respecto a sus fuentes clásicas es la escena de la caverna (Desmond, 1984:64). Su antesala es la cacería de la que participan los protagonistas (vv. 1188-1217). La relación ostensible de esta actividad de marca aristocrática y cortesana con el *fine amor* (Frank, 1972: 68) acrecienta además el sentido

²⁵⁹ La referencia al cielo y al infierno en la descripción de la atmósfera del banquete es uno de los pocos elementos que indican el ámbito cristiano de la recepción medieval del mito: “This Eneas is come to paradys / Out of the swolow of helle, and thus in joye / Remembreth hym of his estat in Troye” (vv. 1103-1105). “Eneas salió de la boca del infierno y fue al paraíso, y así de feliz lo recordamos en su estado, en Troya.” (Serrano Reyes, p. 152)

²⁶⁰ “[Y] estuvieron los dos todo el día charlando y divirtiéndose; de aquí comenzó a generarse tal fuego que la tonta de Dido tuvo entonces tal deseo de mantener relaciones sexuales con Eneas, su nuevo invitado, que perdió el control y también la salud.” (Serrano Reyes, p. 153). Serrano traduce *sely* como “tonta”; entre los sinónimos que la edición de Benson (2008) provee en su glosario se encuentran *hapless, wretched, innocent, ignorant*, ninguna con referencia a *The Legend of Dido*. Considerando el desenlace del relato, sugiero como alternativa “desgraciada”; este es, además, el término con que Juno califica a la reina en *En. IV. 117*.

²⁶¹ En las notas a la edición de Benson (2008) este verbo se identifica con la actividad sexual.

²⁶² “She siketh sore, and gan hyreself turmente; / She waketh, walweth, maketh many a breyd, / As don these lovers, as I have herd seyde” (vv.1165-1167).

“Ella empezó a suspirar de dolor, a atormentarse y a tener insomnio, a moverse de un lado a otro en la cama como hacen los enamorados, según he oído decir.” (Serrano Reyes, 2005: 153). Es interesante notar que el verso 1167 es coherente con la posición del narrador como observador de los asuntos del amor, en concordancia con el Prólogo de la obra y las visiones del sueño anteriores.

²⁶³ “[T]odo mi amor y toda mi vida están puestos en sus manos”; “De él depende todo: ¡que me haga vivir o morir!” (Ibid.)

²⁶⁴ “[E]l amor quiere amor y por nada del mundo desistirá.” (Serrano Reyes, p. 154)

de tensión sexual entre los personajes que se va construyendo en el relato. Dido es descrita como “amorous” (v.1189); “lusty”, “freshe” (v.1191): “An huntyng wol this lusty freshe queene, / So priketh hire this newe joly wo” dirá el narrador, con las connotaciones sexuales del verbo “priketh” (v.1192) concomitantes.²⁶⁵ Por su parte, Eneas es comparado con Febo (v.1206), y se lo describe como “fressh arayed” (v.1207) (magníficamente vestido), en control de su caballo (vv. 1208-1209), y, en el plano simbólico, de sus emociones, lo cual apunta a una falta de sensibilidad que quedará confirmada por su accionar posterior (Frank, pp.69-70).

En la *Eneida*, la tormenta que interrumpe la cacería y fuerza a los protagonistas a refugiarse en una cueva es producto de la intervención de Juno, avalada por Venus (IV.120-127); por su parte, en *The Legend of Dido* es un fenómeno natural (Kiser, 1983: 128). El narrador chauceriano se distancia nuevamente de su fuente clásica con respecto a la presencia de testigos: “I not, with hem if there wente any mo; / the autour maketh of it no menciou” (vv.1227-1228).²⁶⁶ La ausencia de observadores que constaten la celebración del acto matrimonial –y, por ende, de representantes de la sociedad civil– permite a Delany (1994:198) afirmar que es la subjetividad de Dido la que la lleva a creer que está casada con Eneas.

And here began the depe affeccoun
 Betwixe hem two; this was the firste morwe
 Of hire gladnesse, and gynning of hire sorwe.
 For there hath Eneas ykneled so,
 And told hire al his herte and al his wo,
 And swore so depe to hire to be trewe
 For wel or wo and chaunge hire for no newe;
 And as a fals lovere so wel can pleyne,
 That sely Dido rewede on his peyne,
 And tok hym for husbonde and becom his wyf

²⁶⁵ “La reina, orgullosa y lozana, iría de cacería; así le punzaba esa nueva pena agradable” (Serrano Reyes, 2005: 154). La misma connotación se aplica al uso del verbo en el Prólogo General a *The Canterbury Tales* (GP, v.11)

²⁶⁶ “No sé si alguien más fue con ellos. El autor no lo menciona.” (Serrano Reyes, p. 154)

For everemo, whil that hem laste lyf. (vv.1229-1239).²⁶⁷

Como se recordará, en la *Eneida* la narración de lo acontecido se describe de manera sucinta como un himeneo. Que Dido se considere esposa de Eneas se presenta como un error de interpretación por parte de ella: “desde entonces nada le importa de su decoro y de su fama, ya no oculta su amor, antes le da el nombre de conyugal enlace, y con este pretexto disfraza su culpa” (IV.171-173). En la *Heroida VII*, si bien Dido se denomina a sí misma esposa de Eneas (v.22), la escena tampoco es desarrollada con detalles. En el relato de Chaucer, la escena presenta a Eneas como un “falso amante” (v.1236) que parece seguir de cerca los cínicos consejos de seducción presentados en *Ars Amatoria* (Percival, 1998: 247-248). La utilización del discurso indirecto tiene el efecto de superponer la perspectiva de Dido con la del narrador (Quinn, 1994: 107), lo cual contribuye a la identificación de la audiencia con el punto de vista de la protagonista. Por lo presentado hasta aquí, queda claro que se trata de la perspectiva de una mujer presa de sus sentimientos e imposibilitada de evaluar las palabras de su huésped con objetividad. Más allá de la mayor elaboración de la escena en el texto de Chaucer, la conclusión que puede extraerse de ella no difiere mucho de la escena de la *Eneida*.

En el relato de Chaucer, al igual que en sus fuentes, luego del encuentro la Fama esparce los rumores de que Eneas había hecho con Dido lo que le dictaba su voluntad (vv.1242-1244). En este punto el narrador presenta una reflexión sobre el amor en la que, a partir del ejemplo de Dido y Eneas, establece una generalización que ubica a las mujeres en el rol de víctimas, y a los hombres en el de victimarios:

O sely wemen, ful of innocence,

Ful of pite, of trouthe and conscience,

What maketh yow to men to truste so?

Have ye swych routhe upon hyre feyned wo,

And han swich olde ensaumple yow beforn?

Se ye nat alle how they ben forsworn?

Where sen ye oon, that he ne hath laft his leef,

²⁶⁷ “Y aquí empezó el profundo enamoramiento entre los dos; ésta fue su primera mañana de alegría y el comienzo de la aflicción. Eneas se arrodilló y le declaró todo su amor y su pena; le juró muy firmemente serle fiel en lo bueno y en lo malo, y no cambiarla por ninguna mujer nueva, tan bien como un enamorado sabe quejarse. Así la tonta de Dido se compadeció de su dolor, lo tomó por esposo y se convirtió en su esposa para siempre, mientras durara su vida.” (Serrano Reyes, pp. 154-155)

Or ben unkynde, or don hire som myscheef,

Or piled hire, or bosted of his dede?

Ye may as wel it sen, as ye may rede. (vv.1254-1263; subrayado propio)²⁶⁸

El narrador se dirige aquí a las mujeres de su audiencia, ya sea la pretendida o la primaria (Quinn, 1994) y presenta el mito como un *exemplum* sobre el comportamiento masculino en el amor,²⁶⁹ cuya moraleja refuerzan tanto la autoridad como la experiencia (v.1263) (Quinn, p. 108). Al comienzo de la estrofa, el uso de los sustantivos “wemen” y “men” sin ningún tipo de calificación conduce a una lectura de estas líneas como una generalización –sin dudas simplista-- acerca del comportamiento de los géneros. Según Percival, la imposición de los estereotipos de hombre falso y mujer engañada califica la seducción de las mujeres –tal vez con humor—como algo trivial, y da origen al patrón que Chaucer aplicará en el resto de los relatos (1998: 250). El tono humorístico de esta afirmación general cobra por supuesto mayor sentido en el contexto de la performance de *coterie* que Quinn (1994) postula para la primera presentación de la obra en el contexto de una celebración cortesana mixta. La *pronunciatio* del narrador haría evidente en ese caso lo que Quinn considera su completa falta de sinceridad.

Consideramos que la crítica va más allá del comportamiento de los géneros y abarca asimismo las convenciones del *fine amor* (vv.1264-1276): el narrador describe a Eneas nuevamente como un “*gentil-man*” (v.1264), que puede componer canciones para su dama (v.1273), mostrar su destreza con las armas (v.1274), y enviarle regalos costosos (v.1275) como parte de su “servicio” (v.1276). Precisamente este último verso señala la distancia entre las expectativas generadas al comienzo del relato y las verdaderas intenciones del caballero (es decir, Eneas), en lo que sin dudas constituye una crítica de los valores aristocráticos.²⁷⁰

En la reescritura de Chaucer, el motivo de la partida de Eneas coincide solo parcialmente con el de la *Eneida*: ante las sospechas de Dido, Eneas le confiesa que su padre se le ha

²⁶⁸ “¡Oh, mujeres estúpidas, llenas de inocencia, de compasión, de honestidad, de conciencia!, ¿qué os hace confiar en los hombres así? ¿Tanta pena tenéis de su dolor fingido con todos los ejemplos antiguos que tenéis? ¿No veis que no han renunciado a todo? ¿Dónde habéis visto a uno que no haya abandonado a su amor, que no haya sido infiel, que no le haya hecho daño a ella, que le haya robado o que no se haya jactado de sus hechos? Bien podéis verlo, bien podéis leerlo.” (Serrano Reyes, 2005: 155). Sugiero traducir *sely* como “ingenuas” en este pasaje, por tratarse de una alternativa con connotaciones menos peyorativas.

²⁶⁹ La invocación femenina en el verso 1254 se alinea con una tendencia entre los escritores vernáculos del período a tomar partido por Dido (Williams, 2006:159).

²⁷⁰ Este es un punto que ya había notado Patterson (1991) en relación con *The Legend of Ariadne*.

aparecido en sueños, y que Mercurio le ha recordado –también en sueños, presumiblemente-- que su destino es fundar Italia (vv.1297-1298). El narrador omite aquí la extensa descripción de la aparición de Mercurio ante Eneas de la *Eneida IV*; en su lugar, es Eneas quien relata la visita del dios, lo que arroja un manto de duda sobre los motivos del héroe (Kiser, 1983: 128-129; Delany, 1994: 199). El narrador chauceriano omite asimismo la sorpresa de Eneas por lo acontecido, y el momento de duda antes de tomar la decisión de partir, y se distancia así del texto de Virgilio.²⁷¹ En su lugar, unos versos antes se alude a que la pasión del troyano se apagó (v.1287), invitando de esta manera a la audiencia a interpretar este como el verdadero motivo de su partida. Esta lectura se refuerza unos versos después: más allá de la referencia al dolor de su corazón (vv.1295-1300), las lágrimas del personaje se describen como “false teres” (v.1301). Los comentarios del narrador chauceriano entretejen de este modo un subtexto que, sin anular el sentido del texto virgiliano, introducen, en un claro ejemplo de la multivalencia, o “multiplicidad de hilos de sentido” dentro del texto (Bauer; citado en Fokkema, 1984: 189) una interpretación paralela del mito.

La multivalencia atraviesa, asimismo, la unión entre los protagonistas: el reproche de Dido a Eneas por el incumplimiento de su promesa contradice la aseveración del narrador con respecto a la escena de la cueva (vv.1237-1239). En este sentido, más allá de la descripción de la escena en el relato de Chaucer, la falta de resolución sobre lo acontecido allí permanece. Si bien en la epopeya de Virgilio Eneas no ha faltado a ningún compromiso con ella (Desmond, 1984: 65), queda en evidencia que los personajes han interpretado los hechos ocurridos en la caverna de forma diferente.²⁷²

En el relato de Chaucer los ruegos de Dido para que le permita acompañarlo, aunque sea como su sirviente de menor rango, constituyen una escena de gran patetismo. Al igual que sucede en la *Heroida VII*, allí se expone la veracidad de los argumentos de la reina: quienes antes la habían cortejado, al enterarse de la partida de Eneas, la destruirán

²⁷¹ “Enmudeció Eneas, consternado ante aquella aparición, y se erizaron de horror sus cabellos, y la voz se le pegó a la garganta. Atónito con tan grave aviso, y con el expreso mandato de los dioses, arde ya en deseos de huir y abandonar aquel dulce y amado suelo; más ¡ah!, ¿cómo hacerlo? ¿Con qué razones osará ahora tantear la voluntad de la apasionada reina? ¿Por dónde empezar a prepararla? Y mil rápidos pensamientos se suceden en su mente y la agitan en todos sentidos” (IV.280-288).

²⁷² En efecto, al partir, Eneas le confiesa: “tampoco pensé nunca encender aquí las teas de himeneo ni te di palabra de esposo” (*En. IV. 339*).

(vv.1317-1318).²⁷³ La voluntad –luego llevada a la práctica—de quitarse la vida muestra la falta en que ha incurrido Dido: abrumada por su vida privada, rehúye su responsabilidad social como soberana (Delany,1994: 197). Un aspecto importante que se introduce en el relato de Chaucer es la cuestión de su embarazo (v. 1323) –detalle que, como ha quedado establecido, se encuentra en la *Heroida VII*, donde también aparece rodeado de un manto de ambigüedad (Delany, p.199). La compasión, “pite” (v.1324), que el narrador ha adscripto a la protagonista en numerosas ocasiones, es un sentimiento que Dido demanda de su amante pero que a Eneas, al igual que a los otros protagonistas de *The Legend of Good Women*, indudablemente le es esquivo (Mann, 2002:32).

Hacia el final del relato, la reescritura de Chaucer introduce un nuevo agregado (Hall, 1938:455): el troyano parte de noche, mientras la reina duerme (vv.1326-1327), como un traidor (v.1328), y en Italia se casa con Lavinia (v.1331). Si bien la huida nocturna contribuye a retratar a Dido como una víctima, la identificación de la audiencia con su sufrimiento se ve obstaculizada nuevamente por un detalle hiperbólico que resta credibilidad a la escena: al despertar la reina besa las prendas de vestir y la espada que Eneas ha olvidado, luego de lo cual se desmaya veinte veces (v.1342). Esta inclusión constituye sin duda un elemento paródico que alimenta la diversidad tonal de la obra postulada por parte de la crítica (Frank, 1972; Delany,1994; Quinn, 1994).²⁷⁴ La ambivalencia en la tonalidad se refuerza además por las connotaciones fálicas (Allen-Goss, 2020: 151) de la escena en la que Dido atraviesa su corazón con la espada de Eneas (vv.1344-1350) antes de arrojarle a la pira que ha mandado a construir.

Finalmente, es interesante considerar brevemente algunos indicios que aporta la recepción del relato de Chaucer en el siglo posterior a su composición. Uno de los manuscritos de *The Legend of Good Women*, el MS Rawlinson C.86, es una miscelánea que se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford: en ella *The Legend of Dido* aparece compilado como un relato independiente (es decir, desprovisto del Prólogo), copiado bajo

²⁷³ Es interesante la elección del término “lordes” (v.1317), que constituye nuevamente una crítica solapada de los valores y formas de proceder de la aristocracia, lo cual no es un dato menor considerando la disputa de poder entre el rey Ricardo II y los magnates en el período de composición de la obra. Para un breve recuento de los principales hechos políticos durante el reinado de este monarca véase Morgan (2001), especialmente pp. 206-208.

²⁷⁴ Kiser (1983: 129) considera que el relato de Chaucer, con sus numerosas omisiones, parodia las reescrituras medievales que cuyo objetivo es adaptar las historias clásicas para que se correspondan con un contexto predeterminado o confirmen un determinado sistema moral, es decir, parodia el abuso del *exemplum*, tal como hemos apuntado anteriormente.

el título de “The complant of Dido”, entre “Colyn Blowbols Testament” y “The romance of Landavall, or Launfal” (Pratt, 2017: 278). Se trata de una compilación económica, procedente de Londres, y cuyas hojas están desprovistas de decoraciones (McDonald, 2000: 33-34).

Los textos que anteceden y preceden *The Legend of Dido* respectivamente en el MS Rawlinson C.86 ejemplifican la variedad de materiales seculares, cortesanos y didácticos con los que *The Legend of Good Women* aparece compilada en los doce manuscritos existentes, que datan del siglo XV. ‘Colyn Blowbols Testament’ es un poema satírico anónimo acerca de Colyn Belch-bowl, un personaje que escribe su testamento cuando está a punto de morir a causa de una intoxicación con alcohol. El poema contiene múltiples alusiones (algunas de ellas paródicas) a obras de Chaucer (Nutall, 2014). Por su parte, “The romance of Landavall, or Launfal” es, como su título lo indica, un romance en verso, que contiene elementos típicos del género.²⁷⁵ La compilación del relato chauceriano junto con estos dos textos parecería apuntar a dos características señaladas en el análisis precedente: la presencia de ciertos elementos como índice de una lectura en clave paródica por parte de los compiladores del manuscrito en el siglo XV, y la existencia de otros rasgos que representan la medievalización del mito. La multiplicidad de sentidos que se entretajan en la reescritura de Chaucer, o, en otros términos, el hecho de que se trate de un texto “maleable” (McDonald, 2000:34), permite dar cuenta, al menos en parte, de su inclusión en compilaciones que abordaban una variedad de intereses.

4.4 *The Legend of Thisbe*

The Legend of Thisbe es el segundo de los relatos incluidos en *The Legend of Good Women*. Su principal fuente es *Pyramus et Thisbe*, que se encuentra en el Libro IV de *Las metamorfosis* de Ovidio, aunque algunos detalles provendrían del anónimo *Ovidio moralizado*²⁷⁶ (Delany, 1994; Brown Meech, 1931).²⁷⁷ Tal como evidencia la pluralidad de fuentes del relato de Chaucer, durante la Edad Media el mito de Tisbe y Píramo fue

²⁷⁵ Por ejemplo, hadas. Al respecto, véase Anderson (1962).

²⁷⁶ Delany (1994: 123-124) especifica que la versión del mito de Tisbe y Píramo incluida en el *Ovidio moralizado* no data del siglo XIV, momento en que fue compilado el manuscrito. La historia inserta en la compilación es el *lay* en francés antiguo *Pyramus et Tisbé*, cuyo origen se remonta al siglo XII.

²⁷⁷ Kiser (1983) considera que *De Claris* es asimismo una de las probables fuentes del relato de Chaucer. Sin llegar a aseverarlo, Frank (1972: 49) también encuentra paralelismos entre las dos reescrituras vernáculas, notablemente la omisión de la metamorfosis. Asimismo, Frank (p. 13) menciona la tesis de A. Brusendorf, quien sugirió que los títulos en latín de las leyendas tenían como modelo los títulos de los capítulos de la obra de Boccaccio.

reescrito en las principales lenguas vernáculas: además del francés, italiano e inglés, fue adaptado al alemán y al holandés. Una explicación probable de este fenómeno sería su popularidad en los ejercicios escolares de retórica latina (Pratt, 2017: 257-258) y el lugar privilegiado del mito en la tradición hermenéutica latina derivada de la obra de San Jerónimo (Allen-Goss, 2020: 150).

Al igual que *The Legend of Dido*, *The Legend of Thisbe* incluye un incipit y un épiclit en latín, el primero de los cuales identifica a la protagonista como mártir e indica además su procedencia geográfica, la ciudad de Babilonia. Las referencias a Babilonia, construida por la reina Semíramis (vv.706-710),²⁷⁸ un sitio que en romances medievales como *Sir Orfeo* o *Flores y Blancaflor* constituía el escenario de la muerte por amor de los protagonistas (Quinn, 1994: 77) contextualizan el relato de Chaucer en una geografía ideológica que sitúa a las mujeres orientales, con deseos y conductas por fuera de la norma, “en los márgenes de la categoría femenina” (Allen-Goss, 2020:145; traducción propia). El hecho de que las protagonistas de los otros dos relatos analizados, Dido y Fílida, también sean mujeres de esta procedencia se vuelve entonces un dato relevante.²⁷⁹ A pesar de lo escueto de la caracterización de los protagonistas de *The Legend of Thisbe* (Frank, 1972), el narrador chauceriano retoma la caracterización que Ovidio hace de “la babilonia Tisbe” (*Met.* IV. 99) y enfatiza su identidad no occidental. La contextualización de ambos relatos en Oriente adquiere connotaciones políticas y morales,²⁸⁰ que en la reescritura de Chaucer apuntan, por un lado, a una crítica de la política exterior inglesa y las consecuencias disruptivas de la vida pública que tuvieron las incursiones en Asia Menor, y por otro --más relevante para nuestros propósitos analíticos—a las derivaciones

²⁷⁸ Este detalle es congruente con la afirmación de veracidad histórica típica de los relatos hagiográficos (Kiser, 1983: 102). En otro nivel de análisis, si bien Semíramis no es la protagonista del relato, consideramos que el hecho de que se la mencione como edificadora de la ciudad constituye un paralelismo interesante con la historia de Dido, fundadora de Cartago. Este detalle contribuye a sustentar la hipótesis de una audiencia femenina para la obra, debido al interés en las proezas de mujeres míticas.

²⁷⁹ Esto coincide con la observación de Delany acerca de la construcción de “lo otro” en *The Legend of Good Women* a través de dos categorías que se refuerzan mutuamente: el género y la geografía. Esta confluencia apunta al entorno sociocultural en que surgió la obra, específicamente a la confrontación entre Oriente y Occidente en el contexto de las Cruzadas (1994: 166-171). No es un dato menor que Inglaterra haya lanzado dos cruzadas propias, una en 1382 y otra en 1386, este último el año estimado de composición de *The Legend*.

²⁸⁰ Por su parte, *Las metamorfosis* también encierra un comentario sobre la política romana, ya que termina con la apoteosis y metamorfosis de César en estrella, además de una crítica a la estricta moral augustea (Delany, 1994).

negativas del comportamiento femenino que se aparta de la virtud (Delany, 1994:171-178).

En cuanto a la historia²⁸¹ propiamente dicha, el relato de Chaucer sigue de cerca el de Ovidio (Kiser, 1983: 120; Spisak, 1984).²⁸² La referencia explícita al autor romano²⁸³ al comienzo, cuando se introducen los protagonistas –“This yonge man was called Piramus, / Tysbe hight the maide, Naso seyth thus;” (vv. 724-725)—, ²⁸⁴ constituye no solo un gesto de deferencia al poeta sino también un modo de autorizar el texto en lengua vernácula (Pratt, 2017). El mito, que aparece en un segundo nivel narrativo en ambas obras, es conocido: dos jóvenes atractivos que vivían en casas contiguas, unidos por el amor y separados por la voluntad de sus padres; un muro que los divide y a la vez los comunica; la fuga y la tragedia.

En el relato marco del Libro IV de *Las metamorfosis*,²⁸⁵ las hijas de Minia, ajenas a los festivales orgiásticos de Baco, continúan hilando, y deciden contar historias para amenizar sus labores. La analogía entre el trabajo con el hilo y el “tejer” historias resulta evidente. Un elemento clave del relato marco es que estas mujeres, que adoraban a Atenea, habían decidido permanecer en el ámbito doméstico (el “apropiado” para su género) mientras las demás habían salido a las calles y los bosques (Delany, 1994:177).²⁸⁶ Existe entonces una clara continuidad entre los valores que pueden atribuirse a la narradora de la historia de Píramo y Tisbe y la moraleja que, a partir del comportamiento de la protagonista, la audiencia puede extraer de ella.

La metamorfosis y la moraleja del relato se introducen al comienzo: se dice que quien narra la historia de “cómo un árbol que daba blancos frutos ahora los da negros por el contacto con la sangre” la elige porque “no era una historia divulgada” (vv.51-52). El árbol de moras y la transformación del color de sus frutos es un elemento que estructura

²⁸¹ Utilizo el término de G. Genette (1989) para designar el contenido narrativo, la secuencia de acontecimientos que ocurre en el universo diegético del relato.

²⁸² Por su parte, Kiser (1983: 120-121) considera que en este relato el rol de Chaucer es sobre todo el de traductor del texto de Ovidio, ya que la moraleja que agrega no afecta el texto clásico en lo fundamental.

²⁸³ Es relevante señalar que la denominación medieval de “Ovidio” incluía no solo las obras del poeta romano sino también textos escritos por otros autores. Al respecto, véase la sección 4.1; también, Delany (1994), especialmente cap. 3.

²⁸⁴ “Ovidio dice que el joven se llamaba Píramo y la doncella Tisbe” (Serrano Reyes, 2005: 145).

²⁸⁵ Las citas del texto de Ovidio corresponden a la traducción de Emilio Rollié (2017).

²⁸⁶ Sin embargo, el sentido del relato no se reduce al comportamiento conservador de estas mujeres, pues ellas se verán transformadas en murciélagos por negarse a reconocer el poder de Baco. Delany interpreta este hecho como una crítica a la represiva moral augustea (Ibid.).

el relato: los enamorados deciden encontrarse en la tumba del rey Nino, donde hay, “junto a un fresco manantial / un gran árbol de moras lleno de níveos frutos” (vv.89-90). Luego de que Píramo decide quitarse la vida con su espada, “los frutos del árbol van tomando el oscuro tinte de la herida” (v.125) y al volver al lugar de encuentro, el nuevo color de los frutos hace dudar a Tisbe (v.132). La metamorfosis conecta además la historia con el tópico del poema en su conjunto.

En *The Legend of Thisbe*, como en otros relatos cuya fuente es la obra de Ovidio, se omite la metamorfosis (Brown Meech, 1931: 187).²⁸⁷ La lógica del relato marco del Prólogo a *The Legend of Good Women* ofrece una explicación posible para la elisión: de acuerdo con ella, el objetivo de narrar la historia de Tisbe y Píramo es presentar a la protagonista como una mujer fiel, de modo que el poeta pueda obtener la absolución del dios. El motivo de la metamorfosis manifiestamente no contribuía con los fines del narrador y hubiese atentado contra la concisión del relato. En efecto, en el relato de Chaucer las implicancias del marco constituyen la principal variación de sentido con respecto a su fuente latina. Sin embargo, hasta qué punto la moraleja que el narrador extrae del mito se condice con los propósitos enunciados en el Prólogo es motivo de análisis. En relación con esto, un punto importante es que Tisbe no estaba incluida en la lista de mujeres de la Antigüedad clásica que habían sufrido por las acciones de sus amantes (entre las que sí se encontraban Dido y Filide) (Kiser,1983: 118). Además, tanto en el relato de Ovidio como en el de Chaucer existe una cierta paridad entre los géneros (Pratt, 2017), evidente en su accionar conjunto. Este es entonces un elemento adicional que contribuye a alejar a Tisbe de la posición de víctima.

El comienzo del relato de Ovidio contextualiza la acción muy brevemente, pues excluye el entorno social y los motivos para la oposición de los padres de los jóvenes (Delany,1994: 125-126). Por su parte, siguiendo la versión del *Ovidio moralizado*, donde se establece un contexto social y psicológico para la acción, la versión de Chaucer identifica a los padres de los jóvenes como “lordes (...) of gret renoun” (v.711), caballeros de gran renombre, en concordancia con la medievalización de algunos aspectos del mito observada asimismo en *The Legend of Dido*. Otros dos elementos que identifican el lugar de la acción con una ciudad medieval son el dique que rodea el pueblo (v.708) y la ubicación contigua de las casas familiares de los jóvenes, sobre un prado (v.712), rasgo

²⁸⁷ Véanse también las notas a la edición de Benson (2008).

del paisaje típico de un pueblo inglés (Frank, 1972: 51). Uno de estos señores tenía un hijo muy atractivo (v.716) y el otro una hija, “la más bella de las que entonces había en el mundo oriental”.²⁸⁸

Lo que sigue es un agregado de Chaucer: el narrador explica que los jóvenes tomaron conocimiento de la existencia del otro a través de las vecinas de la zona (vv. 719-720), comentario cuyo efecto es el de dar al relato un tono más familiar (Spisak,1984: 206). Unos versos después un nuevo agregado introduce el motivo por el cual los jóvenes no tenían contacto directo a pesar de ser vecinos, y adelanta el desenlace del relato: “For in that contre yit, withouten doute, / Maydenes been ykept, for jelosye, / Ful streyte, lest they diden som folye.” (vv.721-723).²⁸⁹ Esta amplificación²⁹⁰ es central en la reescritura de Chaucer, pues establece una continuidad entre la referencia a Semíramis del comienzo del relato y la descripción de Tisbe: ambas ejemplifican un estereotipo racial en el cual las mujeres orientales se asociaban con un deseo sexual excesivo del cual debían ser protegidas, y por ende vigiladas.²⁹¹ El agregado de los versos 721-723 podría leerse entonces como la motivación del relato chauceriano, pues modifica la historia presentada en la fuente clásica en favor del sentido común imperante y la moral regida por los severos estándares medievales (Delany, 1994:127). La descripción del modo en que los jóvenes tomaron conocimiento de la existencia del otro, a través de las vecinas (vv. 719-720), apunta en esta misma dirección, y la idea se refuerza unos versos después: “And thus by report was hire name yshove” (v.726) –es decir, los nombres de los enamorados se hicieron conocidos por los comentarios de la gente.

Siguiendo el relato de Ovidio (*Met.* IV. 59-61), el narrador agrega que los jóvenes se enamoraron con el correr del tiempo, y que se habrían casado si sus padres no se hubiesen opuesto(vv.727-730). Los versos siguientes crean una cadena léxica que imbuye de connotaciones sensuales el amor entre los jóvenes, elemento ya presente en el texto de Ovidio (*Met.* IV. 62-64):²⁹² por la prohibición de sus padres, a nadie habían contado de

²⁸⁸ Serrano Reyes (2005: 145).

²⁸⁹ “En aquel país las doncellas eran guardadas celosa y estrictamente para evitar que cometieran alguna tontería” (Ibid.)

²⁹⁰ Tomo el término de Genette (1989b)

²⁹¹ Allen-Goss (2020:146) encuentra además connotaciones religiosas en el encierro de los protagonistas debido a la transposición al contexto inglés que ocurre en el relato.

²⁹² Delany (1994: 128-130) y Allen-Goss (2020:151) encuentran las mismas asociaciones en el *Ovidio moralizado*, otra de las fuentes del relato de Chaucer. Al respecto, es interesante la observación de Allen-Goss acerca de que, en el nivel lingüístico, el relato de Chaucer también llama la atención sobre sus fuentes (p.152).

su amor (v.732), pero sin embargo, agrega el narrador, “(...) wry the glede and hotter is the fyr, / Forbede a love, and it is ten so wod.” (vv. 735-736).²⁹³ Además de las evidentes asociaciones sexuales de la analogía, el doble sentido del adjetivo “wod” (hecho de madera y loco/a) refuerza el comentario anterior acerca de la necesidad de encerrar a las doncellas para evitar que cometan una tontería (vv.721-723), y contribuye de este modo a la coherencia interna y al tono del relato.²⁹⁴

La siguiente estrofa también sigue de cerca el relato de Ovidio, pues narra cómo, en la comunicación entre los jóvenes, el muro es objeto de queja (pues divide sus casas) y también de agradecimiento, al permitir que sus palabras pasen entre una de sus fisuras.²⁹⁵ Al igual que en sus fuentes, en el texto chauceriano la comunicación a través de la grieta no está exenta de connotaciones sexuales: en el texto ovidiano y en el *Ovidio moralizado* la rajadura en el muro evoca los genitales femeninos, mientras que en el relato de Chaucer adquiere una connotación anal según el análisis de Delany (1994:128-134). Si bien el objetivo de la larga digresión sobre la comunicación de los enamorados a través del muro (vv.737-771) parece ser dar un sentido de la urgencia del encuentro entre ellos, las connotaciones sexuales del intercambio restan patetismo al relato.²⁹⁶

Cuando en uno de sus habituales encuentros, los jóvenes deciden burlar a sus guardias y fugarse esa noche (vv.772-780), al igual que en el relato de Ovidio, fijarán como punto de encuentro la tumba del rey Nino,²⁹⁷ ubicada junto a un manantial y un árbol cuya especie no se especifica en la versión de Chaucer (vv. 785-788), en concordancia con la elisión de la metamorfosis. En este punto se introduce una amplificación en referencia a la tumba de Nino: “For olde payens that idoles heryed / Useden tho in felde to ben

²⁹³ “Cubre el carbón y más se calienta el fuego; prohíbe el amor y se enloquece diez veces más” (Serrano Reyes, 2005: 145). Chaucer explota el doble sentido de la palabra *wood* en otros relatos, entre ellos *The Legend of Dido* (v.935) y *The Legend of Phyllis* (vv.2419-2420). Véase Delany (1994: 195-196).

²⁹⁴ Allen-Goss observa además que la terminología referente a la temperatura se utiliza en *The Legend of Good Women* en su conjunto para evocar estados emocionales (2020: 147). Este constituiría entonces otro elemento que construye la coherencia interna de la obra.

²⁹⁵ En la lectura de Allen-Goss el intercambio de susurros a través de la fisura del muro se asemeja por un lado a la confesión, y además a una actividad sexual que transgrede la norma, al involucrar un objeto inanimado (2020: 146- 149).

²⁹⁶ Esta observación en cuanto al tono del relato es sumamente relevante considerando los elementos lúdicos del Prólogo a *The Legend of Good Women*, aspecto que Delany incorpora a su análisis.

²⁹⁷ Con respecto al punto de encuentro de los enamorados, es importante señalar las versiones del asesinato de Nino, esposo de Semíramis, a manos de ella, con lo cual el lugar no está exento de connotaciones ominosas (Allen-Goss, 2020:148) que de algún modo anticipan el desenlace del relato.

beryed—” (vv.786-787).²⁹⁸ Este agregado señala el horizonte de expectativas (Jauss, 1982) de la audiencia inglesa del siglo XIV y su condición cristiana.²⁹⁹

Tal como emerge del análisis hasta aquí presentado, *The Legend of Thisbe* amplifica el relato de Ovidio, pues narra el mito en doscientos diecisiete versos, mientras que el texto latino lo hace en 111 versos (*Met.* IV. 55-166). La narración en tanto acto y el agregado de detalles aparecen íntimamente relacionados en la trama verbal del relato, al igual que sucede en *The Legend of Dido*. A diferencia de este último, en el que Chaucer reduce la fuente clásica, en *The Legend of Thisbe* hay una única instancia en la que el narrador anuncia su intención de ser breve: la frase “And shortly of this tale for to telle” (v.789), que Chaucer inserta entre la decisión de huir de los enamorados y el momento en que ponen en práctica su plan. No hay aquí una omisión, como puede comprobarse al contrastar el pasaje con su equivalente en el texto de Ovidio. El efecto del comentario es dirigir nuevamente la atención de la audiencia a la ficción del relato marco, al llamar la atención sobre el acto narrativo en sí. Esto constituye una cualidad característica del “entramado verbal” de la obra, que “vuelve la atención sobre sí mismo, poniendo en un primer plano el acto de su producción y el de su interpretación” (Delany, 1994: 9).³⁰⁰ El comentario del verso 789 llama la atención sobre los versos siguientes, que introducen un aspecto central de la reescritura de Chaucer, pues el narrador agrega: “This covenaunt was affermed wonder faste; / And longe hem thoughte that the sonne laste, / That it nere gon under the se adoun” (vv. 790-792).³⁰¹ Este comentario encierra una crítica solapada a la falta de reflexión sobre las consecuencias de la huida de los jóvenes, y se enlaza con el anterior acerca del cuidado de las doncellas (vv.721-723). Que esta es la inferencia que el narrador espera realice su audiencia se comprueba en la estrofa siguiente:

This Tisbe hath so gret affeccioun
And so gret lykinge Pirus to se,
That whan she say hire tyme myghte be,

²⁹⁸ “[P]ues los antiguos paganos, que adoraban a los ídolos, solían ser enterrados en los campos” (Serrano Reyes, 2005: 146).

²⁹⁹ Esta aclaración sobre las costumbres paganas, que establece una diferencia con respecto a la cultura compartida por el narrador y su audiencia, da cuenta de los objetivos que, según Kiser (1983), guiaron a Chaucer en la composición de *The Legend of Good Women*: medievalizar las obras clásicas de modo de que pudieran ser útiles para una audiencia cristiana. Al respecto, véase el capítulo 2 de este trabajo; también, Dimmick (2003).

³⁰⁰ Traducción propia.

³⁰¹ “[L]a promesa se cumplió sorprendentemente pronto. Les parecía que el sol duraba mucho y que nunca iba a ponerse” (Serrano Reyes, 2005: 146).

At nyght she stal away ful pryvyly,
 With hire face ywympled subtyly;
For alle hire frendes - for to save hire trouthe –
She hath forsake; allas, and that is routhe
That evere woman wolde ben so trewe
To truste man, but she the bet hym knewe. (vv. 793-801; subrayado propio)³⁰²

En este nuevo agregado de Chaucer, la crítica se dirige al comportamiento irracional de Tisbe, quien sufrirá las consecuencias de engañar a los suyos (vv.798-799) y confiar en un hombre. El detalle de la salida del hogar bajo un pretexto ya estaba en el texto de Ovidio (*Met.* IV.93):

El plan les agradó; y el luminoso día, que les pareció lento en retirarse,
 se precipitó en las aguas, y de esas mismas aguas surgió la noche.
 Después de abrir la puerta, *engañando a los suyos*,
 Tisbe avanzó hábilmente entre las tinieblas, velado el rostro,
 y, cuando llegó junto a la tumba, se sentó bajo el árbol que habían acordado.
 La volvía audaz el amor. (...) (*Met.* IV. 91-96; subrayado propio)

La ampliación del texto de Chaucer (vv.799-801) conecta la falta de Tisbe con la ficción del Prólogo y el tema de la recantación del poeta. En este sentido, es interesante notar que aquí Chaucer explota un elemento que ya estaba presente en su fuente clásica: solo a Tisbe se le achaca el haber engañado a los suyos; en el caso de Píramo, su falta fue llegar tarde al lugar de encuentro (v. 840), tal como se lamenta el propio personaje al hallar el manto ensangrentado de su amada e imaginar su muerte (vv. 826-836), tanto en el relato de Chaucer como en el texto ovidiano.

My biddyng hath yow slayn, as in this cas.
Allas, to bidde a woman gon by nyghte
In place there as peril falle myghte!
And I so slow! Allas, I ne hadde be

³⁰² “Tisbe tenía un deseo tan grande como el de Píramo por verse, y cuando vio su oportunidad se fugó en secreto, cubriéndose el rostro con un velo. Renunciaba a todos sus amigos, para poner a salvo su honor. ¡Ay, es una pena que todas las mujeres tengan que ser tan fieles para confiar en un hombre!; pero ella lo conocía bien” (Ibid.).

Here in this place a furlong wey or ye! (vv. 837-841; subrayado propio)³⁰³

En la reescritura de Chaucer, el hecho de que Tisbe haya faltado a la verdad para aventurarse a un lugar peligroso en la oscuridad de la noche (vv.838-839) se enlaza lógicamente con el comentario del narrador acerca de la necesidad de mantener a las doncellas vigiladas (vv.721-723). El trágico final de los protagonistas parece justificar entonces de algún modo esa costumbre babilonia.

Por otro lado, el pasaje anterior muestra que Píramo es una excepción entre los personajes masculinos de *The Legend of Good Women*, pues es un ejemplo de fidelidad en el amor (Kiser, 1983: 119). Al asumir la culpa por la muerte de Tisbe, decide correr la misma suerte. La auténtica sensibilidad del protagonista se evidencia además en las lágrimas que derrama al besar el manto de su amada (v.846) antes de darse muerte con su propia espada (vv. 850-852). La descripción de la herida de Píramo, que en el texto de Ovidio ocupa cuatro versos (*Met.*IV. 121-124) y que Chaucer reduce a dos, es un elemento cómico del original latino que Chaucer parece haber aprovechado en su reescritura (Pratt, 2017: 278): “The blod out of the wounde as brode sterte / As water whan the condit broken is” (vv. 851-852).³⁰⁴ La comparación entre el modo en que la sangre emana de la herida³⁰⁵ y el agua que escapa de una tubería rota (que en el texto de Ovidio encuentra algún tipo de justificación narrativa debido a que la sangre del joven debe llegar desde el suelo donde se halla tendido hasta las blancas moras en lo alto del árbol) es exagerada considerando los estándares ovidianos. En el texto de Chaucer la imagen no es estrictamente necesaria debido a la elisión de la metamorfosis y por ello constituye un elemento cómico adicional que coarta el *pathos* del mito (Delany, 1994: 191), lo cual es sin dudas coherente con los elementos lúdicos del Prólogo a *The Legend of Good Women*. El tono del relato es

³⁰³ “Mi petición te ha matado en este caso. ¡Ay, pedir a una mujer que vaya de noche por un lugar donde podía caer en este peligro! ¡Y he tardado tanto! ¡Ay, no haber estado en este lugar dos minutos antes que tú!” (Serrano Reyes, 2005: 147).

³⁰⁴ Por su parte, Frank (1972: 49) considera que la comparación de la herida de Píramo con una cañería rota es un elemento discordante y un tanto artificial, por lo cual asumimos no le atribuye una intención cómica.

³⁰⁵ Otro aspecto relevante con respecto a las probables fuentes de Chaucer es que si bien, tanto en el relato de Ovidio como en el *Ovidio moralizado*, la herida de Píramo es en la parte baja del abdomen, en el relato incluido en *De Claris* se sitúa en el corazón, al igual que en el texto chauceriano. Significativamente, en la versión de Boccaccio también se omite la metamorfosis (Delany, 1994: 191), otro elemento que apunta a la familiaridad de Chaucer con *De claris mulieribus*.

entonces claramente variable, en línea con lo que sucede en *The Legend of Good Women* en su conjunto (Allen-Goss, 2020: 142).^{306 307}

Entretanto Tisbe sale de su refugio, pues no desea que Píramo note su ausencia del lugar acordado y por ello crea que ha incumplido su promesa (vv. 853-857).³⁰⁸ Tanto en la versión latina como en la vernácula existe una correspondencia de sentimiento entre los enamorados que el narrador se encarga de enfatizar. Esta comunión³⁰⁹ se evidencia, entre otros momentos, en la escena de gran patetismo en la que Tisbe descubre el cuerpo de Píramo y, al abrazarlo, la sangre de él se entremezcla con las lágrimas de ella cuando besa los labios ya fríos de su amado (vv. 862-878). Tisbe decide entonces herirse con la espada de Píramo;³¹⁰ ni la muerte podría ya separarlos (vv.891-899). En el relato de Ovidio, la moraleja se enlaza nuevamente con la metamorfosis del fruto del árbol de moras, pues antes de darse muerte, Tisbe exclama:

[‘]Y tú, árbol que ahora cubres con tus ramas el desventurado cuerpo de uno, en poco tiempo cubrirás los cuerpos de los dos; y de la muerte como señal, tendrás siempre estos frutos negros y adecuados al luto, recuerdo de la sangre dos veces derramada.’ (...) (*Met.* IV. 158-161)

La moraleja del relato de Chaucer, por su parte, se relaciona con el accionar irracional de la protagonista, lo cual retrotrae a la audiencia al comienzo del relato y a la necesidad declarada de mantener a las doncellas encerradas (vv.721-723). Tisbe dirige sus últimas palabras a los padres de ambos, les reprocha su comportamiento, y pide ser enterrada

³⁰⁶ Es relevante señalar que, al igual que Delany (1994), Allen-Goss (2020: 144) también encuentra connotaciones sexuales en el relato: el velo ensangrentado que pierde la protagonista emula la pérdida de la virginidad, y los movimientos involuntarios de los miembros del agonizante Píramo y de la conmovida Tisbe parodian el acto sexual.

³⁰⁷ Por su parte, Lisa Kiser también considera que, en su conjunto, el proyecto de *The Legend of Good Women* es cómico, pero lo atribuye a la síntesis artificial y forzada entre el amor erótico pagano y la *caritas* cristiana (1983: 102-104).

³⁰⁸ Aquí la reescritura de Chaucer se aparta del texto ovidiano, en el cual, al regresar al punto de encuentro, el color de los frutos del árbol de moras, oscuro por el tinte de la sangre de Píramo, hace dudar a Tisbe de si se trata del lugar correcto (*Met.* IV.125-132).

³⁰⁹ Pratt (2017: 259) señala lo que llama la “igualdad de género” en el texto de Ovidio, enfatizando el accionar conjunto de los enamorados: por ejemplo, ambos encuentran la fisura en la pared, y ambos deciden escapar.

³¹⁰ Tal como sucede en *The Legend of Dido*, la protagonista se apropia de un elemento fálico para darse muerte (Allen-Goss, 2020: 151 - 152). Al igual que Allen-Goss, Delany encuentra una asociación entre la descripción de la herida de Tisbe y los genitales femeninos, así como una evocación de la masturbación femenina (1994: 132). Por nuestra parte, consideramos además que el intercambio de fluidos (la sangre de Píramo, las lágrimas de Tisbe) que ocurre en la escena evoca el acto sexual.

junto a su amado en la misma urna (vv.900-903). Luego pronuncia una invocación más general, en la que la moral religiosa y los valores aristocráticos aparecen superpuestos:³¹¹

And ryghtwis God to every lovere sende,

That loveth trewely, more prosperite

Than evere yit had Piramus and Tisbe!

And lat no gentil woman hyre assure

To putten hire in swich an aventure.

But God forbede but a woman can

Ben as trewe in lovyng as a man! (vv.905-911; énfasis agregado)³¹²

La crítica a los padres de ambos jóvenes, y el pedido de descansar en la misma urna ya se encuentra en el texto de Ovidio. Sin embargo, el resto del pasaje es una adición de Chaucer mediante la cual la moraleja del relato se relaciona, al menos en el plano declarativo, con la credulidad de la protagonista (v.908) y sus consecuencias fatales.³¹³ De este modo, el relato se aproxima al tema de la recantación. Hay, sin embargo, un subtexto compuesto por los agregados previos del narrador chauceriano, que invita a leer el final trágico de la protagonista como la consecuencia inevitable de haber burlado el mandato paterno y huir de la seguridad del hogar. La causa última de este accionar irracional radica en la imposibilidad de la joven Tisbe de reprimir eficazmente sus impulsos sexuales.³¹⁴ ³¹⁵ Consideramos entonces que, con sus añadidos, el narrador chauceriano superpone un nuevo sentido sobre el que ya existía en el texto de Ovidio, de

³¹¹ Salvando las distancias geográficas y genéricas, esta misma afirmación realiza David Aers (1988) con respecto a *Sir Gawain and the Green Knight*, obra que data del mismo siglo.

³¹² “¡El Dios justo envíe a cada amante que ame sinceramente más dicha que la que tuvieron alguna vez Píramo y Tisbe, y no permita a ninguna noble mujer confiarse demasiado para meterse en una desgracia como ésta! Sin embargo, ¡Dios prohíba que una mujer no pueda ser tan fiel en el amor como un hombre!” (Serrano Reyes, 2005: 148).

³¹³ Frank (1972: 54) encuentra en el relato de Chaucer dos conflictos: uno externo, entre los jóvenes y sus padres, y otro interno, entre la inocencia y el deseo. Sobre este último se centra el texto en inglés medio, mientras que el de Ovidio se concentra en el primero. Considera además que en *The Legend of Thisbe* el sentido de conflicto interno se logra porque el relato transmite más cabalmente la humanidad de los personajes (a pesar de lo escueto de la caracterización), por ejemplo, en la duda de Tisbe sobre cómo juzgaría Píramo su ausencia del lugar de encuentro acordado (vv.855-857).

³¹⁴ Consideramos que este relato atribuye a la protagonista la misma falla que a Dido: si en el caso de Tisbe su falta se debe a su juventud, en el de Dido su viudez la vuelve una mujer sexualmente peligrosa, cuyo estatus atenta contra el orden social (Desmond, 1994: 60 -61).

³¹⁵ En este sentido, Allen-Goss (2020) interpreta *The Legend of Thisbe* como una invitación a considerar las posibles consecuencias de la represión del deseo femenino (145-146).

modo que el relato puede interpretarse no solo como una invitación a reflexionar sobre las consecuencias devastadoras de la represión paterna extrema sino también sobre los efectos de la transgresión de dichos límites por parte de las doncellas. Si bien la estructura retórica del relato enfatiza esta segunda lectura, de ningún modo anula la moraleja del texto ovidiano. En efecto, ambos sentidos se entrelazan en el texto, en otra instancia de la multivalencia que identificamos en *The Legend of Dido*.

Si bien algunos críticos han hecho extensiva la moraleja a los versos 910-911 (Kiser, 1983: 118-119; Spisak, 1984:209) consideramos que la advertencia que encierran los versos 908-909 parece tener un peso mayor dado el sentido de las amplificaciones enumeradas anteriormente. Sumado a ello, la función principal de los dos versos siguientes aparenta ser la de conducir la atención de la audiencia nuevamente a la situación ficcional del relato marco, pues la historia de Tisbe y Píramo es prueba de la fidelidad femenina en el amor. Los versos sucesivos introducen el cierre por parte del narrador y refuerzan esta interpretación, pues retoman elementos del marco ficcional del Prólogo:

And thus are Tisbe and Piramus ygo.

Of trewe men I fynde but fewe mo

In alle my bokes, save this Piramus,

And therefore have I spoken of hym thus.

For it is deynthe to us men to fynde

A man that can in love been trewe and kynde.

Here may ye se, what lovere so he be,

A woman dar and can as wel as he. (vv. 916-923; subrayado propio) ³¹⁶

Estos versos devuelven la atención de la audiencia a la ficción del Prólogo mediante la referencia a los libros del poeta narrador (v.918). Como se recordará, entre esos mismos volúmenes Amor le había pedido que buscara la historia de Alcestis (G 498-501). Dados los pocos ejemplos de hombres fieles que el poeta (cuya identidad masculina se reafirma en el verso 920) ha encontrado, Píramo es sin duda una excepción. El mito no se ajusta

³¹⁶ “Y así acabaron Píramo y Tisbe. Entre todos mis libros, excepto Píramo, he encontrado unos pocos hombres fieles más; por eso he hablado de él. Porque es agradable para nosotros los hombres encontrar un hombre que pueda ser fiel y cariñoso, ser tan buen amante como él lo fue. Aquí podéis ver que, aunque él fue un gran amante, una mujer pudo atreverse y hacerlo tan bien como él” (Serrano Reyes, 2005: 149).

entonces a la temática de la recantación, por lo cual el narrador esboza un justificativo para su elección del relato (vv.917-921).³¹⁷ Por otra parte, el cierre conecta asimismo el relato con el contexto de los juegos cortesianos a los que se alude en el Prólogo, y por ende con la hipótesis de la primera *performance* pública de la obra. En este nivel de análisis, la advertencia de los versos 908-909 sería un comentario –jocoso, sin dudas-- dirigido a las mujeres de la audiencia primaria de *The Legend* (Quinn, 1994: 93).

Lo que habilita la lectura lúdica de esas líneas es, sin duda, el contexto del marco ficcional provisto por el Prólogo, sin el cual --dado el trágico final de los amantes y las advertencias previas del narrador-- la admonición de los versos 908-909 podría leerse de manera literal. En efecto, existe evidencia histórica que apunta a la recepción del relato en este sentido, como una advertencia sobre las consecuencias de un comportamiento femenino que podría tildarse de “irracional”. Un indicio de esto es que en varios de los manuscritos del siglo XV que se conservan *The Legend of Good Women* aparece compilada como parte de antologías en verso que condensan una variedad de materiales seculares y cortesianos, junto con textos didácticos destinados a promover la virtud femenina (McDonald, 2000). Una característica del mito de Tisbe y Píramo que lo volvía particularmente indicado para este tipo de mensajes didácticos es la ausencia de referencias explícitas a la sexualidad:³¹⁸ en efecto, la protagonista es la única virgen entre las heroínas de las leyendas. A ello se suma el hecho de que, tal como hemos argumentado en consonancia con McDonald (2000: 34-38), la moraleja del relato de Chaucer abogó por la autorregulación de la conducta femenina.

Una de las compilaciones del siglo XV, conocida como el Manuscrito Findern – Cambridge, University Library MS Ff.1.6—perteneció a la familia homónima, radicada en el norte del condado de Derbyshire, Inglaterra. El manuscrito, compilado a lo largo de un

³¹⁷ Tal como observa Delany, este pasaje es acerca de los hombres y no de las mujeres, por lo cual se aparta del encargo de Alceste. Consideramos que la explicación de este fenómeno se encuentra en el intento de justificar la inclusión del relato en la obra. Es interesante la asociación que Delany establece entre la temática masculina del pasaje con la posición masculina del narrador. Esto evidencia el sesgo genérico de su escritura, en la cual lo masculino es la norma que la mujer debe intentar emular, tal como se establece en el verso 923 (1994:192).

Por su parte, Kiser (1983: 120-121) interpreta *The Legend of Thisbe* como una corrección de la lectura de *Troilus and Criseyde* que el dios Amor realiza en el Prólogo. En este sentido, la autora sugiere que no debe leerse solo como un *exemplum*, ya que la tragedia en el amor puede tener como protagonistas a dos amantes fieles. Este sería un modo en que el narrador de *The Legend of Thisbe*, que en apariencia sigue las imposiciones del dios, en realidad las contradice, con lo cual queda implícita asimismo la arbitrariedad de su lectura de *Troilus and Criseyde* (G264-266).

³¹⁸ Sin embargo, la lectura de McDonald no invalida la connotación sexual de algunas de las imágenes del relato analizadas anteriormente.

siglo (desde 1446 hasta 1550 aproximadamente) presenta evidencia de haber pertenecido a mujeres, y de haber sido no sólo leído sino también copiado, al menos en parte, por ellas (Doyle, 2006). En este códice, *The Legend of Thisbe* aparece desprovista de un elemento clave, como es el marco ficcional del Prólogo, para interpretar el sentido o los sentidos posibles y potenciales del relato. Encabeza lo que McDonald (2000) denomina la “secuencia feminista” del manuscrito, junto con obras que tematizan la queja, la pasión y el dolor femeninos. El contexto del relato indicaría entonces que la audiencia del período le dio una interpretación literal, en la que Tisbe es simplemente una víctima (pp.36-37). Además de la ausencia del contexto lúdico del relato marco, las prácticas de lectura de una audiencia provinciana, alejada tanto temporal como espacialmente de la corte y del contexto lúdico en que habría surgido *The Legend of Good Women*, podrían dar cuenta de la interpretación lineal del relato por parte de las mujeres que compilaron el manuscrito (Ibid.).³¹⁹

Podemos concluir entonces que el contexto de debate establecido por el Prólogo, que permite identificar *The Legend of Good Women* como una palinodia, es fundamental para interpretar el tono variable de *The Legend of Thisbe* y la resignificación del mito que presenta. En ausencia del Prólogo, el relato parece invitar a una lectura más literal, de corte didáctico e incluso moralizante, que emerge de los comentarios y las amplificaciones del narrador. Estos comentarios superponen un nuevo sentido al del texto ovidiano, hecho al cual parece apuntar la recepción histórica de la reescritura de Chaucer según la evidencia provista por el Manuscrito Findern.

4.5 *The Legend of Phyllis*

La fuente clásica de este relato es la *Heroida II*, titulada *Filis a Demofonte*. Tal como apuntamos en el capítulo 2, la reescritura de Chaucer presenta asimismo ecos verbales de una traducción al italiano de las epístolas realizada por Filippo Ceffi en el siglo XIV (Brown Meech, 1930). Si bien el tema de la *Heroida II* está en consonancia con la pena impuesta por Alceste al narrador en el Prólogo, pues da cuenta de la fidelidad femenina en el amor y de la perfidia masculina, es necesario señalar que en los comentarios

³¹⁹ Cabe destacar que, sin embargo, Doyle (2006) adscribe a la audiencia del MS Findern una mayor sofisticación en sus prácticas de lectura. Además, sugiere que algunas de las mujeres cuyos nombres se incluyen en el códice podrían haber sido no solo las responsables de copiar parte de los textos, sino también de haber compuesto algunos de ellos (258).

medievales sobre la obra Fílida (o Filis) encarna el estereotipo del amor irracional (*amor stultus*). Aunque no existe prueba de la familiaridad de Chaucer con estos comentarios, el relato parece incorporar este punto de vista cuando Fílida le reprocha a Demofonte (y, sin dudas, se reprocha a sí misma) su exceso de amor: “For I was of my love to yow to fre” (v.2521) (Delany, 1994: 221).

La reescritura de Chaucer ocupa ciento sesenta y siete versos y por tanto su extensión es similar a la de la epístola ovidiana, de ciento cuarenta y ocho versos. El autor habría entrado en contacto con el mito a través del *Roman de la Rose*, hecho al que apuntaría el modo en el que Fílida se da muerte en esta versión.³²⁰ Al igual que el caso de Dido y Eneas, existe una elaboración creciente del mito en la obra poética de Chaucer, con una referencia muy breve en *The Book of the Duchess* (vv.728-731) y otra, de una extensión un poco mayor (vv.388-396) en *The House of Fame*, lo cual indicaría la familiaridad del autor con las *Heroidas* para ese momento (Frank, 1972: 146).

Al igual que los dos mitos analizados anteriormente, el de Fílida y Demofonte gozó de cierta popularidad en la Edad Media, tal vez por ser representativo del amor traicionado: en Inglaterra también se refirieron a él John Gower en *Confessio Amantis* (IV.731-878) y John Lydgate en *Temple of Glass*; en Francia, Jean De Meun (quien habría tomado contacto con él a través de *Remedia Amoris* (vv.642-661), de Ovidio)³²¹ lo menciona brevemente en el *Roman de la Rose*. En la literatura italiana, Petrarca incluye una referencia a él en *Trionfo d'Amore*, Dante en *La Divina Comedia* (Frank, 1972) y Boccaccio en *Genealogia deorum gentilium* (Kiser, 1983).

La historia presenta similitudes con la de Dido y Eneas: la llegada del protagonista en barco tras una tormenta, la hospitalidad de su anfitriona y su debilidad por el extranjero. El mito puede resumirse en unas pocas líneas: Demofonte, hijo de Teseo, en su viaje de regreso de Troya es arrojado por una tormenta a las costas de la ciudad tracia de Anfípolis, donde reinaba Sitón o Fileo, padre de Fílida. Los jóvenes se enamoran, pero Demofonte decide regresar a Atenas para atender asuntos pendientes, no sin antes prometerle a Fílida que se casarían a su regreso. Sin embargo, no retorna en el plazo acordado, por lo cual, tras esperarlo en vano, ella decide ahorcarse.³²² En los comentarios medievales, la

³²⁰ En efecto, en la *Heroida II* Fílida se arroja al mar (vv. 131-136).

³²¹ Cito aquí los versos correspondientes a Griffith (ed.) (2003).

³²² Es necesario apuntar que existen variaciones en el mito: por ejemplo, en una de ellas los jóvenes se casan antes de la partida de Demofonte y tienen dos hijos, Acamante y Anfípolis. Otra versión incluye la metamorfosis de Fílida en almendro tras su muerte. Al respecto, véase Boot (2008).

irracionalidad del comportamiento de Fílida se adscribe a una variedad de causas: ya sea a su impaciencia (pues, de haber perseverado en su espera, Demofonte tal vez habría regresado), ya sea al haberse enamorado de un hombre que estaba involucrado en una guerra (la de Troya) y por tanto partiría tarde o temprano, o bien a su debilidad por el extranjero (Delany, 1994: 221). Estas diferentes interpretaciones del mito se plasman en las diversas reescrituras medievales: en *The Legend of Phyllis* Demofonte traiciona a la protagonista (vv.2462-2470) y jamás regresa (v.2481); en *Confessio Amantis*, el protagonista se olvida de Fílida, aunque luego se arrepiente y regresa a buscarla, solo para encontrarla muerta; en *Genealogia deorum*, Demofonte también regresa, aunque aquí el narrador no le endilga falta alguna (Kiser, 1983: 124).

La primera línea de la reescritura de Chaucer expone una de sus dicotomías favoritas, ‘preve’ and ‘auctorite’ (v.2394), analizada anteriormente en relación con la primera estrofa del Prólogo a *The Legend of Good Women* (F, G vv. 1-16) y que, además, se incluye al comienzo del Prólogo de la comadre de Bath.³²³ Ambos términos de la dicotomía demuestran que la perfidia masculina es heredada (Martin, 1996: 209), argumento que se explicita en el verso siguiente: “wiked fruit cometh of a wiked tre” (v.2395).³²⁴ Dado el paralelismo que existía entre los mitos de Dido y Fílida desde la Antigüedad,³²⁵ en *The Legend of Phyllis* Chaucer, tal vez para introducir una variación con respecto al primero (Frank, 1972: 147), eligió centrarse en el motivo “de tal padre, tal hijo”, que ya estaba incluido en la *Heroida II* (vv.75-78) pero que se amplía en esta reescritura vernácula.

Este motivo también ha sido asociado con el mito cristiano de la creación y la caída del hombre, en virtud de considerársele una instancia de la simbología cristiana que recorre el relato (Delany, 1994: 222). La referencia al linaje implícita en el motivo ha sido interpretada también como una alusión al modo en que una nueva versión de una historia se asemeja a su fuente y a la vez difiere de ella (Percival, 1998: 294). Esta última perspectiva resulta significativa para nuestro análisis dada su relación con la autorización de la literatura vernácula que ocurre en el Prólogo de la obra.

³²³ “Experience, though noon auctoritee / Were in this world, is right ynogh for me / To speke of wo that is in mariage;” (vv. 1-3).

³²⁴ “[E]l fruto podrido proviene del árbol podrido” (Serrano Reyes, 2005: 177).

³²⁵ En *Remedia Amoris* (vv.58 - 63) por ejemplo, el exceso de amor de las dos mujeres y su trágico final es yuxtapuesto.

El relato se enlaza temáticamente con *The Legend of Ariadne*, el sexto de la obra, que relata el abandono de la hija de Minos por parte de Teseo, padre de Demofonte. En *The Legend of Phyllis* el narrador incluye una referencia a esta historia (vv.2459-2466) e invita a la audiencia—identificada como femenina (vv. 2401-2402)—a interpretarlas en paralelo, como ejemplos del mismo defecto masculino. Así se establece al comienzo de la narración:

But for this ende I speke this as now,

To tellen yow of false Demophon.

In love a falser herde I nevere non,

But if it were his fader Theseus.

“God, for his grace, fro swich oon kepe us!”

Thus may *these women* preyen that it here. (vv.2397-2402; subrayado propio) ³²⁶

En esta primera invocación del relato (vv.2401-2402), el narrador se dirige a las mujeres de su audiencia. Podría tratarse de su audiencia pretendida, en cuyo caso el narrador imagina la respuesta de las mujeres al escuchar su relato (McDonald, 2000: 24), o, en otras palabras, evoca su recepción oral. Por otra parte, estas mujeres podrían ser las damas de la audiencia mixta y cortesana que parte de la crítica (Quinn, 1994; Percival, 1998) postula para la primera presentación de *The Legend*. Consideramos que ambas interpretaciones son plausibles y que no son mutuamente excluyentes; además, ambas se condicen con la impronta fuertemente oral que la literatura conservaba aún en la Baja Edad Media.³²⁷

El pasaje anterior muestra además otro aspecto importante de la reelaboración de Chaucer: que el personaje central es Demofonte y no Fílida (Frank, 1972: 149) (tal como induce a pensar su título), y que se evidencia en su estructuración alrededor del motivo “de tal padre, tal hijo”. Unos versos después el narrador volverá a dirigirse a su audiencia,

³²⁶ “Pero dejaré de hablar de esto ahora mismo para hablar del falso Demofonte. Nunca he oído hablar de un farsante igual en el amor, a menos que sea de su padre Teseo. ¡Que Dios, en su bondad, nos guarde de gente así! Eso es lo que deben rogar las mujeres que oigan sobre él.” (Serrano Reyes, 2005: 177)

³²⁷ Tal como apunta Walter Ong (1993:34), la cultura europea tuvo un carácter predominantemente oral hasta bien entrado el siglo XV, cuando se crea la imprenta de tipos móviles. El siglo XIV estaba, entonces, inmerso en una transición caracterizada por una “coexistencia de los universos oral y escrito” (Chicote, 2006: 35).

esta vez induciéndola, al subrayar el paralelo entre el accionar de Teseo y el de su hijo, a realizar una generalización acerca del comportamiento masculino:

*Ye han wel herd of Theseus devyse
In the betraysynge of fayre Adryane,
That of hire pite kept him from his bane.
At shorte wordes, ryght so Demophon
The same wey, the same path hath gon,
That dide his false fader Theseus. (vv. 2459-2464; subrayado propio).³²⁸*

Una tercera invocación a las damas de la audiencia ocurre en el final del relato, sobre el que volveremos más adelante; en este punto es importante establecer que, tal como evidencian los ejemplos presentados, la reescritura de Chaucer está enmarcada en referencias a una audiencia femenina, característica que McDonald (2000) postula para *The Legend of Good Women* en su conjunto, y que en este relato, por su brevedad,³²⁹ se vuelve más evidente.³³⁰ Otro punto de interés en este pasaje es la mención de la misma cualidad femenina que el narrador había atribuido a Dido, la cual significó –al menos en el plano declarativo-- el comienzo de su amor por Eneas y de sus desventuras: *pite* (*pity*, lástima o compasión). En el caso de Filide, su compasión por las circunstancias de Demofonte la llevaron a salvarle la vida (v.2461), sin que esto fuera impedimento alguno para su partida.

La segunda estrofa del relato presenta un agregado de Chaucer con respecto a su fuente clásica: narra la destrucción de Troya,³³¹ tras la cual Demofonte emprende el regreso a Atenas con varios de sus hombres heridos por el largo asedio (vv.2404-2410). El objetivo de esta amplificación sería enfatizar el paralelo con la historia de Dido y Eneas (Frank,

³²⁸ “Habéis oído perfectamente sobre la estratagema de Teseo para traicionar a la bella Ariadna, que por compasión lo libró de su destrucción. En pocas palabras, del mismo modo Demofonte siguió el mismo camino, los mismos pasos que dio Teseo, el falso de su padre.” (Serrano Reyes, 2005: 179).

³²⁹ Comparativamente, *The Legend of Phyllis* (ciento sesenta y siete versos) es de una extensión mucho menor que los dos relatos analizados anteriormente: *The Legend of Dido* se desarrolla en cuatrocientos cuarenta y tres versos; *The Legend of Thisbe*, en doscientos diecisiete. También a diferencia de las otras dos, esta reescritura tiene una extensión similar a su fuente clásica, en este caso la *Heroida II*, que ocupa ciento cuarenta y ocho versos.

³³⁰ McDonald (2000: 23-24) argumenta que la construcción de una audiencia implícita no necesariamente es ficcional, lo cual se condice con la hipótesis, que postulan Quinn (1994) y Percival (1998), de un componente femenino en la audiencia primaria de *The Legend of Good Women*.

³³¹ Un detalle que no se incluye en el relato de Chaucer es que Demofonte había acudido a rescatar a su abuela Etra, madre de Teseo.

1972: 147). Luego de una tormenta en el mar, que se describe en detalle (vv. 2411-2420), los dioses se apiadan del protagonista (v.2422) y su barco llega a Tracia, donde reinaba Fílida, hija de Licurgo (vv. 2423-2425). Si bien no existía acuerdo en la Antigüedad acerca del nombre del padre de la joven,³³² su representación errónea como hija de Licurgo y la partida de Demofonte desde Troya serían indicios de que Chaucer se basó en la traducción de *Heroidas* que Filippo Ceffi realizó en siglo XIV, aunque estos detalles podrían provenir asimismo de una glosa del texto de Ovidio (Brown Meech,1930).

En este sentido, es interesante observar la breve descripción de Fílida que ofrece el narrador: “Ligurges doughter, fayrer on to sene / Than is the flour ageyn the bryghte sonne” (vv.2425-2426).³³³ Estos versos presentan reminiscencias de la caracterización de Alcestris en el Prólogo (Kiser, 1983: 121). Se trata de una descripción convencional, casi un cliché, como alega Frank (1972), que, tal como sucede con las protagonistas de los dos relatos anteriores, no favorece que la audiencia le otorgue entidad y se identifique con su sufrimiento. Si Demofonte encarna la maldad masculina, en el otro extremo, Fílida es simplemente una víctima, fundamentalmente de su propia ingenuidad (Frank, 1972: 153; Kiser, 1983; Percival, 1998), tal como se encargará de subrayar el narrador a través de sus comentarios.

El relato, en un nuevo paralelo con la historia de Dido y Eneas, establece que Demofonte era una personalidad reconocida en la corte de Fílida, pues era duque de Atenas, como había sido su padre (vv.2441-2445). En este punto el narrador reitera su argumento acerca de la perfidia masculina, heredada por Demofonte junto con sus atributos físicos: “And lyk his fader of face and of stature, / And fals of love; it com hym of nature” (vv. 2446-2447).³³⁴ El carácter heredado del comportamiento masculino se enfatiza en los versos siguientes, en los cuales el protagonista es comparado con el zorro Renard (vv.2448 - 2451), personaje popular en fábulas medievales y célebre por sus engaños. Más allá del propósito de ilustrar la perfidia masculina como una cualidad inherente al género, el

³³² Al respecto, véanse las notas al texto en la edición de Benson (2008).

³³³ “[H]ija de Licurgo, más bella al contemplarla que la flor cuando brilla el sol” (Serrano Reyes, 2005: 178).

³³⁴ “Tenía la misma cara y la misma estatura que su padre; y la misma falsedad en el amor: le venía por vía genética.” (Serrano Reyes, p. 178).

efecto deshumanizante de esta comparación es claramente peyorativo (Frank, 1972: 150), y guarda una crítica de los valores aristocráticos y del *fine amor*.³³⁵

Fílilde se ve atraída por el porte y los modales del extranjero, al igual que Dido por Eneas: “This honorable Phillis doth hym chere; / Hire liketh wel his port and his manere” (vv.2452-2453).³³⁶ Estos versos son críticos de ambos personajes por igual: no solo del modo en que la apariencia de Demofonte no se condice con su fuero interno, sino también de la debilidad femenina ante la atracción motivada por ciertas características físicas y los modales propios de una clase social privilegiada. Que esta descripción preceda el célebre comentario del narrador acerca de su aburrimiento con la empresa de la obra (vv.2454-2458) permite entrever que hace extensiva esa debilidad a las protagonistas de los otros relatos. Consideramos que, en realidad, este comentario introduce una escisión (v. 2458) cuyo objetivo es equiparar nuevamente el comportamiento de Demofonte con el de su padre:

But, for I am agroted herebyforn
To wryte of hem that ben in love forsworn,
And ek to haste me in my legende,
(Which to performe God me grace sende)

Therefore I passe shortly in this wyse. (vv. 2454-2458; subrayado propio)³³⁷

En lugar de ser una expresión de hartazgo que deba interpretarse de manera literal, consideramos más plausible interpretar el comentario como otro guiño del narrador a su audiencia primaria, otra instancia de la complicidad construida en el curso de esa primera *performance* en un contexto lúdico (Quinn, 1994; Percival, 1998). El comentario, cuyo efecto es similar en el caso de la lectura silenciosa e individual que realiza la audiencia secundaria, ha sido interpretado como un gesto de desesperación por parte del narrador ante la credulidad irremediable de las protagonistas de los relatos (Frank, 1972: 151; Kiser, 1983: 96), de la cual en este punto sobran pruebas. Otras posturas consideran la

³³⁵ Por su parte, en su análisis de la simbología cristiana en el relato, Delany identifica en la comparación una referencia a Satanás, comúnmente asociado con el zorro en el medioevo, y cuya esfera de influencia es el mundo natural (1994: 223).

³³⁶ “La honorable Fílilde le puso buena cara; le gustaron sus modales y su porte.” (Serrano Reyes, 2005: 178).

³³⁷ “Pero yo estoy harto de escribir sobre los que han abjurado del amor y también de precipitarme con mi leyenda -¡que para llevarla a cabo Dios me envíe su gracia!-; por lo tanto, pasaré pronto de este asunto.” (Serrano Reyes, pp. 178-179)

observación como otra estrategia del narrador para restar patetismo al relato y evitar la identificación de la audiencia con el sufrimiento de la protagonista (Percival, 1998: 286). El pasaje contribuye a la coherencia interna de la obra, pues incluye referencias al tema de la recantación –hablar de las mujeres que han sido abandonadas en el amor (v. 2455) -- y a la brevedad de las historias (“haste”, en el verso 2456; “passe shortly” (v.2458)). Además, el hecho de ocupar el octavo lugar en la secuencia de relatos³³⁸ hace que la presunción de conocimiento de la traición de Teseo (tema del sexto relato) por parte de la audiencia sea acertada.

El resto del relato sigue la línea argumentativa de los anteriores: Demofonte le promete matrimonio a Fílida (v.2465-2466), para luego hacer con ella lo que le dicta su voluntad (v.2469). Por decoro, el narrador no ahonda en los detalles del amorío entre los personajes (vv.2467-2471), del mismo modo que en el tercer relato el encuentro sexual entre Dido y Eneas en la caverna fuera meramente insinuado.³³⁹ Al igual que Eneas, Demofonte debe volver a su país, en este caso, según alega, para planificar la ceremonia de casamiento y volver al cabo de un mes (vv.2472-2477), motivo que constituye un agregado de Chaucer con respecto a su fuente clásica (Cowen, 1985: 429). Otro indicio de la intención anti-patética del narrador está dado por el escueto tratamiento, a diferencia de lo que sucede en el texto de Ovidio, de la escena de la partida (Frank, 1972: 152). Transcurrido el tiempo acordado, y habiendo caído en cuenta de la traición de Demofonte, Fílida, a diferencia de la *Heroida II*, donde la protagonista decide arrojarse al mar (vv.131-134),³⁴⁰ resuelve quitarse la vida en la horca (v.2485-2486).³⁴¹ Antes de darse muerte Fílida escribe una carta a Demofonte, que el narrador reproduce solo en parte,³⁴² pues no desea malgastar

³³⁸ El orden de los relatos no ha sido cuestionado por la crítica, y de hecho existen indicios internos que avalan el orden que ha perdurado en los manuscritos existentes. Dos de estos indicios son la indicación del dios Amor de comenzar la obra con el relato de Cleopatra (F 566; G542), y la referencia a *The Legend of Ariadne* (el sexto relato) en *The Legend of Phyllis* (vv.2459-2461). Root (1909) aporta algunos otros datos de interés al respecto.

³³⁹ Tal como señalamos en el capítulo 3, las referencias indirectas a la sexualidad se relacionan con dos frases clave en el Prólogo, “the naked text” (G86) y “pleyn text” (G254), que apuntan a la necesidad de utilizar un lenguaje eufemístico para la actividad sexual de los amantes con el propósito de preservar el *ethos* de la religión del amor. Al respecto, véase cap. 3, pp. 72-73; también, Percival (1998).

³⁴⁰ Chaucer había dado el mismo tipo de muerte a Fílida en *The Book of the Duchess* (vv. 728-729) y en *The House of Fame* (v. 394), detalle que podría provenir de su lectura del *Roman de la Rose*. Al respecto, véanse las notas al texto en la edición de Benson (2008).

³⁴¹ Dado que el suicidio constituía un pecado para la audiencia cristiana de la obra, Delany sostiene que si bien Fílida es una heroína pagana, su accionar ejemplifica patrones que solo una audiencia cristiana podría comprender (1994: 223-224).

³⁴² Sin embargo, en este relato la extensión de la epístola que se traduce es, en proporción, mayor que en los demás (Percival, 1998: 286).

tinta en un amante falso (vv. 2491-2492). Los siguientes cincuenta y ocho versos (vv.2496-2554) reproducen pasajes de la epístola de Ovidio, cuyo tratamiento abreviado se fundamenta en el mandato del dios Amor (Kiser, 1983: 121), en una nueva referencia al marco narrativo provisto por el Prólogo: “But al hire letter wryten I ne may / By order, *for it were to me a charge*; / Hire letter was ryght long and therto large” (vv.2513-2515; subrayado propio).³⁴³ Si bien el tono de la epístola ovidiana es patético, los pasajes seleccionados por el narrador de *The Legend of Phyllis* se centran en Demofonte y por ello evidencian una menor emocionalidad (Percival, 1998: 287) y contribuyen a homogeneizar el tono con el del resto del relato (Frank, 1972: 153). El motivo “de tal padre, tal hijo”, que se origina en el texto clásico, se reitera nuevamente cuando Fílida compara el astuto accionar de Demofonte con el de su padre (vv. 2543-2546).

Sobre el final, el narrador expresa pena por el suicidio de Fílida, quien, presa de la desesperación, ha decidido terminar con su vida (v.2557). Sin embargo, el comentario de los tres versos finales resta patetismo a la escena, y seriedad a la afirmación previa: “Be war, ye wemen, of youre subtyl fo, / Syn yit this day men may ensauple se; / And trusteth, as in love, no man but me” (vv. 2559-2561).³⁴⁴ Estos versos cumplen una doble función: la primera es poner de relieve, en contraposición con el patetismo de su fuente clásica, el tono predominantemente lúdico de la reelaboración de Chaucer. Este último comentario deja en evidencia la intención cómica del narrador, pues hace alusión a la confianza, valor que se halla en tensión en el relato, y que, enunciado por un narrador masculino, no hace más que poner en duda la seriedad de la afirmación (Frank, 1972: 154-155). Siguiendo la hipótesis de Quinn (1994), este aparenta ser otro guiño al componente femenino de su audiencia primaria en la primera *performance* de *The Legend*. Además, estos versos dirigen nuevamente la atención de la audiencia al marco ficcional del Prólogo y al contexto lúdico identificado en particular en la versión F (Percival, 1998; McDonald, 2000). La frase del narrador guarda correspondencia con el contexto de flirteo de los juegos cortesanos mencionados en el Prólogo, por lo cual se crea una continuidad temática y tonal entre este y el relato.³⁴⁵ Al respecto, es interesante

³⁴³ “Sin embargo, no puedo escribir la carta siguiendo un orden, pues me costaría mucho; su carta era larga y difícil” (Serrano Reyes, 2005: 180).

³⁴⁴ “Vosotras, mujeres, tened cuidado con vuestros sutiles enemigos, pues desde este día los hombres pueden servir de ejemplo; y en el amor no confiéis en ningún hombre nada más que en mí.” (Serrano Reyes, p. 180).

³⁴⁵ Delany (1994: 223) también realiza una lectura irónica de los versos anteriores, y encuentra en ellos una posible alusión a la simbología cristiana en “fo” (*foe*) (v. 2559). Este término, si bien parece referirse a los hombres, asimismo podría tener como referente a Satán, lo cual se enlaza con “syn” en el verso siguiente.

la observación de Percival, quien sugiere que Chaucer parece haberse apropiado del sufrimiento de las heroínas clásicas para insertarlo en el contexto recreativo de su audiencia inglesa cortesana (1998: 288). Por momentos, el narrador se muestra notablemente inmune al sufrimiento de las protagonistas de los relatos (Quinn, 1994), lo cual, más allá de sus declaraciones, se comprueba en su caracterización en términos convencionales de las heroínas.

Una interpretación sumamente relevante para nuestra línea de análisis es la de Kiser, para quien la (falsa) fidelidad que el narrador se arroga en los versos 2559-2561 es a Filide y al texto ovidiano. Esta lectura encuentra sustento en los ruegos de la protagonista para que la traición de Demofonte se inmortalice en la literatura (1983: 122):

And whan thyne olde auncestres peynted be,
In which men may here worthynesse se,
Thanne preye I God thow peynted be also
That folk may rede forby as they go,
'Lo! this is he that with his flaterye
Bytraised hath and don hire vilenye
That was his trewe love in thought and dede!' (vv. 2536-2542)³⁴⁶

Consideramos que la palabra clave aquí es *peynted* (v.2536), que se enlaza temáticamente con la pregunta del Prólogo de la comadre de Bath sobre las representaciones femeninas en la literatura, analizada en el capítulo 3, dedicado al Prólogo a *The Legend*. La asociación que establece Kiser entre ambos pasajes del relato (vv.2536-2542; 2559-2561) es sumamente relevante, pues dirige nuevamente la atención crítica a uno de los temas centrales de la obra, y subraya la estrecha relación entre las representaciones de las heroínas clásicas y los textos en donde estas se plasman (Percival, 1998: 289). Evidencia de esto se manifiesta en el pedido de Fílida (vv.2536-2542). En ese pasaje la voz de un narrador masculino oficia de mediadora autorizada para proveer el cierre del relato (Martin, 1996: 209-210). Este comentario demuestra que en *The Legend of Phyllis* el narrador cumple con el encargo de Alceste solo en apariencia, porque si bien el relato

En una lectura en voz alta, este vocablo podría interpretarse no como un marcador discursivo que indica causalidad sino como *sin*, es decir, pecado.

³⁴⁶ “Y cuando tus antepasados sean plasmados en pintura y la gente pueda ver su nobleza, entonces, ruego a Dios que a ti también te pinten para que la gente pueda ver lo que pasó: ‘Mirad, este es el que traicionó con sus engaños y cometió una villanía con una doncella que fue su amor fiel, de pensamiento y de obra.’” (Serrano Reyes, 2005: 180).

muestra a la protagonista como víctima de un hombre, esta condición no es suficiente para que su representación sea positiva. En consonancia con la tradición de los comentarios sobre *Heroidas*, la Fílida chauceriana (y no Demofonte) será immortalizada también por su comportamiento irracional y de *amor stultus* (Delany, 1994: 221- 222).

A modo de conclusión, la manipulación de las fuentes clásicas a manos del narrador de *The Legend* evidencia que el temor de Fílida acerca de su futuro literario (Kiser, 1983: 123) no es infundado. Este hecho se repite en los otros dos relatos analizados: tal como ha quedado establecido, *The Legend of Thisbe* también termina con una sentencia del narrador que condensa parte de la moraleja del relato (vv.916-923); asimismo, en los dos últimos versos de *The Legend of Dido* (vv.1366-1367) el narrador, identificado como masculino en el Prólogo, autoriza la palabra de otro narrador del mismo género, el autor de la *Heroida VII*, cuya lectura indica. En esta misma línea puede interpretarse el comentario final de *The Legend of Phyllis*, pues proviene de un narrador masculino alineado con otros de su género, quien al igual que los demás reclama un lugar en la tradición literaria (Percival, 1998: 289). Esta asociación no es menor considerando que la escritura y la exégesis en la Edad Media eran actividades eminentemente masculinas, tal como evidencia el pasaje acerca de las representaciones literarias femeninas en el Prólogo G (vv.267-312).³⁴⁷

La conclusión de *The Legend of Phyllis* dirige entonces nuevamente la atención de la audiencia a un tema central en *The Legend of Good Women* y en el conjunto de la obra de Chaucer: el de las representaciones femeninas en la literatura (Martin, 1996; Mann, 2002), y el modo en que la reputación de las mujeres ha sido moldeada y transmitida a través de la palabra escrita, en un medio literario donde el predominio masculino es indiscutible. Consideramos que el contexto lúdico en que habría tenido lugar la primera *performance* oral destinada a una audiencia mixta (Quinn, 1994; Percival, 1998; McDonald, 2000) no invalida nuestra hipótesis acerca del carácter regulatorio y preceptivo de la voz narradora sobre la conducta de las mujeres en los tres relatos analizados, a saber, *The Legend of Dido*, *The Legend of Thisbe* y *The Legend of Phyllis*. Finalmente, nuestro análisis se ha propuesto demostrar la variedad de recursos mediante los cuales los procesos de creación e interpretación literarias, que aparecen tematizados

³⁴⁷ Al respecto, véase el análisis del Prólogo en el capítulo 3, especialmente p. 71 ss.

en el Prólogo, son puestos de relieve en los tres relatos. La trascendencia que adquieren ambos procesos es concomitante con las intervenciones del narrador. Esta figura narrativa mediatiza el contenido de sus fuentes clásicas y vernáculas en diversos planos —el cultural, el lingüístico, el simbólico—y crea una serie de relatos que son, no solo el producto de la imaginación individual de un poeta, sino también manifestaciones de determinadas coordenadas lingüísticas, sociales y culturales; en otras palabras, se trata de relatos plenamente imbuidos de su contexto de producción.

Conclusiones

El estudio precedente se propuso demostrar la relevancia de *The Legend of Good Women* en la producción poética de Geoffrey Chaucer, y contribuir a revalorizar una de las obras menos estudiadas y enseñadas del canon del autor en el ámbito académico anglohablante (Williams, 2006: 173), y en menor medida aun en el hispanohablante. Tal como evidenció el repaso por su historia crítica en el capítulo 2, si bien *The Legend* fue alabada por los contemporáneos del autor, y gozó de cierta popularidad en el siglo XV (McDonald, 2000: 34; Collette, 2017:12), de cuando datan los doce manuscritos existentes, la obra no fue objeto de análisis crítico en su totalidad hasta prácticamente el último cuarto del siglo XX. Este fue un avance importante, pues desde comienzos de ese siglo el foco crítico se había centrado casi con exclusividad en el Prólogo.³⁴⁸

Nos propusimos abordar el análisis de *The Legend* poniendo en relación tres elementos: su **estructura retórica**, la **ambigüedad** de sentido,³⁴⁹ y su **recepción**. Nuestro objetivo fue analizar la obra en su contexto social y cultural de emergencia y su recepción en momentos históricos clave: el siglo XV, fines del siglo XX, y el siglo XXI. Incorporamos asimismo los aportes de la nueva filología (Nichols, 1990; Bloch, 2014), uno los enfoques teóricos más productivos en el estudio contemporáneo de la obra (McDonald, 2000; Doyle, 2006;³⁵⁰ Pratt, 2017), que nos ha permitido distinguir ciertas características de la recepción de *The Legend* en lugares y momentos históricos determinados. La reconstrucción, al menos parcial, de los horizontes de expectativas (Jauss, 1982) ha posibilitado historizar su recepción por parte de audiencias específicas.³⁵¹ Además, las

³⁴⁸ En 1972 Robert Worth Frank Jr. publicó *Chaucer and The Legend of Good Women*, seguido en la década de 1980 por otros estudios que abordaban la obra desde los enfoques teóricos más importantes del período: las teorías de género, con los aportes de Carolyn Dinshaw (1989) y el historicismo, cuyo exponente principal fue Lee Patterson (1991). Los aportes de ambos autores también han sido incorporados en el presente estudio.

³⁴⁹ Como se recordará, tanto Percival (2008) como Sanok (2001) sostienen la ambigüedad de la obra, pero la atribuyen a diferentes motivos: en la lectura de Percival, una causa es el contraste en las actitudes hacia las mujeres evidenciada en el Prólogo y aquella de los relatos; por su parte, Sanok adscribe la ambigüedad a la posibilidad de interpretar la obra con referencia a dos tradiciones textuales diferentes, el antifeminismo clerical y la hagiografía.

³⁵⁰ En el caso de McDonald (2000) y Doyle (2006), el enfoque analítico imbrica la nueva filología, con su interés por el estudio de los manuscritos, con la perspectiva de género, centrada en ambos casos en el análisis de la audiencia femenina de *The Legend*.

³⁵¹ Esta reconstrucción parte de la posible recepción del texto que evidencia su compilación en misceláneas como el MS Ff 1.6 de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge y el MS Rawlinson C.86 de la Biblioteca Bodleiana de Oxford. Al respecto, véase el capítulo 4, que retoma los estudios de McDonald (2000) y Doyle (2006).

premisas del nuevo historicismo (Greenblatt, 1998, 2005) han sido relevantes para nuestro análisis de la obra como resultado, en parte, de ese contexto.

A partir de este marco teórico multidisciplinario abordamos la recepción como un tópico que estructura *The Legend of Good Women*. El acto de comunicación entre el autor, el lector y la obra aparece tematizado tanto en el Prólogo (en ambas versiones, cuya compleja historia textual analizamos en el capítulo 3) como en los relatos, constituyendo así la base de las relaciones sincrónicas y diacrónicas que *The Legend* establece con otras obras y autores, como parte del contexto multilingüe y cosmopolita (Burrow, 1971) en el que se inscribe la producción poética de Chaucer. Un aspecto central para el análisis de *The Legend* reside en la compleja relación que establece con sus fuentes, explícita en el caso de las clásicas, implícita aunque insoslayable en el caso de las literaturas francesa e italiana. Estas últimas ya habían dado para fines del siglo XIV nombres influyentes, que constituyeron modelos clave admirados por Chaucer y los poetas ‘ricardianos’ (Burrow, 1971) en cuestiones genéricas, formales y temáticas.³⁵²

Aproximarnos al sentido que *The Legend* puede haber tenido para su audiencia primaria y para la del siglo posterior a su composición requería entonces emprender un análisis intertextual, en esencia un estudio comparatista de recepción (Chevrel, 1994), que diera cuenta del modo en que los textos clásicos fuente de los relatos se transformaron “a través de diferentes culturas” (Bassnett, 1998: 87). En efecto, obras clave de la tradición latina en el período tardomedieval -- las *Heroidas*, *Las metamorfosis* y la *Eneida* -- mediadas en algunos casos por su recepción en otras lenguas vernáculas,³⁵³ son la materia a partir de la cual Chaucer moldea los tres relatos aquí analizados, *The Legend of Dido*, *The Legend of Thisbe* y *The Legend of Phyllis*. Las transformaciones que opera el narrador chauceriano responden en parte al nuevo contexto literario y cultural, e involucran, por ejemplo, la medievalización del entorno en el que se ambientan los relatos,³⁵⁴ algunas acciones de los personajes y el modo en que son caracterizados. Algunos de estos cambios

³⁵² En este sentido examinamos la influencia de los modelos franceses en el uso de la ensoñación, la elección del tema amoroso y el tipo de versificación de las primeras obras de Chaucer; la influencia de la poesía margarita que Chaucer introdujo en la literatura inglesa precisamente a través del Prólogo, y la evolución de la versificación en su obra posterior, siguiendo los modelos italianos. Al respecto, véase el capítulo 2.

³⁵³ Nos referimos a las reescrituras vernáculas que Chaucer retoma en sus relatos, por ejemplo el *Excidium Troie* en *The Legend of Dido*, y el *Ovidio moralizado* en *The Legend of Thisbe*. Al respecto, véase el capítulo 3.

³⁵⁴ Ejemplo de esto es la descripción de la ciudad de Babilonia en *The Legend of Thisbe*. Por su parte, una instancia de la medievalización del accionar de los personajes es la descripción de la escena de la cacería y del banquete en *The Legend of Dido*.

evidencian una crítica solapada de los ritos, valores y motivaciones de la nobleza (Patterson,1991), que en última instancia remite al “parcelamiento de la univocidad” de fines del siglo XIV (Chicote, 2006: 17).³⁵⁵

La secuencia del Prólogo enfatiza el rol del narrador primero como lector de la literatura clásica y francesa y en segundo término como escritor: las ensoñaciones de Chaucer, a través de las cuales fue perfeccionando un patrón narrativo que alcanzó su punto cúlmine en el Prólogo a *The Legend of Good Women* (Payne, 1975), constituyen una alegoría de su inmersión en los modelos franceses (Williams, 2006) y, agregaremos, clásicos. Una de sus frases clave resume la meta-reflexión sobre la recepción (tanto clásica como vernácula) y el quehacer del escritor encarnado en la figura del narrador: “And if that olde bokes weren aweye, / Yloren were of remembrance the keye” (G 25-26). Íntimamente relacionada con la anterior, otra frase célebre condensa el objetivo de explorar y afirmar las posibilidades expresivas del inglés medio: “[t]he naked text in English to declare / Of many a story” (G86 - 87). En este sentido puede entenderse también la elección del género *exemplum* para los relatos (Kiser, 1983). El género fue definido por Larry Scanlon como un acto de afirmación de autoridad cultural por medio de la narración (“a narrative enactment of cultural authority”) (2007: 34), por lo cual es uno de los posibles motivos para las transformaciones radicales que el narrador opera sobre las fuentes de los relatos y para la elección del inglés como lengua literaria.

La segunda frase del Prólogo (G86-87) apunta asimismo a uno de los principales procedimientos compositivos del narrador, que “viste” con nuevas palabras las “historias heredadas” que integran la obra. El Prólogo superpone la reflexión sobre ciertos tópicos, entre los que hemos destacado las representaciones femeninas en la literatura y sus consecuencias (Martin, 1996; Mann, 2002) y la interpretación textual, tópicos que aparecen imbricados en el centro del intercambio entre el poeta y el dios Amor. Este ha sido un punto central para nuestro análisis de *The Legend*, pues las interpretaciones opuestas que históricamente se le han asignado se relacionan con tradiciones hermenéuticas disímiles: por un lado, la lectura antifrástica e irónica, que se origina en el

³⁵⁵ Una consecuencia sumamente relevante para nuestro análisis de este fenómeno es que pone en cuestión el discurso clásico a la vez que eleva el estatus de las culturas y las lenguas vernáculas.

antifeminismo como discurso social sobre las mujeres (Bloch, 1991);³⁵⁶ por otro, la interpretación literal, que, en tanto defensa de las mujeres, se encuentra habilitada por el recurso a la hagiografía y la apelación a una audiencia femenina culturalmente asociada con el género (Sanok, 2001).³⁵⁷

A partir de las coincidencias temáticas y léxicas entre un pasaje agregado en la versión revisada del Prólogo (G267-312) y el Prólogo de la comadre de Bath³⁵⁸ identificamos conexiones intertextuales en los tres relatos enumerados. Estas afinidades entre los textos evidencian que la caracterización de las protagonistas también es ambigua: si bien en el plano enunciativo se recurre a la exaltación femenina propia del *fine amor* (tal como ocurre con Alcestis en el Prólogo), en los relatos emerge un subtexto que adscribe la debilidad de las heroínas a la imposibilidad para controlar sus impulsos sexuales.³⁵⁹ Se reafirma así una de las premisas del antifeminismo (discurso en apariencia opuesto al *fine amor*),³⁶⁰ que en una de sus polaridades caracteriza a las mujeres como criaturas irracionales presas de los apetitos (Wetherbee, 2004). La tensión entre el propósito de ensalzar la fidelidad y la bondad femeninas que demanda el tema de la recantación y la exposición de las debilidades de las protagonistas de los relatos es, por consecuencia, otra de las fuentes de ambigüedad en la obra.

En nuestro estudio profundizamos el análisis de un factor identificado entre las fuentes de ambigüedad en la obra: las intervenciones de un narrador caracterizado como “no confiable” (Booth, 1983). Esta función narrativa media en la recepción de los textos clásicos, realizando los recortes necesarios para que respondan al tema de la recantación

³⁵⁶ Dada la prevalencia del antifeminismo en el período, la posibilidad de una lectura antifrástica de cualquier obra acerca del “tema de la mujer” (Percival, 1998) es un factor que opera fuertemente en la lectura irónica que se ha hecho de la obra.

³⁵⁷ El recurso a la hagiografía se comprueba no solo en el título de la obra sino también en el incipit y el éxplot de los relatos, que caracterizan a las protagonistas como mártires. Partimos por supuesto de la diferenciación “difusa” de los géneros medievales que apunta Jauss (1982).

³⁵⁸ Dinshaw (1989) ya había postulado una unidad de sentido en la obra de Chaucer que incluye el Prólogo de la comadre y *The Legend of Good Women*, entre otras obras. Al respecto, véase el capítulo 3.

³⁵⁹ Esa debilidad llevó a las protagonistas, por ejemplo Dido y Fílida, a brindarse sin recelo a hombres extranjeros o a aventurarse fuera de la seguridad del hogar y exponer su vida con consecuencias fatales, como en el caso de Tisbe.

³⁶⁰ Si bien el Prólogo exalta a la margarita adorada por el poeta (quien, luego se develará, es Alcestis) en términos de esta tradición, en los relatos los rituales y modales propios de este código de comportamiento de la nobleza (Burnley, 1980) son indirectamente criticados: en *The Legend of Dido* y *The Legend of Phyllis*, en particular, la nobleza de los protagonistas se reduce a meras apariencias que no encuentran un correlato en sus cualidades internas. Por su parte, la credulidad de las protagonistas, su falta de habilidad para leer las verdaderas intenciones de los hombres que las cortejan, tampoco escapa a la crítica del narrador. Al respecto, véase el análisis de los relatos en el capítulo 4.

y a las caracterizaciones masculina y femenina requeridas. En algunos casos, estos recortes distorsionan las fuentes, lo cual, sin duda, no pasaba inadvertido para una audiencia cortesana educada en la tradición clásica.³⁶¹ Partiendo de la hipótesis de Quinn (1994), agregaremos que las intervenciones del narrador median además en la recepción primaria de la obra, pues se dirigen a las damas de su audiencia (la audiencia real, siguiendo esta hipótesis), y las incluye así en el contexto comunicativo. Los comentarios del narrador cumplen diferentes funciones en la recepción de los relatos: introducir una posible interpretación por parte de la audiencia;³⁶² presentar una moraleja diferente de la de la fuente clásica;³⁶³ y restar patetismo a algunas escenas. Este último punto, sumado a la escueta caracterización de las tres protagonistas, dificulta la identificación de la audiencia con su sufrimiento y contribuye a la variación tonal de la obra (Frank, 1972) y a su ambigüedad.

No menos importante, las intervenciones del narrador recrean además para la audiencia secundaria de *The Legend* el probable contexto lúdico de su recepción primaria, como parte de los juegos cortesanos en una festividad que podría haber sido San Valentín o los festivales de Mayo (Quinn, 1994; Percival, 1998; McDonald, 2000). Esto es congruente con la oposición (sin duda cómica) entre hombres y mujeres tematizada en los relatos, oposición que el narrador explota a través de sus interpelaciones a una audiencia femenina desde una posición enunciativa masculina.³⁶⁴ Finalmente, las intervenciones del narrador contribuyen a la coherencia global de la obra como una serie de relatos conexos narrados en respuesta al marco ficcional del Prólogo.

Una conclusión importante del presente estudio es que la ambigüedad de *The Legend* excede su compleja estructura retórica: los sentidos opuestos que históricamente se le han asignado aparecen asimismo imbricados en las tradiciones discursivas a las que apela, y en los discursos culturales sobre la naturaleza femenina que la informan. La ambigüedad

³⁶¹ Tal es el caso, por ejemplo, de la omisión de la referencia al amor de Dido por su difunto esposo Siqueo que se encuentra en el Libro I de *Eneida* y que se omite en el texto de Chaucer, de modo de caracterizar a Dido como una mujer fiel a Eneas.

³⁶² Por ejemplo, en *The Legend of Phyllis* (vv. 2401-2402).

³⁶³ Ejemplo de esto es la moraleja que el narrador extrae de *The Legend of Thisbe* (vv. 908-909; 920-923). Si bien retoma un elemento moralizante que ya estaba presente en el marco narrativo del Libro IV de *Las metamorfosis*, la enseñanza moral en la versión chauceriana del mito de Tisbe y Píramo difiere de la del relato ovidiano. Al respecto, véase el análisis presentado en el capítulo 4.

³⁶⁴ Ejemplo de ello es el comentario final de *The Legend of Phyllis* (vv.2559-2561).

es también producto de su historicidad, de las sucesivas lecturas³⁶⁵ que se han hecho de un texto de por sí “maleable” (McDonald, 2000) dados los factores enumerados previamente, como así también de su paso del medio oral al manuscrito (Quinn, 1994).³⁶⁶ El paso de *The Legend* a la imprenta implicó que se fije la forma de la obra, y con ello se reduzca la variedad de sentidos posibles (Cook, 2017) en comparación con aquellos que proliferan en las misceláneas medievales (Nichols, 1990).³⁶⁷

Si bien algunos aspectos culturales y literarios del contexto de la recepción primaria de *The Legend* se fueron desdibujando con sus sucesivas lecturas y el paso del tiempo, los trabajos más recientes desde la nueva filología y los estudios de género (McDonald, 2000; Sanok, 2001; Doyle, 2006) han comenzado a recuperar elementos significativos de la recepción primaria de la obra y de su interpretación en el siglo posterior a su aparición. Esta tarea se ha llevado a cabo tanto a través del estudio de los manuscritos existentes como del análisis de las tradiciones hermenéuticas a las que apela la obra³⁶⁸ y sus implicancias para los lectores del siglo XXI. Asistidos por instrumentos analíticos provistos por desarrollos teóricos recientes, hoy emprendemos la reconstrucción del sentido de la obra desde nuestro horizonte de expectativas presente (Jauss, 1981).

Dada la consistente apelación a una audiencia femenina en *The Legend of Good Women*, queda pendiente un estudio pormenorizado de la composición mixta de su audiencia primaria y de sus prácticas literarias. Asimismo, es necesario profundizar en la relación entre el patronazgo oficiado por mujeres prominentes postulado para al menos una parte de la producción poética de Chaucer (Hernández Pérez, 2008; Thomas, 2015) y el interés del autor por las representaciones femeninas en la literatura (Martin, 1996; Mann, 2002) que evidencia el conjunto de su obra. Transcurridos más de seis siglos desde su composición, *The Legend of Good Women* continúa presentando enigmas críticos, lo cual

³⁶⁵ Quinn (1994: 11) postula que la primera recepción de la obra por parte de su audiencia primaria, un grupo mixto de cortesanos presididos por la reina Ana de Bohemia, fue definitoria del tono de la obra. Este abordaje es coherente con los postulados de la teoría de la Recepción (Jauss, 1982, 1986).

³⁶⁶ Quinn sostiene que en este pasaje se perdieron los efectos tonales de la *pronunciatio* (es decir, la *performance* por parte del autor) que habrían restado ambigüedad a pasajes que ahora consideramos equívocos. Tal como apuntamos en el capítulo 4, Quinn utiliza el término *script* (“guion”) para designar la concepción original de la obra como un texto para ser representado (1994:4).

³⁶⁷ Asimismo, en este momento histórico se habría originado la tendencia a concebir el Prólogo como un componente separado de los relatos. Al respecto, véase Cook (2017), cuyas conclusiones presentamos en el capítulo 3 de este trabajo.

³⁶⁸ Es decir, el antifeminismo y la hagiografía. Al respecto, véase Sanok (2001, 2007).

es signo no solo de su complejidad retórica y temática sino también, significativamente, de su valor estético y de su vitalidad.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

Benson, L. (ed) (2008). *The Legend of Good Women*. En: *The Riverside Chaucer*. Great Britain: Oxford University Press.

Ediciones consultadas

Benson, L. (ed) (2008). *The Canterbury Tales*. En: *The Riverside Chaucer*. Great Britain: Oxford University Press.

Boccaccio, G. (1963). *Concerning Famous Women*. Guarino, G. (trad.). New Jersey: Rutgers University Press.

de Ochoa, E. (trad.). (2008). *Eneida*. Introducción de Ma. Rosa Lida; notas de Alicia Schniebs. Buenos Aires: Losada.

Griffith, T. (ed.) (2003). *Ovid. Love Poems*. Gran Bretaña: Wordsworth Editions

Guardia Massó, P. (ed.) (trad.) (1999). *Cuentos de Canterbury*. Madrid: Cátedra

Herrera Zapién, T. (ed.). (trad.) (1979). *Heroidas*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

Serrano Reyes, J. (ed.) (trad.) (2005). “La leyenda de las buenas mujeres”. En *El Parlamento de las aves y otras visiones del sueño*. Madrid: Ediciones Siruela.

Ovidio Nasón, P. (2017). *Las metamorfosis*. Introducción, traducción y notas de Emilio Rollié. Buenos Aires: Editorial Losada

Robinson, F. (ed). (1957). *The Legend of Good Women*. En: *The Works of Geoffrey Chaucer*. London: Oxford University Press

Skeat, W. (ed). (1947) [1912]. *The Legend of Good Women*. En: *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. London: Oxford University Press

Bibliografía crítica y teórica

Aers, D. (1988). “‘In Arthurus day’: community, virtue, and individual identity in *Sir Gawain and the Green Knight*”. *Community, Gender, and Individual Identity. English Writing 1360-1430*. London & New York: Routledge, 154-178.

Allen-Goss, L. (2020). “Veiled interpretations and architectures of desire in the ‘Legend of Thisbe’ and the ‘Legend of Ariadne’”. En *Female Desire in Chaucer’s Legend of Good Women and Middle English Romance*. Cambridge: D.S. Brewer, 141-164.

Anderson, G. (1962). *Old and Middle English Literature from the Beginnings to 1485*. New York: Collier Books.

Atwood, E. (1938). “Two alterations of Virgil in Chaucer’s Dido”, *Speculum* 13(4), 454-457.

- Balestrini, C. (2019 a) “La ‘Llave del recuerdo’ y los anómalos relatos de metamorfosis en *The Legend of Good Women*, de Geoffrey Chaucer”. *Auster* 24, 65-77.
- (2019 b). “Chaucer y el género de las visiones oníricas.” En Basarte, A. y L. Cordo Russo (comp.). *Géneros literarios medievales*. Buenos Aires: Eudeba, 213-230.
- Barney, S. “Troilus and Criseyde”. En Benson, L. (ed.). (2008). *The Riverside Chaucer*. Great Britain: Oxford University Press, 471-472.
- Basarte, A. “Introducción”. En Basarte, A. y L. Cordo Russo (comp.). (2019). *Géneros literarios medievales*. Buenos Aires: Eudeba, 11-25.
- Bassnett, S. (1998). “Qué significa literatura comparada hoy?”. Naupert, C. (trad.). En Romero López, D. (comp.). *Orientaciones en Literatura Comparada*. Madrid: Arco/Libros, 87-101.
- Baswell, C. (1995). *Virgil in Medieval England. Figuring the Aeneid from the twelfth century to Chaucer*. New York: Cambridge University Press.
- Beckwith, S. (2009). “Drama”. Scanlon, L. (ed.). *The Cambridge Companion to Medieval English Literature 1100-1500*. Cambridge: CUP, 83-94.
- Bloch, H. (1991). *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: University of Chicago Press
- (2014) (ed.). *Rethinking the New Medievalism*. Baltimore: J. Hopkins University Press
- Boitani, P. (2004). “Old books brought to life in dreams: the *Book of the Duchess*, the *House of Fame*, the *Parliament of Fowls*”. En Boitani, P. y Mann, J. (eds). *The Cambridge Companion to Chaucer*. Cambridge & New York: CUP, 58-77.
- Booth, W. (1983) [1961]. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press.
- Boot, T. (2008). *Diccionario de mitología Greco-Romana*. La Plata: Terramar.
- Brown Meech, S. (1930). “Chaucer and an Italian Translation of the *Heroides*.” *PMLA* 45 (1), 118-128.
- (1931). “Chaucer and the *Ovide Moralisé*: A Further Study”. *PMLA* 46 (1), 182-204.
- Burnley, J.D. (1980). “Fine Amor: Its Meaning and Context.” *The Review of English Studies* 31 (122), 129-148.
- Burrow, J. (1971). *Ricardian Poetry*. New Haven: Yale University Press.
- Carrettoni, M. C. (2019). “‘La Leyenda de Dido’, de Geoffrey Chaucer. Hipotextos y Pluralidad de Voces”. *Auster* 24, 74-91.

Carrettoni, M. C. (2022). “‘The Legend of Thisbe’, de Geoffrey Chaucer. El Prólogo a *The Legend of Good Women* y un nuevo sentido.” *Auster*, (27), e078. ISSN 2346-8890. <https://doi.org/10.24215/23468890e078>.

Chevrel, Y. (1994) “Los estudios de recepción”. En Brunel, P. e Yves Chevrel (dirs.). *Compendio de Literatura Comparada*. México: Siglo Veintiuno Editores, 148-187.

Chicote, G. (comp) – Amor, L. y Calvo, F. (eds) (2006). *Nuevas miradas sobre la Tierra Media. El cuento en el occidente europeo (siglos XIV a XVII)*. Buenos Aires: Eudeba.

Cole, K. (2013). “Chaucer’s metrical landscape”. En Cardney, C. y F. McCormack (eds.) *Chaucer’s Poetry. Words, authority and ethics*. Great Britain: Four Courts Press, 92-106.

Coleman, J. (2006). “The Flower, the Leaf and Philippa of Lancaster”. En Collette, C. (ed.) *The Legend of Good Women: Context and Reception*. Cambridge: D.S. Brewer, 33-58.

Collette, C. (2017). “Chaucer’s Poetics and Purposes in the *Legend of Good Women*”. *The Chaucer Review* 52 (1), 12-.28.

Cook, M. (2017). “Author, Text and Paratext in Early Modern Editions of the *Legend of Good Women*”. *The Chaucer Review* 52 (1), 124-142.

Copeland, R. (2016). (ed.). *The Oxford History of Classical Reception in English History*. Reino Unido: Oxford University Press.

Cowen, J. (1985). ‘Chaucer's "Legend of Good Women": Structure and Tone’. *Studies in Philology*. 82(4), 416-436.

Curtius, E. R. (1995). *Literatura europea y Edad Media Latina*. Tomo I. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Davies, N. “Language and Versification”. En Benson, L. (ed.). (2008). *The Riverside Chaucer*. Great Britain: Oxford University Press, xxv- xli.

Delany, S. (1994). *The Naked Text: Chaucer's Legend of Good Women*. Berkeley: University of California Press.

Desmond, M. (1984). “Chaucer’s *Aeneid*. The Naked Text in English”. *Pacific Coast Philology*, 19 (1/2), 62 – 64.

----- (1994). *Reading Dido: Gender, Textuality and the Medieval Aeneid*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dimmick, J. (2003). “Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry”. En Hardie, P. (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 264-287.

Dinshaw, C. (1989). *Chaucer’s Sexual Poetics*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Doyle, K. (2006). “Thisbe Out of Context: Chaucer’s Female Readers and the Findern Manuscript”. *The Chaucer Review*, 40 (3), 231-261.

- Duby, G. (dir). (2000). *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Taurus, Tomo III.
- Duffell, M. (1996). "Chaucer, Gower and the history of the hendecasyllable". En McCully, C y J.J. Anderson (eds). *English Historical Metrics*. Cambridge: Cambridge University Press, 210-218.
- (2000). "'The Craft So Long to Lerne': Chaucer's Invention of the Iambic Pentameter". *The Chaucer Review*, 34(3), 269-288.
- Fokkema, D. y E. Ibsch (1984). *Teorías de la literatura del siglo XX: Estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*. Trad. de G. Domínguez. Madrid: Cátedra.
- Foster, M. (2010). "The Myth of an Oral Style in Chaucer's Poetry". *MES* 18, 341-60.
- Franco Carvalhal, T. (1996). *Literatura Comparada*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Frank, R. (1972). *Chaucer and the Legend of Good Women*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Fyler, J. (2009). "The Medieval Ovid". Knox, P. (ed.). *A Companion to Ovid*. United Kingdom: Wiley Blackwell, 411-422.
- Gaylord, A. (1983). "Dido at Hunt, Chaucer at Work". *The Chaucer Review*, 17(4), 300-315.
- Genette, G. (1989a) [1972]. *Figuras III*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen
- (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Gerber, A. (2015). *Medieval Ovid: Frame Narrative and Political Allegory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Goddard, H. (1908). "Chaucer's Legend of Good Women". *The Journal of English and Germanic Philology*, 7(4), 87-129.
- Green, D. H. (2002). *The Beginnings of Medieval Romance. Fact and Fiction, 1150-1220*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, R. (1983). "Women in Chaucer's Audience". *The Chaucer Review*, 18(2), 146-154.
- Greenblatt, S. (1989). "Introduction. The Circulation of Social Energy". *Shakespearean Negotiations*. California: University of California Press.
- (1998). "La circulación de la energía social". Penedo, A. y Pontón, G. (eds.). *Nuevo Historicismo*. Madrid: Arco Libros, 33-58.
- Greenblatt, S. (2005). "Introduction: Greenblatt and New Historicism". *The Greenblatt Reader*. Payne, M. (ed.). USA: Blackwell Publishing, 1-8.
- Guarino, G. "Introduction". En Boccaccio, G. (1963). *Concerning Famous Women*. Guarino, G. (trad.). New Jersey: Rutgers University Press, ix- xxxii.

Hagedorn, S. (2007). *Abandoned Women: Rewriting the Classics in Dante, Boccaccio, & Chaucer*. The University of Michigan Press.

Hall, L. B (1963). "Chaucer and the Dido –and-Eneas Story", *MS 25*, 148-159.

Hansen, E. T (1983). "Irony and the Antifeminist Narrator in Chaucer's 'Legend of Good Women'". *The Journal of English and Germanic Philology*, 82(1), 11-31.

Hernández Pérez, M.
"Geoffrey Chaucer y el mecenazgo femenino en la corte inglesa bajomedieval"
LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos, vol. VI, núm. 2, julio-diciembre, 2008, pp. 15-30.

Ingarden, R. (1989) [1979] "Concreción y reconstrucción". En Warning, R. (ed). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor

----- (1998) [1931]. *La obra de arte literaria*. Trad. de Gerald Nyenhuis H. México: Taurus.

Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: Routledge and Kegan Paul.

----- (1989a) "La estructura apelativa de los textos". En Warning, R. (ed). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 133-148.

----- (1989b) [1972] "El Proceso de Lectura". En Warning, R. (ed). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 149-164.

Jauss, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Godo Costa, J. (trad.). Barcelona: Ediciones Península

----- (1979). "The Alterity and Modernity of Medieval Literature." *New Literary History* 10 (2), 181-229.

----- (1981). "Estética de la recepción y comunicación literaria". Trad. de Beatriz Sarlo. *Punto de Vista IV* (12), 34-40.

----- (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Bahti, T. (trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press

----- (1986) [1977]. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Traducción de Jaime Siles y Ela Fernández- Palacios. Madrid: Taurus.

Jofré M. y Mónica Blanco (1988). *Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Kiser, L. (1983). *Telling Classical Tales. Chaucer and the Legend of Good Women*. Ithaca: Cornell University Press.

Kittredge, G. L. (1909). "Chaucer's Medea and the Date of *The Legend of Good Women*". *PLMA* 24(2), 343-363.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Kruger, S. (2009). "Dialogue, debate and dream vision." En Scanlon, L. (ed.). *The Cambridge Companion to Medieval English Literature 1100-1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 71-82.

Lewis, C. S. (1969). *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*. Sampietro, D. (trad.). Buenos Aires: Eudeba.

Livingston Lowes, J. (1904). "The Prologue to the Legend of Good Women as Related to the French Marguerite Poems and the Filostrato". *PMLA* 19(4), 593-683.

----- (1905). "The Prologue to the Legend of Good Women Considered in its Chronological Relations". *PMLA* 20(4), 749-864.

----- (1909). "Is Chaucer's 'Legend of Good Women' a Travesty?". *The Journal of English and Germanic Philology*, 8(4), 513-569.

Mann, J. (2002). *Feminizing Chaucer*. New York: Boydell and Brewer.

Martin, P. (1996). *Chaucer's Women. Nuns, Wives and Amazons*. London: Palgrave Macmillan.

McCormick, B., L. Schwebel y L. Shutters (2017). "Introduction: Looking Forward, Looking Back on the *Legend of Good Women*." *The Chaucer Review* 52(1), 3-11.

McDonald, N. (2000) "Chaucer's *Legend of Good Women*, Ladies at Court and the Female Reader". *The Chaucer Review* 35(1), 22-42.

Morgan, K. (2001). *The Oxford History of Britain*. New York: Oxford University Press.

Nichols, S. (1990). "Introduction: Philology in a Manuscript Culture." *Speculum* 65(1), 1-10.

Nutall, J. (13 de diciembre de 2014). "Sick as a bit of Chaucerian doggerel?". *Stylisticienne*. Recuperado el 3 de diciembre de 2023 de <https://stylisticienne.com/>.

Ong, Walter (1993) [1982] *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Pastaloski, R. (1982) *El romance anglonormando y el retorno a la tradición anglosajona*. Argentina: Plus Ultra.

Patterson, L. (1991). *Chaucer and the Subject of History*. London: Routledge.

Payne, R. (1963). *The Key of Remembrance. A Study of Chaucer's Poetics*. Yale University Press

----- (1975). "Making His Own Myth: The Prologue to Chaucer's *Legend of Good Women*". *The Chaucer Review* 9(3), 197-211.

Pearsall, D. (2005). *The Canterbury Tales*. New York: Routledge.

Percival, F. (1998). *Chaucer's Legendary Good Women*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Pimentel, A. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores.
- Pratt, K. (2017). "The Dynamics of the European Short Narrative in its Manuscript Context: The Case of Pyramus and Thisbe". En Karen Pratt, Bart Besamusca, Matthias Meyer y Ad Putter (eds). *The Dynamics of the Medieval Manuscript: Text Collections from a European Perspective*. Gottingen, V&R unipress GmbH, 257-286.
- Praver, S. (1998). "¿Qué es la literatura comparada?". Rodríguez, Félix (trad.). En Romero López, D. (comp.). *Orientaciones en Literatura Comparada*. Madrid: Arco/Libros, 21-36.
- Quinn, W. (1994). *Chaucer's Rehearsynges. The Performability of The Legend of Good Women*. United States of America: The Catholic University of America Press.
- Rall, D. (1993) (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Riddy, F. (1996). "'Women Talking about the Things of God': a late medieval sub-culture." En Meale, C. (ed.). *Women and Literature in Britain (1150 – 1550)*. Cambridge: Cambridge University Press, 104-127.
- Rollié, E. "Introducción". En Ovidio Nasón, P. (2017). *Las metamorfosis*. Introducción, traducción y notas de ----- . Buenos Aires: Editorial Losada
- Root, R. (1909). "Chaucer's Legend of Medea." *PMLA* 24(1), 124-153.
- Sanok, C. (2001). "Reading Hagiographically: The Legend of Good Women and Its Feminine Audience". *Exemplaria*, 13(2), 323-354.
- (2007). *Her Life Historical. Exemplarity and Female Saints' Lives in Late Medieval England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Saunders, C. "The Development of Chaucer Criticism". En Saunders, C. (ed.). (2001). *Chaucer*. Oxford: Blackwell Publishers, 5-21.
- Schaefer, U. (1991). "Hearing From Books: The Rise of Fictionality in Old English Poetry". En A.N. Doane and Carol Braun Pasternack (eds.). *Vox in texta. Orality and Textuality in the Middle Ages*. Madison: University of Wisconsin Press, 117-136.
- Schmid, W. (2010) *Narratology: An Introduction*. Berlin / Nueva York: De Gruyter.
- Serrano Reyes, J. "Introducción". En Serrano Reyes, J. (ed.) (trad.) (2005). *El Parlamento de las aves y otras visiones del sueño*. Madrid: Ediciones Siruela, 9-46.
- Shaner, M. "The Legend of Good Women". En Benson, L. (ed.). (2008). *The Riverside Chaucer*. Great Britain: Oxford University Press, 587-588.
- Shutters, L. (2017). "The Thought and Feel of Virtuous Wifhood: Recovering Emotion in the Legend of Good Women". *The Chaucer Review* 52(1), 85-105.
- Spisak, J. (1984). "Chaucer's Pyramus and Thisbe". *The Chaucer Review* 18 (3), 204-210.

- Strohm, P. (1983). "Chaucer's Audience(s): Fictional, Implied, Intended, Actual". *The Chaucer Review* 18(2), 137-145.
- Tarrant, R. (2003). "Ovid and Ancient Literary History". *The Cambridge Companion to Ovid*, Hardie, P. (ed.). United Kingdom: Cambridge University Press, 13-33.
- Thomas, A. (2015). *Reading Women in Late Medieval Europe. Anne of Bohemia and Chaucer's Female Audience*. New York: Palgrave Macmillan.
- Vodicka, F. (1989a) "La estética de la recepción de las obras literarias". En Warning, R. (ed). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 55-62.
- (1989b) "La concreción de la obra literaria". En Warning, R. (ed). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 63-80.
- Wetherbee, W. (2004). *Geoffrey Chaucer: The Canterbury Tales*. Cambridge: CUP.
- Wheeler, S. (2015). (ed. y trad.). *Accesus ad auctores. Medieval Introductions to the Authors. (Codex latinus monacensis 19475)*. United States of America: Western Michigan University.
- Williams, D. (2006). "The Dream Visions". Lerer, S. (ed.) *The Yale Companion to Chaucer*. New York: Yale University Press, 147-178.
- Wimsatt, J. (2009). (ed.). *Chaucer and the Poems of "CH"*. Michigan: Medieval Institute Publications.
- Zumthor, P. (1989). *La letra y la voz: de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.