

LOS CUENTOS DE CANTERBURY: SEXO, RISA Y SÁTIRA SOCIAL

Manuel José Gómez-Lara
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Los Cuentos de Canterbury son un texto episódico y fragmentado como pocos, de ahí la pertinencia de preguntarse por la presencia de un tema —el sexo— que no sólo aparece en el argumento de ciertos cuentos individuales sino, sobre todo, como parte de la estructura metanarrativa —la competición entre narradores— que articula la sátira social de los estados. La conexión sexo y risa es fundamental a la hora de poder delimitar el propósito didáctico del autor, que explora así toda una serie de variantes temáticas sobre las penas y alegrías de la vida matrimonial. Este motivo permite una relación dialógica entre posiciones tradicionales en torno a las relaciones sociales, especialmente las de género, y otras menos convencionales en las que parece promoverse la relación de mutualidad en la pareja.

PALABRAS CLAVE: Chaucer, sexo, matrimonio, amor, risa, narrativa medieval, componentes carnalescos, exhibicionismo, zona de contacto.

ABSTRACT

Due to its fragmentary nature *The Canterbury Tales* are in many ways an editorial construction that started in the 15th century and still continues; besides some of the tales have provided the basic material for our contemporary view of medieval sexuality. In spite of its present day prominence in the critical reception of the text, sexuality in the tales seems to lose relevance at a closer look, as its presence seems to be congenial on the consecution of social satire. This paper argues that sex walks hand in hand with laughter as a means to achieve this didactic purpose; and it explores how sex and love help to establish a series of thematic lines around the joys and woes of marriage life. This motif allows a dialogic relationship between traditional views of genre and social relations and less conventional attitudes that seem to promote mutuality between the spouses.

KEY WORDS: Chaucer, sex, marriage, love, laughter, medieval narrative genres, carnivalesque, exhibitionism, contact zone.

INTRODUCCIÓN

Reflexionar sobre la presencia de lo sexual en una de las obras literarias que inaugura el canon de la literatura en lengua inglesa¹ y que es, además, uno de los puntales de lo que podríamos llamar «Clásicos europeos», entraña serias dificultades². Al plantearme la cuestión, tuve varias dudas de procedimiento. ¿Remitirme a la habitual explicación del *fabliau* como género literario? ¿Retrotraerme a la rica tradición de bufonerías y narraciones debida al piélagos de anónimos artistas ambulantes que a partir del siglo XIII se denominan juglares? Y a partir de dicha tradición, ¿detenerme en las sutilezas del narrador chauceriano para situar el juego de sugerencias sexuales dirigidas a un público cortesano saciado de romances caballerescos? Una segunda mirada al material me confirmó un hecho del que parten las siguientes páginas: en *Los Cuentos de Canterbury*³ lo sexual no apela a la fantasía erótica sino que sólo parece tener como objetivo plasmar lo grotesco y causar risa⁴. Para Chaucer, como para la mayoría de sus contemporáneos, lo sexual deviene parte de un chiste con el que se pretende revelar verdades o, por decirlo con las propias palabras del autor en la coda que despide el libro, «Todo lo que se escribe, se escribe para nuestra enseñanza. Tal ha sido mi objetivo» (p. 641)⁵. En la obra, sexo y risa aparecen como elementos que introducen una enseñanza.

Laura Kendrick, al revisar las posiciones de la crítica chauceriana sobre la representación de lo sexual en *LCC*, concluye que la actitud más común es la «moralizante», esto es, la que niega o disfraza lo sexual a partir de la excusa ofrecida por el propio Chaucer en la coda antes citada, y censura el plano literal en beneficio de

¹ La consideración de Chaucer como padre de las letras inglesas es muy antigua; G. PUTTENHAM en *The Arte of English Poesie* (1589) ya lo consideraba el primero entre «the most commended writers in our English Poesie» (p. 48), y los *Cuentos de Canterbury*, el mejor ejemplo de su «pleasant wit» (p. 50).

² T.L. BURTON y R. GREENTREE señalan en la introducción a la bibliografía anotada de los cuentos del Molinero, del Administrador y del Cocinero cómo estas historias pasan, de estar ausentes de los estudios chaucerianos a principios del siglo XX, a convertirse en las más estudiadas a finales del mismo, debido a que se convierten en vehículos para aproximaciones discursivas, feministas, psicoanalíticas, post-marxista, etc. (XXI-XXXVI). Todas las citas de textos críticos en inglés han sido traducidas al español.

³ A partir de aquí *LCC*.

⁴ Para R.A. WATERMAN «La función artística de lo obsceno es ofrecer un impacto emocional por medio de la mostración o mención de una serie de tabúes excretorios y sexuales [...] la obscenidad es un modo de flirtear con lo prohibido, de ahí que cualquier exposición a la misma genere una tensión psíquica [...] una forma de relajar esa tensión es la risa» (p. 162). Sobre esta conexión entre exhibición obscena y la risa en el cuento del Molinero, véase M. MILLER, pp. 36-40.

⁵ «Al that is writen is writen for oure doctrine», and that is myn entente» (x. 1083). Todas las referencias al texto original se recogen en nota al pie según la edición de L. Benson, *The Riverside Chaucer* (1988). Las citas en el cuerpo del texto siguen la traducción de Pedro Guardia para la colección «Letras Universales» de Cátedra (1999). Una edición recomendable para todos aquellos que quieran acceder a la obra en español.

interpretaciones alegorizantes (p. 29)⁶. No es mi intención en estas páginas dar seriedad filosófica a lo sexual o enmascararlo: en mi opinión, el sexo como broma divertida, más que ningún fundamento filosófico, es lo que posibilita la enseñanza bajo la forma literaria de la sátira. Para que este estudio evite en lo posible interpretaciones que tienen más que ver con la agenda política de las Humanidades que con Chaucer, creo necesario situar, en primer lugar, cómo la propia enunciación «la sexualidad en los *LCC*» supone una traslación cultural que debe ser muy matizada con criterios historicistas; en segundo, considerar la materialidad del texto como resultado de un proceso complejo de transmisión y recreación que nos obliga a dejar abierta la interacción entre los distintos planos significativos que conforman nuestra recepción del texto.

1. DISONANCIAS DEL DISCURSO AMOROSO EN *LOS CUENTOS DE CANTERBURY*

1.1. SEXO, AMOR Y MATRIMONIO

El paradigma conceptual «sexualidad» es de difícil aplicación a un texto medieval por su propia naturaleza postmoderna. El término en inglés aparece a finales del siglo XIX y sólo se popularizó tras la difusión de la teoría psicoanalítica, en especial la corriente freudiana. Sin embargo, Chaucer y su público situaban lo sexual en el ámbito de la doctrina moral más que en el del estudio del deseo humano. La sexualidad, como agencia no sólo física sino también psíquica, es responsable de la puesta en marcha del proceso de constitución del sujeto. Casi todas las teorías que dominan el actual panorama de la reflexión crítica en Humanidades coinciden en la centralidad de este discurso, pero para Chaucer la cuestión era indudablemente muy diferente. De un lado, el sexo y sus accidentes sólo son motivo literario relevante en uno de los géneros narrativos utilizados, el *fabliau*⁷; del otro, sólo parece

⁶ L. KENDRICK señala que desde el siglo XV Lydgate o Caxton alabaron la obra por su didacticismo, y apunta que editores como Dryden soslayan lo sexual entendiéndolo como un rasgo de estilo que denominan «la obscenidad filosófica» de ciertos cuentos; y concluye KENDRICK: «La apuesta por la interpretación cristiana requiere un acto progresivo de autocensura, que comienza por la admisión de que las primeras apariencias son engañosas y continúa con la negativa a creer lo que literalmente está delante de nuestros ojos» (p. 24). Después considera que la crítica del siglo XX no ha cambiado mucho su actitud ante los cuentos obscenos y la mayoría insiste en buscar una *sententia* que reafirme la seriedad del autor y el valor secundario de la literalidad del texto (p. 28).

⁷ Tres son los cuentos aquí analizados que pertenecen a este género: los del Molinero, del Administrador y del Mercader. El primero nos presenta la historia del carpintero Juan cuya esposa, Alison, decide burlarlo con la ayuda de un erudito y supuesto experto en astrología —Nicolás—; Absalón, un afectado petimetre, también pretende a Alison. Los jóvenes amantes disfrutaron de una noche de pasión gracias a una ocurrente estratagema: Nicolás hace creer a Juan que el diluvio universal se acerca y sólo podrán sobrevivir si se cuelgan del techo, por separado, en grandes toneles, para que, llegado el momento de la inundación, puedan soltarlos y flotar. Esa misma noche Absalón

afectar a los varones inmaduros o ancianos, y a mujeres casadas —jóvenes— o viudas; además todos estos personajes pertenecen a estamentos sociales que podríamos denominar intermedios de la sociedad tardomedieval: comerciantes, administradores, molineros, carpinteros o eruditos. Es decir, los juegos sexuales se ponen al servicio de la competición narrativa como vehículo para la sátira social y de género. La actitud ante el sexo, tanto de Chaucer como de sus narradores delegados y personajes, se presenta según los rasgos convencionales de la literatura goliardesca, siguiendo discursos delimitados por la patrística, la ciencia fisionómica, la astrología o la teoría de los humores, pero aportando la novedosa presencia del deseo femenino, articulado tanto en personajes como Alison o Mayo, o en narradoras como la Comadre de Bath.

Además, que lo sexual aparezca siempre en el contexto matrimonial nos exige redefinir el ámbito discursivo de la sexualidad en relación a los del amor y del matrimonio. Las relaciones sexuales están regidas por el cuerpo, propio y del otro, la búsqueda del placer sensual y el afán procreativo; su manifestación más reconocible es el discurso pornográfico, caracterizado por la presencia de lo obsceno en el plano visual, en el lingüístico o en una combinación de ambos. En *LCC*, la obscenidad aparece de forma muy puntual y cuando lo hace es un artificio literario que utiliza el narrador general para introducir una serie de excusas cuyo objetivo final es situar su posición literaria como testigo fidedigno de lo que acontece cuando se reúnen elementos sociales de diversa procedencia. Así, al final del prólogo del Molinero, y tras incidir en que tanto éste como el Administrador se disponen a contar cuentos picarescos (*harlotrie*)⁸, se dirige al lector con la siguiente recomendación:

decide cortejar a Alison junto a su ventana. Al percatarse la pareja de su presencia, deciden gastarle una broma y, al acercarse Absalón para recibir un beso, se encuentra con un sonoro pedo de Alison. Furioso, decide buscar una barra de hierro al rojo y retornar a la ventana; esta vez será Nicolás el que intente repetir la broma y el que reciba el golpe ignífero de Nicolás. Abrasado, comienza a gritar: «Agua, agua» —la señal convenida con Juan para cortar las cuerdas que sujetaban los barriles—; al oírlo, este cumple su parte del pacto, dando con sus huesos en el suelo ante la hilaridad de Alison y sus vecinos. El del Administrador trata de un molinero ladrón, Symkyn, que roba parte del trigo que le llevan para moler dos estudiantes. Tras burlarlos y hacer desaparecer parte del grano, los estudiantes deben dormir en el molino, momento que aprovechan para gozar de la hija y de la esposa del molinero mientras este duerme. Al despertar se da cuenta de que ha sido desposeído tanto de la honra de sus mujeres como del trigo que había sustraído. Finalmente, el del Mercader narra la historia de un viejo y disoluto caballero, Enero, que decide buscar una salida lícita a sus libidinosos deseos en el matrimonio con la joven Mayo. A pesar de los celos del anciano, Mayo consigue satisfacción sexual del escudero Damián valiéndose de la ceguera que su esposo padece. Así lo utiliza de improvisada escalera para subir al peral donde le aguarda su amante. En ese momento Plutón y Proserpina, que contemplan la escena, deciden intervenir, y el dios hace que Enero recupere la vista en el momento de la burla; la diosa, enojada, responde a su esposo dotando a Mayo del don de la elocuencia, lo cual permite que esta convenza al caballero de que cuanto ha visto es fruto del proceso de retorno de la visión.

⁸ El término no tiene necesariamente un contenido sexual y hace alusión a los sentidos con que se incorpora al inglés desde el francés antiguo: «*harlot*», un villano o un bufón; de ahí «*harlotrie*», humorada, historia procaz u obscena (*OED*). El sentido sexual específico también aparece en Chaucer

¿Qué más puedo decir? Este molinero no escatimó palabras con nadie y contó su relato de modo grosero. Lamento tenerlo que repetir aquí. Pido disculpas a todos los gentilhombres. ¡Por el amor de Dios! No juzguéis equivocadamente mi relato. Carece de cualquier mala intención. Relato todos los cuentos, buenos o malos. De otra forma no sería fiel testigo de los acontecimientos. Por consiguiente, si no deseáis escucharlo, girad la página y escoged otro (p. 136)⁹.

El amor, como derivado de la *amicitia*, también aparece en *LCC* pero en cuentos en los que el cuerpo está ausente y en los que, más que las diferencias genéricas, se privilegia la armonía necesaria para la unión con el otro y, por tanto, las similitudes; de ahí que tradicionalmente el amor aparezca concebido como relación entre individuos del mismo sexo. Según A. Laskaya, «los lazos homosociales eran prioritarios; las mujeres eran meros objetos de intercambio; las relaciones entre hombres tenían precedencia sobre cualquier vínculo con una mujer» (p. 27). Amor y heterosexualidad sólo confluyen en la literatura romántica¹⁰, en la que los roles masculinos y femeninos se reinventan en función de afectos que aparecen casi siempre exentos de un componente sexual, y que otorgan a la dama una posición de autoridad que la convierte en eje de una serie de discursos laudatorios en torno a su belleza, sus méritos intelectuales y, sobre todo, morales. El enamorado por su parte se sitúa en una posición de absoluta sumisión ante la amada, lo cual no evita que él sea el único protagonista de la acción.

La relación matrimonial, al contrario que la sexual o la amatoria, es de tipo contractual¹¹ y por ello mismo sustentada en el discurso historicista de la ley. El matrimonio cristiano —el único relevante para un escritor del siglo XIV europeo— era una institución legal derivada del Derecho Romano y sometida a exégesis

pero casi siempre referido a varones; por ejemplo, Symkyn, el molinero en el cuento del Administrador, al oír a Alano, uno de los estudiantes, confesar que ha «jodido a la hija del molinero tres veces» (p. 162), lo acusa de «*false harlot*» (l. 4268). Sólo en una ocasión alude a un personaje femenino cuando Plutón evalúa el plan adúltero de Mayo y Damián: «Now wol I graunten, of my magestee, / Unto this olde blynde, worthy knight / That he shal have ayen his eyen sight, / Whan that his wyf wold doon him vileynye; / Thanne shal he knowen al hire harlotrye / Bothe in repreve of hir and othere mo» (IV. 2258-2263). «*Harlot*», como sinónimo de mujer promiscua o profesional del sexo (*whore*), comienza a popularizarse a partir de la segunda mitad del XV.

⁹ «What sholde I moore seyn, but this Millere / He nolde his wordes for no man forbere, / But tolde his cherles tale in his manere. / M^oathynketh that I shal reherce it heere. / And therefore every gentil wight I preye, / For Goddes love, demeth nat that I seye / Of yvel entente, but for I moot reherce / Hir tales alle, be they better or worse, / Or elles falsen som of my mateere. / And therefore, whoso list it nat yheere, / Turne over the leef and chese another tale» (t. 3.167-3.177).

¹⁰ El concepto de «romance» en su acepción inglesa es similar a la 3ª entrada del *DRAE*: libro de caballerías, en prosa o en verso.

¹¹ La Iglesia, pese a ciertas voces discordantes, entendía el matrimonio como práctica económica y administrativa orientada al control de la herencia, y como fórmula santificada para dicha misión. Sobre la cuestión de la procreación, véase un clásico como J.T. NOONAN, *Contraception: A History of Its Treatment by the Catholic Theologians and Canonists*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, y D. AERS (1980).



moral por los teólogos. Dicha exégesis, amén de los aspectos administrativos del ritual, se ocupaba de la posición moral de los cónyuges en relación al deber procreativo y, por tanto, con la sexualidad, entendida como el grado de responsabilidad moral en el inevitable pecado de lujuria¹².

La importancia de estos tres ámbitos de relación y sus correspondientes universos discursivos para nuestra discusión radica en la construcción del amor erótico que la cultura europea occidental realiza desde el siglo XVI y que no es otra cosa que una reificación de los mismos. Lo que en sus orígenes era un ideal literario para el consumo de las clases dirigentes ha terminado por convertirse en ideal de vida cuyo fracaso amenaza la estabilidad del individuo. Pero este proceso de reificación aún no existía a finales del siglo XIV, por el contrario, las distancias entre ellos eran una fuente de disonancias que, en el caso de Chaucer, no se intentan acallar o ignorar. En *LCC* lo sexual aparece como algo ajeno al amor y, sin embargo, condicionado por la relación matrimonial ya que la mostración sexual se deriva de la práctica del débito conyugal¹³ —el argumento de los maridos viejos para exigir la satisfacción de sus deseos, o de la mujer para aprovechar las ventajas económicas del matrimonio— o como fruto del adulterio —libremente buscado como en los casos de Alison y Mayo o humildemente consentido, en los de la mujer e hija del molinero. Finalmente, es de señalar que en estos discursos lo masculino aparece siempre investido de poder y sólo por su mal uso o en la confrontación con otros modelos masculinos dicho poder se cuestiona. Por el contrario, casi todas las fuentes escritas sitúan a la mujer en un plano de completa pasividad y sujeción al varón¹⁴, y esto como respuesta inconsciente ante un cuerpo que se percibe como irresistible a veces, pero también amenazante y repulsivo (Laskaya, p. 33). Al decir de M. Kaufman:

La competición entre hombres adopta diversas formas en la cultura occidental, y un propósito clave de la misma, sea física, mental, intelectual o emocional, tenga una dimensión individual, social o nacional, es reforzar la imagen de que las relaciones entre hombres son relaciones de poder (p. 17).

¹² Para una amplia discusión sobre la visión del sexo matrimonial en la patrística, véase H.A. KELLY, especialmente los capítulos 10, 11 y 12, y L. KENDRICK, capítulo 2.

¹³ La tradición exegetica determinaba que el grado del pecado dependía en gran medida de la exclusión o no de juegos amatorios entre la pareja y del uso de estimulantes o afrodisíacos, y que sólo la santidad del matrimonio hacía justificable la coyunda, ya fuera para obtener progenie o para cumplimentar el débito, esto es, el deber de los esposos de satisfacer mutuamente la lujuria irrefrenable del cónyuge como vía para evitar un mal aún mayor: el adulterio. En cualquier caso, la *causa explendae voluptatis*, esto es, cuando se regocija la mente con anticipación pensando en el encuentro, constituía un pecado mortal (KELLY, *op. cit.*, pp. 255, 269); véase también sobre este motivo D. AERS (1986), cap. 4, pp. 62-75.

¹⁴ Tanto la teología como la ley y la mayor parte de las fuentes culturales clásicas sustentaban la posición de inferioridad femenina y cómo las alabanzas a su castidad y obediencia eran una forma de impedir su incorporación a la esfera pública (LASKAYA, p. 37); según J. BENNET, esta situación se acentuó durante la Baja Edad Media en comparación a centurias anteriores (p. 44). Para un repaso de las fuentes clásicas en estos discursos misóginos —Juvenal, Séneca, Jean de Meun o Boccaccio—, véase C. DINSHAW, pp. 18-25.

1.2. TEXTUALIDAD Y TRANSMISIÓN CULTURAL DE *LCC*

Antes de continuar con el estudio de estos tres ámbitos discursivos en los cuentos, creo necesario plantear la cuestión textual, y cómo afecta a cualquier línea de interpretación que se proponga. *LCC* son un texto episódico y fragmentado como pocos, de ahí la pertinencia de preguntarse por la presencia de un tema que no sólo es aparente en el argumento de ciertos cuentos individuales —Molinero, Administrador, Mercader— sino, sobre todo, como parte de la estructura metanarrativa —la competición entre narradores— que articula la sátira social de los estados¹⁵. Esta sátira se deriva del enfrentamiento entre narradores, y de ahí la relevancia de las conexiones entre los distintos fragmentos en que se agrupan los cuentos. La apropiación editorial realizada durante el siglo xv por los copistas al servicio de la dinastía Lancaster nos ofrecen una visión cerrada de un texto (Trigg, p. 83)¹⁶ que Chaucer nunca llegó a ordenar (Bowers, p. 202), por ello es quizás más notable el hecho de que todas las historias de las que aquí nos ocupamos queden insertas en fragmentos cuyos nexos metanarrativos son de carácter interno, es decir, fueron colocados intencionadamente por Chaucer en ese lugar del discurrir narrativo¹⁷. Este es el caso del Molinero y el Administrador, ambos incluidos en el Fragmento 1, y el prólogo y cuento de la Comadre de Bath y el del Mercader —incluidos junto al del Erudito en los fragmentos III-IV—, considerados por parte de los editores como una sola sección dedicada al matrimonio y sus conflictos (Kittredge, p. 439). De igual modo, la apología de la primera sobre castidad y virginidad en el prólogo reverbera tanto en cuentos anteriores —el del Magistrado—, como posteriores —los del Erudito o el Mercader. En todos resuena la revisión de las principa-

¹⁵ Jill MANN la ha definido como cualquier retrato literario naturalista de un individuo en su contexto social histórico que favorezca una aplicación general de sus atributos (p. 15). De hecho, el *Prólogo General* es un listado comprensivo de los estados medievales aunque con significativas ausencias, sobre todo de los tipos sociales más elevados. Para J. MANN estas ausencias se justifican en que las críticas que esos grupos privilegiados solían recibir son las mismas con las que se identifica a sus inmediatos inferiores en rango (p. 6). Este falaz argumento contribuye a diluir ese silencio en lugar de interpretarlo como parte de una decisión política del autor, muy en consonancia con su posición en la corte; véase C. SPONSIER, pp. 23-25.

¹⁶ Los distintos fragmentos de *LCC* quedaron abiertos e incompletos a la muerte de Chaucer, y los copistas y escribas del siglo xv se plantearon, por diversos motivos, la necesidad de ordenarlos y darles un cierre narrativo coherente. Existen más de cincuenta manuscritos de este periodo, lo que viene a demostrar el interés que *LCC* despertaron. Sobre esta apropiación, véase S. TRIGG, *Congenial Souls*, especialmente pp. 74-94; S. PARTRIDGE, «Questions of Evidence: Manuscripts and the Early History of Chaucer's Works» en ed. D.J. PINTI, pp. 1-26; y N.T. BLAKE, *The Textual Tradition of The Canterbury Tales*, Londres, Arnold, 1985. Para una revisión de la recepción del texto durante el siglo xv, S. LERER, *Chaucer and His Readers*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1993.

¹⁷ La existencia, o no, de vínculos entre los distintos fragmentos en conexión al «motivo matrimonial» ha sido discutido por diversos autores. G.L. KITTREDGE lo entiende como una unidad formada en exclusiva por los fragmentos III-IV-V (467), mientras que otros autores —W.W. Lawrence, Zong-qi Cai— proponen una lectura más comprensiva para dar cabida a cuentos situados en secciones anteriores o posteriores a las indicadas por Kittredge.

les fuentes del discurso misógino que realiza Alison¹⁸, desde San Jerónimo a Teofrasto, en su prólogo¹⁹. Así, tras declararse experta en «las tribulaciones del matrimonio» (p. 206), afirma: «Nosotras no podemos amar a un hombre que mantenga un control de nuestras idas y venidas; debemos ser libres» (p. 209)²⁰, critica el mal uso que algunos hacen de las recomendaciones bíblicas sobre la castidad y la abstinencia, y concluye con la siguiente aseveración de tono astrológico:

¡Ay, ay, que el amor deba ser pecado... Siempre seguía mis inclinaciones, guiada por las estrellas, las cuales hicieron que jamás pudiera negar mi cámara de Venus a cualquier mozo que la quisiese. Sin embargo en mi rostro tengo la marca de Marte y también en otro lugar íntimo. Tan cierto como Dios es mi salvación: nunca utilicé el comedimiento en el amor; siempre seguí en cambio mis apetitos, ya fuese el hombre moreno o rubio, alto o bajo. Mientras él me gustase, no prestaba atención ni a la pobreza ni a su rango (p. 215)²¹.

Tales afirmaciones sobre el deseo femenino y su deseo de libertad en el ejercicio de su sexualidad parecen responder a algunas de las digresiones que el Magistrado ha ido realizando al contar la historia de Constanza, un romance de aventuras que nos presenta cómo el sacrificio femenino —«Las mujeres hemos nacido para sufrir y estar sometidas al dominio de los hombres» (p. 179)²²— tiene una recompensa final. Entre otras cosas afirma: «Las esposas pueden ser santas criaturas, pero por la noche deben soportar pacientemente todos los actos que proporcionan placer a sus maridos» (p. 188)²³; o «Ved los efectos despreciables de la lascivia, que

¹⁸ Téngase en cuenta que tanto la protagonista del cuento del Molinero como la Comadre de Bath comparten este nombre, aunque la segunda también aparece nominada como *Alys*, Alicia.

¹⁹ GUARDIA, p. 201, n. 2. Las obras referidas son el *Liber de Nuptiis* de Teofrasto, y la *Epistola adversus Jovinianum* de San Jerónimo.

²⁰ «We love no man that taketh kep or charge / Wher that we goon; we wol ben at oure large» (III. 321-322).

²¹ «Allas, allas! that evere love was synne! / I folwed ay myn inclinacioun / By vertu of my constellacioun; / That made me I koude noght withdrawe / My chambre of Venus from a good felawe. / Yet have I Martes mark upon my face, / And also in another privee place. / For God so wys be my savacioun, / I ne loved nevere by no discrecioun, / But evere folwede myn appetite, / Al were he short, or long, or blak, or whit; / I took no kep, so that he liked me, / How poore he was, ne eek of what degree» (III. 614-626). Las referencias a Marte y Venus a lo largo de esta sección insisten en la caracterización humoral y astrológica de la Comadre como un ser contradictorio que, aunque nacida bajo el signo de Tauro —Venus—, tiene su ascendente en Marte; esta posición, según los tratados de astrología o fisonomía celeste, indicaban que el individuo estaba dominado por una voluptuosidad combinada con la maldad (CURRY, p. 101).

²² «Wommen are born to thraldom and penance, / And to been under mannes governance» (III. 286-287). La resistencia a este concepto no sólo es evidente en la Comadre, antes Alison, la mujer del carpintero John, ya ha demostrado cómo librarse del dominio masculino ridiculizándolo (MILLER, p. 46)

²³ «For thogh that wyves be ful hooly thynges, / They moste take in pacience at nyght / Swiche manere necessities as been plesynges / To folk that han ywedded hem with rynges» (II. 709-712).

no sólo debilita la mente, sino que llega a destruir el cuerpo» (p. 192)²⁴. Las razones de Alicia de Bath para responder están claras, tanto como su influencia en la historia que tras ella cuenta el Erudito. La Comadre había concluido que

una mujer nunca es elogiada por un erudito estudioso, pues cuando éste es senil y sirve tanto para hacer el amor como una bota vieja, entonces el estudioso se sienta a despotricar sobre las mujeres que no saben mantener su palabra en el matrimonio (p. 217)²⁵.

El Erudito soporta la chanza y, tras el intercambio de mandobles dialécticos entre el Fraile y el Alguacil, interviene con *auctoritas* —identifica su historia como de Petrarca—, y refiere el cuento de Griselda, otra historia en torno a la obediencia femenina. Así, Walter, el joven príncipe, al presentar su propuesta de matrimonio a la humilde Griselda la interpela diciendo:

[;E]stáis preparada a complacer todos mis deseos sin dilación [?]; que yo tenga libertad de hacer lo que me parezca mejor, tanto si esto os proporciona placer o dolor ; que vos nunca murmuréis o protestéis ; que cuando yo diga «sí», vos no digáis «no», ni de palabra o frunciendo el ceño (pp. 271-272)²⁶.

Tras este desalentador comienzo lo que sigue es otro romance de aventuras centrado en las penalidades que el esposo inflige a lo largo de toda su vida a Griselda. Lo injusto del comportamiento —lo flagrante de la injusticia masculina ante una mujer totalmente inocente— obliga al Erudito a hacer de crítico literario y clamar ante el lector u oyente que lo que acaba de oír o leer no significa lo que parece: «Este cuento no ha sido contado para que las esposas imiten la mansedumbre de Griselda [...] Debe servir más bien para que todos, sea cual sea su condición, permanezcan tan constantes como Griselda en la adversidad» (p. 288)²⁷. Pese a ello no deja de dirigirse con ironía a la Comadre para asegurarse de que el objetivo de su crítica así la ha entendido. Por si esta conexión interdiscursiva no fuera suficientemente clara, Chaucer introduce un epílogo al cuento del Erudito que viene a resumir la ense-

²⁴ «O foule lust of luxurie, lo, thyn ende! / Nat oonly that thou feyntest mannes mynde, / But verraily thou wolt his body shende» (ii. 925-927).

²⁵ «Therefore no womman of no clerk is preyed. / The clerk, whan he is oold, and may noght do / Of Venus werkes worth his olde sho, / Thanne sit he down, and writ in his dotage / That wommen kan nat kepe hir mariage!» (iii. 706-710).

²⁶ «But thisse demandes axe I first, quod he, / That, sith it shal be doon in hastif wyse, / Wol ye assente, or elles yow avyse? / I seye this, be ye redy with good herte / To al my lust, and that I frely may, / As me best thynketh, do yow laughe or smerte, / And nevere ye to grucche it, nyght ne day? / And eek whan I sey 'ye,' ne sey nat 'nay,' / Neither by word ne frownyng contenance? / Swere this, and heere I swere oure alliance» (iv. 348-357).

²⁷ «This storie is seyde, nat for that wyves sholde / Folwen Grisilde as in humylitee, / For it were inportable, though they wolde, / But for that every wight, in his degree, / Sholde be constant in adversitee / As was Grisilde» (iv. 1142-1147).

ñanza de lo discutido: la necesidad de respetar a las esposas y que éstas defiendan su derecho frente al varón.

El juego de ecos puede extenderse más allá de estos cuentos e incluir a todos los que mediante el uso del *fabliau* o del romance inciden en las penas y alegrías del matrimonio. Así los primeros sirven de contrapunto al «artificioso matrimonio de ideales» (Cai, p. 83) propuesto en la historia del Caballero y el resto de los romances. Este juego de espejos gira, fundamentalmente, en torno a los personajes femeninos: Emilia, Constanza o Griselda adquieren valor porque sus ideales de pasividad ante el deseo masculino se ven enfrentados a la ruptura de ese control por Alison, la Comadre de Bath o Mayo. Pese a ello, esta relación es poliédrica, ya que el autor ni desprecia la constancia de Griselda ni la fidelidad de Constanza ni el interés por el dinero o por los cuerpos jóvenes de Alicia de Bath. En esta indeterminación moral, el cuento del Terrateniente parece ofrecer la respuesta más atinada sobre cómo deben ser las relaciones entre esposos para evitar «*wo and stryff*» —dolor y penalidades. La historia del caballero Arveragus, su mujer Dorígena y el escudero Aurelio es similar al cuento del Mercader —Enero, Mayo y Damián— pero aquí el principal motor narrativo es el amor y no el sexo. Aunque Aurelio está enamorado de Dorígena, ésta insiste en su felicidad como mujer casada; y a pesar de que, bromeando, se compromete a amarlo si realiza un milagro, cuando éste acontece todos los personajes responden con extrema nobleza y Dorígena puede mantener su promesa y conservar su virtud gracias a la generosidad y comprensión de su esposo y del escudero. La razón de todo ello aparece comentada por el propio narrador: «El amor no debe ser limitado por el dominio. Cuando aparece el dominio, el dios del Amor despliega sus alas y, en un abrir y cerrar de ojos, desaparece. El amor es una cosa tan libre como el espíritu. Las mujeres, por su propia naturaleza, ansían y anhelan la libertad, no desean verse como esclavas, y, si no me equivoco, los hombres tienen idéntico modo de pensar» (p. 343)²⁸. Así se ejemplifica un modelo de mutualidad matrimonial sustentado en los afectos y no en la lujuria o la avaricia como ocurría en anteriores ejemplos.

2. FIESTA Y PEREGRINACIÓN EN *LOS CUENTOS DE CANTERBURY*

2.1. ESPÍRITU FESTIVO EN TORNO A SANTO TOMÁS BECKET Y LA SÁTIRA DE LOS ESTADOS

A través de la relación entre sexo y risa, se articula una visión de la sociedad del momento problemática y fragmentada: los representantes de los grupos sociales

²⁸ «Love wol nat been constreynd by maistrye. / Whan maistrye comth, the God of love anon / Beteth his wynges, and farewell, he is gon! / Love is a thyng as any spirit free. / Wommen, of kynde, desiren libertee, / And nat to been constreynd as a thral; / And so doon men, if I sooth seyen shal» (v. 764-770).

que aparecen en ella —casi todos los existentes si excluimos los extremos de pobreza y riqueza— se interpelan fuera de las convenciones cotidianas del estricto código de separación social sobre el que se sustentaba el mundo medieval. Lo potencialmente subversivo de este planteamiento se soslaya escogiendo un marco narrativo literario —la propuesta de contar historias en el camino a Canterbury para evitar el aburrimiento— y una ocasión —la peregrinación— regida por el principio carnavalesco de la confusión de estados²⁹. Para ello utiliza, en primer lugar, un narrador que se erige en director por consenso del intercambio de cuentos y, en segundo lugar, una estructura de prólogos y epílogos a los cuentos individuales en la que nos presenta la negociación de los personajes antes de asumir su puesto en la secuencia de voces narrativas. Esta negociación es, en realidad, un enfrentamiento nada contenido y la libertad de palabra que otorga el posadero a cada uno de los presentes, en lo que a la temática de su historia se refiere, da pie a ataques directos basados en la burla y difamación de otros peregrinos³⁰. Esta libertad sólo tiene como límite el gusto del posadero que, convertido en crítico literario omnipotente, puede condenar al silencio a cualquier narrador que le aburra. Esto incluye al propio Chaucer, que en su faceta de peregrino es incapaz de contar de forma amena una historia caballeresca como la de Sir Topacio. La artificiosidad de este juego de narradores y voces de autoridad dentro del texto despliega una pantalla protectora ante el autor, defendiéndole de interpretaciones peligrosas de su creación³¹.

En cualquier caso, el sentido crítico de esta sátira social tiene que considerarse de forma muy matizada. No podemos olvidar que el público original del texto era cortesano como el propio Chaucer. Su filiación ideológica con la nobleza se observa en el hecho de que sea un personaje perteneciente a este grupo social quien abra la secuencia. El caballero es, por supuesto, un modelo espiritual y la pasión amorosa en su historia se ciñe estrictamente a las reglas de decoro del romance caballeresco. Por el contrario, los personajes satirizados no estaban sentimentalmente más cerca del autor que lo habrían estado los campesinos sublevados frente a

²⁹ Como nos recuerda L. KENDRICK, a pesar de la insistencia crítica en leer el *Prólogo General* como un ejemplo de realismo histórico, no era una convención en las narrativas medievales históricas que el autor se comprometiera a reproducir fielmente las palabras de otros, como sí hace Chaucer al final del *Prólogo General*. Esta apología de la capacidad mimética del narrador puede dar al lector moderno una garantía de precisión histórica pero para el lector/oyente medieval tal tipo de imitación tenía más que ver con las destrezas del actor o el juglar que con las del autor (KENDRICK, p. 136).

³⁰ A. BLAMIREs considera que la competición narrativa no es un juego inocente sino que ejemplifica los llamados «pecados de la lengua», es decir, la infamia como pecado capital asociado a la envidia. La difamación en *LCC*, pese a su carácter jocoso, es una práctica de la que Chaucer excluye a cuantos pudieran darse seriamente por ofendidos, esto es, a los poderosos (p. 38).

³¹ La crítica ha discutido ampliamente la arquitectura metanarrativa de los cuentos como un método de distanciamiento del autor en relación a su materia —esto es, entendiendo la excusa de Chaucer en el prólogo del Molinero como una estrategia discursiva para eludir su responsabilidad—, pero también como una estrategia de visibilidad mediante la cual la posición de Chaucer como autor quedaría consagrada por la diversidad y riqueza de los materiales presentados.

las puertas de Londres en 1381³². La burla de las castas inferiores (Pugh, p. 49), pero también de la iglesia en sus diferentes manifestaciones institucionales (monjas y frailes, párrocos, obispos o vendedores de bulas), nos muestra no tanto un ejemplo de literatura subversiva, como algunos críticos han insistido en ver *LCC*, sino la primera manifestación literaria en inglés donde el adoctrinamiento queda supeditado al objetivo de entretener a un público ocioso³³.

Al escribir *LCC*, Chaucer se inserta, aparentemente, en la tradición de narrativas de amplio *scope* que intentaban dar cuenta de asuntos como la historia de la salvación del hombre, las crónicas generales de los reinos y de las dinastías o los grandes temas narrativos contenidos en los ciclos de Troya o de la Tabla Redonda³⁴. Todas estas narrativas compartían un afán de totalidad y optaban por la serialidad episódica como técnica de desarrollo narrativo. La justificación de este amplio *scope* residía en su propósito de dar cuenta de la acción ordenadora de Dios, visible en cada aspecto del Libro de la Naturaleza; la labor del escritor no era otra que reordenar partes prefabricadas de ese orden divino. Pero en la obra de Chaucer apreciamos un factor diferenciador incluso si la comparamos con precedentes tan evidentes y cercanos como el *Decamerón* de Boccaccio. En la obra del italiano, aunque la sexualidad y el desorden, la lascivia y el ridículo aparecen en las historias que cuentan los huidos de la peste, no es menos cierto que todos ellos, según aparecen presentados en el prólogo del autor, son damas y caballeros que guardan el más exquisito decoro en su relación durante el juego narrativo. Por el contrario, Chaucer en su *Prólogo General* comienza por darnos los datos de unos treinta peregrinos con los que estuvo una noche en la Posada Tabard y con quienes emprendió viaje a Canterbury; posteriormente nos introduce el juego de los cuentos y la elección de Harry Bailey como ordenador de la narrativa; pero, además, nos ofrece los ya referidos enfrentamientos verbales en los que la historia sexual es un arma arrojadiza no sólo entre hombres sino que las mujeres —la Comadre de Bath— también se unen a la competición (Laskaya, p. 45). De este modo, el marco narrativo añade un plus de significación a las historias eróticas. Desvinculadas del mismo, el valor hiriente de la burla contenida en lo sexual se transforma en simples bromas de *fabliaux*, en historietas que, como todo lo que tiene que ver con el sexo en la Edad Media, son extremadamente púdicas en lo que se refiere a los detalles eróticos. Sin embargo, merece la pena

³² J.C. HIRSCH ha insistido en la historicidad de la figura de Chaucer, especialmente ante hechos tales como la denominada «Reuelta Campesina» de 1381. El que los rebeldes asaltaran y destrozaran la mansión de Juan de Gante, protector del poeta, e hicieran de abogados y funcionarios uno de sus objetivos principales nos habla de tiempos en los que la adscripción de clase no era una cuestión baladí (pp. 13-14).

³³ G. AUSTEN interpreta, por ejemplo, el uso de referencias animales en la caracterización de los personajes del cuento del Administrador como un guiño de Chaucer a su público cortesano a costa de individuos de extracción social inferior que pretenden posar como grandes señores (p. 29). Sobre los límites de la sátira social chauceriana en relación a los eventos de 1381, véase A.W. ASTELL, pp. 53-54.

³⁴ Sobre los conceptos de *scope* y *scale* —extensión y detalle— como criterios estilísticos en los géneros narrativos medievales, véase J.A. BURROW, en especial capítulo 3, pp. 68-75.

anotar que la mayoría de los cambios que Chaucer introduce en sus fuentes están orientados a romper ciertas convenciones en relación a los tipos femeninos y, sobre todo, a su capacidad de actuar independientemente del deseo masculino³⁵.

La representación de lo sexual diseminada entre los prólogos y epílogos a las historias particulares tiene más que ver con la dramatización de las relaciones sociales que con el erotismo. Así, por ejemplo, el cuento del Molinero gira en torno a varias bromas pesadas —una inundación simulada, un beso mal orientado, un pedo perfectamente dirigido, un trasero chamuscado— que, en conjunto, exponen de forma burlesca la credulidad de los carpinteros³⁶; pero ésta es la profesión del Administrador que le seguirá en el uso de la palabra. De igual modo, la respuesta de éste se sustenta en la condición de avaro y ladrón que la *doxa* popular atribuía a todos los molineros. Este ataque directo se disimula mediante un juego de manos retórico que disfraza la sátira bajo la parábola con que concluye el cuento: «Ya dice bien el proverbio: ‘Quien a hierro mata, a hierro muere’. Los timadores, al final, acaban siendo ellos mismos timados. Y Dios, que se halla con toda su majestad en la gloria, bendiga a todos los que me han escuchado. Así he correspondido yo al Molinero con mi cuento» (p. 164)³⁷.

Sin duda alguna en la apostilla del Administrador podemos ver con claridad una condena de la avaricia, «la raíz de todos los males», como apunta el Párroco al final de la secuencia, citando la primera epístola a Timoteo de San Pablo (p. 611). En ese cuento, el Párroco se niega a contar una ficción, y da un sermón en el que se recoge precisamente toda la moral cristiana tradicional sobre los vicios. Este cierre cuadra con los usos de las narrativas de amplio *scope* al introducir un mensaje didáctico final que pone en perspectiva la secuencia narrada y permite a Chaucer situar su acto de creación dentro de las normas de la prescriptiva literaria. Pese a que podamos al final, como el autor nos sugiere, evaluar lo narrado según los principios morales del Párroco y que de hecho podamos entender los cuentos como ejemplificación negativa de los vicios contra los que se nos previene, la decisión de utilizar escenas cómicas de motivo sexual como sátiras directas de alguno de los presentes en la compañía, con los consiguientes enfados y ruptura del orden jerárquico entre los personajes, nos invita a pensar más, que en el vicio abstracto, en el enfado entre el Molinero y al Administrador que en compañía de Chaucer viajaban a Canterbury;

³⁵ Las fuentes de Chaucer han sido ampliamente discutidas en varios trabajos ya clásicos: W.F. BRYAN y G. DEMPSTER eds., *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*, 1941, rpt. Nueva York, Humanities Press, 1958; R.P. MILLER, *Chaucer: Sources and Backgrounds*, Nueva York, Oxford University Press, 1977; R.M. CORREALE y M. HAMEL eds., *Sources and Analogues of the Canterbury Tales*, volumen II, Cambridge, D.S. Brewer, 2005. La selección de obras incluidas en *The Geoffrey Chaucer Page* es de enorme utilidad por el tratamiento interactivo de los cuentos y sus análogos («<http://www.courses.fas.harvard.edu/~chaucer>»).

³⁶ Sobre la tradicional enemistad entre carpinteros y molineros, véase TUPPER, p. 270, y CURRY, pp. 77-78.

³⁷ «And therefore this proverbe is seyed ful sooth, / 'Him thar nat wene wel that yvele dooth. / A gylour shal himself bigyled be.' / And God, that sitteth heighe in magestee, / Save al this compaignye, grete and smale! / Thus have I quyt the Millere in my tale» (l. 4.319-4.324).

más que en los aspectos pornográficos de los cuentos, en el divertido realismo con el que se plantean las relaciones entre los individuos que acometen la peregrinación.

2.2. LO CARNAVALESKO Y LA PEREGRINACIÓN COMO ZONA DE CONTACTO

Un aspecto esencial en la articulación de la sátira social es la elección de la peregrinación como marco general. Al margen del sentido particular de la peregrinación a Canterbury, al que me referiré un poco más adelante, hay que tener en cuenta que ésta era una metáfora recurrente de la vida del hombre medieval. Como apunta Jacques Le Goff, durante este periodo la teología cristiana suscitó dos concepciones del hombre que intentaban definir su identidad: la del peregrino y la del penitente (pp. 7-8). Por la primera, el «*homo viator*» hacía del viajar permanente una puesta en acción del carácter transitorio de lo mundano. En este contexto Chaucer puede argüir que su obra, más allá de las frivolidades puntuales de algunos narradores —de las que no se hace responsable—, es un *speculum universale*, esto es, un reflejo de la creación de Dios. Pero, por otro lado, la elección de la peregrinación encerraba intenciones no tan piadosas.

El culto a Santo Tomás Becket había convertido Canterbury en el lugar favorito de peregrinación en la Inglaterra de la baja Edad Media, por lo tanto, la opción era evidente, por familiar, para muchos lectores. El santuario había ido adquiriendo prestigio y el tipo de peregrinos que allí marchaban pasó de ser el de un simple grupo de lugareños a una amplia representación de todo el conjunto social, en especial de londinenses, sin que faltaran obispos, caballeros y abundantes europeos de otras nacionalidades. Igualmente el momento del año en que da comienzo la narración —a mediados de abril, durante la Pascua— recoge una práctica habitual ya que eran estos momentos del año, al igual que el periodo próximo a la navidades, cuando las labores agrícolas y comerciales quedaban suspendidas (Finucane, p. 48). Por tanto Chaucer escogía un escenario que el público reconocería como adecuado —verosímil— para plantear una situación de interacción social y de género³⁸. En este sentido podemos hablar del espacio y el tiempo de la peregrinación como «zona de contacto»³⁹. En ella, la coexistencia de formas de pensar e

³⁸ Según C. KLAPISCH-ZUBER, la presencia de mujeres en una peregrinación era considerada en la literatura moral de la época como uno de los escenarios en que se gestaba la ruina de los hombres (p. 306), aunque hay numerosas pruebas de su presencia en Canterbury.

³⁹ A partir de estudios de geografía histórica y antropología cultural sobre el uso del espacio en los modernos rituales urbanos, el concepto de «zona de contacto» plantea la copresencia espacial y temporal de individuos anteriormente separados geográfica e históricamente cuyas trayectorias se encuentran. El término subraya el carácter improvisado e interactivo de estos encuentros, su transculturalidad o interclasicismo, sin que la posición asimétrica de los participantes en las relaciones preexistentes de poder determine la naturaleza de esa interacción específica. Al respecto véase V. TURNER y E. TURNER, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, Nueva York, Columbia University Press, 1978, especialmente el capítulo 1 «Pilgrimage as Liminoid Phenomenon»; M.L. PRATT, *Impe-*

intereses enfrentados se hace inevitable porque la capacidad coercitiva de las normas queda temporalmente limitada; las partes deben asumir la negociación de sus respectivas posiciones para hacer posible el fin propuesto —en este caso, alcanzar la tumba del santo. El carácter limitado de ese espacio y tiempo —desde la partida de Southwark hasta la llegada a Canterbury— le otorga un valor especial, al suponer una ruptura del orden cotidiano similar a la que se realizaba durante las grandes festividades públicas. Parece claro, pues, que el marco literario de la peregrinación más que «una búsqueda personal e interna de una mayor comprensión espiritual del mundo» (Laskaya, p. 53), ofrece el contexto adecuado para que la competición narrativa se convierta en el escenario de enfrentamientos ritualizados, con la licencia temporal, espacial y moral que éste conllevaba. Como ha señalado R.C. Finucane, la peregrinación a Canterbury era la preferida entre las clases medias y altas y la primera que devino una ocasión de exhibición social, amén de agradecimiento al santo taumaturgo (p. 164); de este modo los grupos más dinámicos de la sociedad del momento confluían en un evento que les permitía visualizar su posición en la escala social.

Durante la peregrinación, el Molinero borracho puede adelantarse a su superior en rango —el Monje— y dejar claro su desprecio por la prelación jerárquica que pretende establecer el posadero: «Por los brazos, la sangre y las entrañas de Cristo. Os podría relatar ahora algo que le haría la competencia al cuento del caballero» (p. 135)⁴⁰; y ante la insistencia de Harry Bailey de contar con «alguien mejor» para continuar —*som bettre man*—, amenaza con abandonar la compañía. Puede igualmente ridiculizar a uno de los miembros de un gremio poderoso —el de los carpinteros— que, como nos dice el propio Chaucer, aparece entre un grupo de burgueses —un mercero, un tejedor y un tintorero— que muestran orgullosos todas las insignias de su gremio, siendo «cada uno [...] digno de tener un lugar en el estrado de la casa consistorial» (p. 75)⁴¹. De igual modo, el criado del canónigo, alentado por Harry Bailey —«no hagáis el menor caso de sus amenazas» (p. 520)—, ridiculiza la afición de su maestro por la alquimia: «Nadie que se meta en esta condenada ciencia obtendrá lo suficiente para ir tirando [...] ¿Alguien quiere ponerse en ridículo? Que estudie alquimia» (p. 523)⁴², aunque durante su narración insiste, precisamente, en la naturaleza individual de su crítica: «Vosotros, honorables canónigos seculares, no creáis que estoy difamando vuestra hermandad, aunque mi cuento se refiera a uno

rial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation, Londres, Routledge, 1992, sobre todo pp. 1-13; R.D. SACK, *Human Territoriality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; y *Homo Geographicus*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1997, en especial el capítulo 3.

⁴⁰ «But in Pilates voyes he gan to crie, / And swoor, 'By armes and by blood and bones, / For I kan a noble tale for the nones, / With which I wol now quyte the Knightes tale'» (l. 3124-3127).

⁴¹ «Wel semed ech of hem a fair burgeys / To sitten in a yeldehalle on a deys. / Everich, for the wisdom that he kan, / Was shaply for to been an alderman» (l. 369-372).

⁴² «This cursed craft whoso wole exercise, / He shal no good han that him may suffice; / For al the good he spendeth therabout, / He lese shal; therof have I no doute. / Whoso that listeth outen his folie, / Lat him come forth, and lerne multiplie» (VIII. 830-835).

de vuestra cofradía» (p. 526)⁴³. La idea de la peregrinación como «zona de contacto» es importante porque nos permite considerar lo carnavalesco como el marco que justifica las narraciones de sexualidad ilícita y a Harry Bailey como su principal inductor. La obra arranca en el entorno carnavalesco de un banquete y propone otro a su conclusión como premio a la mejor historia; la gula aparece así como marco consensuado para proceder a la interacción social y literaria. El posadero forma parte de la tradición de los reyes carnavalescos que representan la idea del desorden, y ocupa un lugar cercano al Momo de los carnavales, o a los niños o jóvenes que presidían las fiestas de adviento conocidas como «del Obispillo» en muchas catedrales europeas hasta el siglo XVII⁴⁴. La risa y la burla se permitían en estos contextos porque tenían fecha de caducidad; pero la simple posibilidad de visualizar estos vicios evidenciaba la necesidad de transformarlos o evitarlos: la hipocresía, la falta de amor al prójimo, o incluso a Dios, son los males que Chaucer puede denunciar sin cuestionar el orden social⁴⁵. Más allá de la interpretación Bahjtiniana, y por tanto marxista, de estas celebraciones e imágenes como rupturas temporales permitidas por el poder, hay que tener en cuenta que en ellas hay un valor positivo de celebración de la vida, de rebelión individual ante la estricta separación en órdenes morales y categorías sociales que articulaban la sociedad medieval.

3. LA REPRESENTACIÓN DEL SEXO

3.1. OBSCENIDAD, EXHIBICIONISMO Y DISCURSOS DE GÉNERO

Planteada, pues, la relevancia del marco cultural de la peregrinación y del registro carnavalesco, podemos observar cuáles son las características específicas de la representación del sexo. Si el mundo de la cultura —el regido por la Iglesia— presentaba el ideal de identidad humana bajo la figura del peregrino penitente, el sexo difícilmente podía recibir otra consideración que la de ser un peligro para la consecución de una vida espiritualmente saludable. Las imágenes sexuales explícitas asociadas a las representaciones de la avaricia, la lujuria o la concupiscencia en la fábrica de

⁴³ «But worshipful chonons religious, / Ne demeth nat that I sclandre your hous, / Although my tale of a chanoun bee. / Of every ordre som shrewe is, pardee, / And God forbede that al a compaignye / Sholde rewe o singuleer mannes folye» (VIII. 992-997).

⁴⁴ Sobre las ceremonias religiosas tardomedievales y renacentistas que hacían de la risa un instrumento de catequización, véase M.C. JACOBELLI, *Risus Paschalis*, Barcelona, Planeta, 1990.

⁴⁵ Sobre los límites de ceremonias que hacen del desorden y la parodia sus principales ejes y su supresión en grandes áreas del norte de Europa como consecuencia de la Reforma protestante, véase B. SCRIBNER, «Reformation, Carnival and the World Turned Upside Down», *Social History*, núm. 3 (1978), pp. 303-329; P. BURKE, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Nueva York, Columbia University Press, 1978; P. STALLYBRASS y A. WHITE, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1986; R. HUTTON, *The Rise and Fall of Merry England: The Ritual Year, 1400-1700*, Oxford, Oxford University Press, 1994; y B. EHRENREICH, *Dancing in the Streets: A History of Collective Joy*, Nueva York, Metropolitan Books, 2006.

muchos templos medievales presentan la sexualidad como un poderosa fuerza que hay que «deformar» para hacer más efectiva la disuasión de caer en ella, aun a sabiendas de que la naturaleza humana terminará por mostrarse débil (Weir y J. Jerman, p. 23)⁴⁶. Y es que el exhibicionismo en el arte medieval, cuando aparece, opera en contextos ajenos a lo erótico y con un sentido admonitorio. El problema para los lectores u observadores del siglo XXI es que nuestras propias categorías mentales nos obligan a una permanente labor de traducción cultural que a veces se demuestra imposible.

Por ejemplo, la erección masculina es considerada desde el siglo IV como signo del demonio. Lo incontrolable de la misma se veía como signo de influencia satánica; y esa presencia maligna se constataba en la erección final de los ahorcados, que unían así el castigo a los dos pecados más condenados por la iglesia medieval: la avaricia y la concupiscencia. Además la mostración megafónica o de figuras con vulvas sobredimensionadas iba unida a otra serie de imágenes que inciden en la genitalidad monstruosa: serpientes que muerden los pechos o el pene, figuras que se tiran de las barbas o bigotes —otro símbolo de la virilidad—, o vulvas dentadas que asemejan bocas y viceversa. Parece quedar claro en estas imágenes que espacio religioso y sexualidad guardaban relaciones en la Edad Media que hoy nos resultan incomprensibles pero que en su representaciones nos dejan atisbar un mundo complejo en el que la admonición del mal no se asocia con la pudibundez, ni el sexo con la ternura o el afecto.

Por todo ello no es de extrañar que el catálogo más detallado de situaciones sexuales en *LCC* aparezca en el sermón del Párroco antes que en las historias de *harlotrie*. El Párroco explica que el diablo se deleita en la basura de la lascivia, que la lujuria constituye una de sus manos —la otra es la gula— y que con sus cinco dedos induce a los hombres hacia la hediondez. El primer dedo «lo constituyen las locas y desenfadadas miradas de un hombre y una mujer [porque] a la codicia de los ojos sigue la del corazón». El segundo son «los tocamientos pecaminosos [pues] quien toca y manosea a una mujer le acontece como quien palpa a un escorpión venenoso que pica y mata rápidamente con su veneno». El tercero son las palabras «que actúan como el fuego [y] abrasan el corazón instantáneamente». El cuarto es el besar, pues ciertamente loco sería «quien besara la boca de un horno o crisol. Más locos aún son los que dan besos lujuriosos, pues esa boca es la del infierno. Y especialmente estos viejos libidinosos, empeñados en besar para probar aunque no puedan hacer. Ciertamente se parecen a los perros que cuando pasan junto a un rosal u otra planta, levantan la pata y, aunque no tengan ganas, simulan orinar». El quinto, finalmente, es «la hedionda acción de la lujuria» (p. 621)⁴⁷. Tras estas advertencias,

⁴⁶ Tanto este volumen como su versión electrónica, «Satan in the Groin», son quizás las mejores revisiones ilustradas de estas esculturas.

⁴⁷ «This is that oother hand of the devel with fyve fyngres to cacche the peple to his vileynye. / The firste fynger is the fool lookynge of the fool womman and of the fool man... for the coveitise of eyen folweth the coveitise of the herte. / The seconde fynger is the vileyns touchynge in wikkede manere. And therefore seith Salomon that whoso toucheth and handleth a womman, he fareth lyk hym that handleth the scorpioun that styngeth and sodeynly sleeth thurgh his envenymynge... The

el párroco sigue con un catálogo de las especies de lujuria: la fornicación entre no desposados, arrebatarse la virginidad a una doncella, frecuentar a las prostitutas que son como «retretes públicos donde los hombres evacúan sus excrementos», fornicar con clérigos, el incesto, la sodomía y los sueños libidinosos (p. 623)⁴⁸.

En esta larga reflexión se recogen la mayor parte de los comportamientos sexuales que aparecen en los textos y ofrece una interesante clave para interpretar su sentido. Así, si retomamos el adulterio cometido por la mujer del molinero y el amancebamiento de su hija en la historia del Administrador, lo más importante es que en ambos casos el molinero está siendo sometido a un hurto, esto es, está siendo castigado con su mismo pecado. El carácter goliardesco que el narrador nos ha referido en el *Prólogo General* al describir al Molinero, evidencia una sexualidad desmedida: «Era rechoncho, cuadrado y musculoso [...] Su barba era pelirroja como el pelaje de una zorra o las cerdas de una marrana, y por su anchura, semejante a una azada [...] Tenía una boca ancha como la puerta de un horno y su hablar era generalmente obsceno y picante» (p. 80)⁴⁹. Y esa sexualidad —reducida a la potencia varonil y simbolizada en el pene— aparece combinada con otro rasgo: su afición

thridde is foule wordes, that fareth lyk fyr, that right anon brenneth the herte. / The fourthe fynger is the kissinge; and trewely he were a greet fool that wolde kisse the mouth of a brennyng oven or of a fourneys. / And moore fooler been they that kissen in vileynye, for that mouth is the mouth of helle; and namely these olde dotardes holours, yet wol they kisse, though they may nat do, and smatre hem. / Certes, they been lyk to houndes; for an hound, whan he comth by the roser or by othere [bushes], though he Mayo nat pisse, yet wole he heve up his leg and make a contenance to pisse... The fifthe fynger of the develes hand is the stynkyng dede of Leccherie» (x. 853-864).

⁴⁸ «Of Leccherie, as I seyde, sourden diverse spes, as fornicacioun, that is bitwixe man and womman that been nat maried, and this is deedly synne, and agayns nature. / Al that is enemy and destruccioun to nature is agayns nature... Another synne of Leccherie is to bireve a mayden of hir maydenhede... Of this brekyng comth eek ofte tyme that folk unwar wedden or synnen with hire owene kynrede, and namely thilke harlotes that haunten bordels of these fool wommen, that mowe be likned to a commune gong, where as men purgen hire ordure... Yet been ther mo spes of this cursed synne; as whan that oon of hem is religious, or elles bothe; or of folk that been entred into ordre, as subdekne, or dekne, or preest, or hospitaliers. And evere the hyer that he is in ordre, the gretter is the synne... The fourthe spece is the assemlee of hem that been of hire kynrede, or of hem that been of oon affynyte, or elles with hem with whiche hir fadres or hir kynrede han deled in the synne of lecherie. This synne maketh hem lyk to houndes, that taken no kep to kynrede... The fifthe spece is thilke abhominable synne, of which that no man unneth oghte speke ne write; natheles it is openly rehersed in holy writ. / This cursednesse doon men and wommen in diverse entente and in diverse manere; but though that hooly writ speke of horrible synne, certes hooly writ may nat been defouled, namoore than the sonne that shyneth on the mixne. / Another synne aperteneth to leccherie, that comth in slepyng, and this synne cometh ofte to hem that been maydenes, and eek to hem that been corrupt; and this synne men clepen polucioun» (x. 864-914).

⁴⁹ «The millere was a stout carl for the nones; / Ful byg he was of brawn, and eek of bones... He was short-sholdred, brood, a thikke knarre... His berd as any sowe or fox was reed, / And therto brood, as though it were a spade... His mouth as greet was as a greet forneys. / He was a jangler and a goliardeys, / And that was moost of synne and harlotries. / Wel koude he stelen corn and tollen thries; / And yet he hadde a thombe of gold, pardee» (t. 545-563). Sobre la caracterización humoral de personajes como el Molinero, el Administrador o la Comadre, véase Ch. MUSCATINE, *Chaucer and The French Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1964, en especial pp. 197-212.

por lo ajeno. Sexualidad, hurto y retribución quedan igualmente combinados al final del cuento: Symkyn queda en ridículo cuando los dos jóvenes estudiantes imponen su mayor potencia —su mayor vigor sexual— para gozar de su mujer e hija y, además, recuperar el trigo robado en forma de hogaza. Así, el molinero se ve privado de dos valores tan firmes como el grano: la castidad de su esposa y la honra de su hija. Por lo tanto el plus de significación de lo sexual en la historia radica en mostrar un castigo ejemplar de la avaricia en el contexto de un juego de ingenio; las referencias sexuales con su descarnada simpleza enfatizan el ridículo del viejo molinero frente a la potencia sexual de sus competidores: la mujer, confundida por la cuna movida por uno de los estudiantes, termina en la cama de Juan donde «pasó el mejor rato que había gozado en años pues él la trajinó como un loco, entrando a por uvas con fuerza» (p. 162)⁵⁰.

Igualmente muchas de estas historias nos revelan un modelo de explotación masculina, sustentado en una visión no problemática de la relación hombre-mujer. Esta última, se dice en varias ocasiones a lo largo del texto, se aleja de la virtud por su naturaleza inconstante y sólo con dificultad puede abrazarla. O modelo de castidad o asiento del pecado y el demonio. El control de la sexualidad femenina por parte del varón —la fidelidad monógama y la elección de esposo— garantizaba a éste un medio de asegurar o incrementar sus propiedades (por pocas o muchas que éstas fueran). Exigiendo fidelidad de la mujer, el esposo aseguraba su paternidad y la permanencia de sus propiedades entre sus herederos de sangre; controlando el acceso a la sexualidad de las hijas —representada en la preservación del himen— podía utilizarlas como bienes intercambiables en el mercado matrimonial. Todo ello, además, sin que existiera aún un discurso sublimatorio que enmascarara estas realidades bajo elaboraciones como la del amor conyugal o paterno. Así lo aclara el Párroco cuando afirma que quien roba la virginidad de una doncella la despoja «del más elevado estado de la presente vida, privándola del precioso fruto que la Escritura denomina [...] ‘centesimus fructus’ [...] el que tal obra ocasiona daños y perjuicios que rebasan todo cálculo [...] si hace penitencia, la mujer podrá alcanzar el perdón, pero jamás recuperar la virginidad» (p. 622)⁵¹. La referencia a la parábola del sembrador en Mateo 13: 8 —«Otras cayeron en tierra buena y dieron fruto: unas cien, otras sesenta, otras treinta»—, nos indica que la virginidad es un bien en sí toda vez que su existencia garantiza los mejores resultados para el «sembrador».

En la historia del Mercader, centrada en otro aspecto del sermón del Párroco —los viejos libidinosos—, la sexualidad vuelve a ponerse al servicio de un ejemplo moral y la burla cruel se prueba el más eficaz correctivo contra un vicio. En el

⁵⁰ «So myrie a fit ne hadde she nat ful yoore; / He priketh harde and depe as he were mad» (i. 4.230-4.231).

⁵¹ «Another synne of Leccherie is to bireve a mayden of hir maydenhede, for he that so dooth, certes, he casteth a mayden out of the hyste degree that is in this present lif, / and bireveth hir thilke percious fruyt that the book clepeth the hundred fruyt... For certes, namoore may maydenhede be restooed than a arm that is smyten fro the body may retourne agayn to wexe. / She may have mercy, this woot I wel, if she do penitence; but nevere shal it be that she nas corrupt» (x. 872-874).



prólogo, el Mercader nos adelanta que lleva dos meses casado y que su esposa es «la peor que podáis imaginar; si estuviere casada con el diablo, podría jurarlo: lo superaría» (p. 291)⁵². El posadero le pide que, pues sabe tanto del asunto, les cuente algo que lo ilustre. Tras disculparse por no querer hablar de sí mismo, escoge como protagonista de su cuento a Enero, «un noble caballero» (p. 293) entrado en años —esto es, a un miembro de un grupo social rival y con mayor prestigio—, y lo caracteriza como un viejo libidinoso que, tras disfrutar de las rameras toda su vida, decide acceder en la vejez a los placeres del matrimonio. Pero esta «conversión», que podría ser positiva, tiene aquí el sentido contrario por lo inadecuado de su elección: como el propio Enero afirma, «ella no debe pasar de los dieciséis [...] No quiero tener a una mujer de treinta años, no son más que [...] forraje de invierno» (p. 297)⁵³. Su posterior ceguera no hace sino convertir en más cruel la burla de los jóvenes amantes a los celos desmedidos del viejo: Mayo convence a su marido para que le sirva de banco y poder subir al peral donde «Damián no perdió el tiempo: le tiró el sayo hacia arriba y penetró en ella», colocándola «de una forma que me resulta imposible explicar sin ser rudo» (p. 317)⁵⁴. En esta historia el realismo se confunde con la alegoría como demuestran la elección del nombre de los personajes: en tiempos de Chaucer, enero era el penúltimo mes del año; mayo el tercero: Enero es un vejestorio, y Mayo joven. El nombre de Damián estuvo ligado con la potencia generativa, y en la fiesta de San Cosme y San Damián los jóvenes presentaban exvotos fálicos de cera para conservar el poder sexual. Finalmente, el lugar del delito —un peral— es un árbol cuyo contenido simbólico en la Edad Media servía para glosar, de un lado, lo evidente del encuentro que ocurre entre sus ramas —podía significar tanto los genitales masculinos como los pechos femeninos— y, del otro, la ridícula situación de Enero, agarrado a su tronco y sirviendo de apoyo a Mayo, a modo de visualización de la infamia; para terminar, introduce una referencia paródica irreverente —una estrategia repetida a lo largo de todo el cuento: el peral era el símbolo de Jesús encarnado y de su amor por los hombres⁵⁵.

Igualmente, en paralelo, aparecen Plutón y Proserpina que comentan lo que ocurre en la historia burlesca. Su intervención nos remite a un enfrentamiento entre dos dioses en razón de su sexo; así Plutón, escandalizado de que hagan un cornudo de «un honorable caballero», decide que Enero recupere la vista mientras su esposa se entretiene con el escudero: «Así podrá ver claramente lo puta que es ella» (p. 315)⁵⁶. Pese a esta defensa del esposo por parte de Plutón, el lector justifi-

⁵² «I have a wyf, the worste that may be; / For thogh the feend to hire ycoupled were, / She wolde hym overmacche, I dar well swere... She is a shrewe at al» (iv. 1218-1222).

⁵³ «I wol non old wyf han in no manere. / She shal nat passe twenty yeer, certayn... I wol no womman thrity yeer of age, / It is but bene-straw and greet forage» (iv. 1416-1422).

⁵⁴ «Ladies, I prey yow that ye be nat wrooth; / I kan nat glose, I am a rude man. / And sodeynly anon this Damian / Gan pullen up the smok, and in he throng» (iv. 2350-2353).

⁵⁵ Véase HANSEN, p. 257; y FERGUSON, p. 41.

⁵⁶ «That he shal have ayen his eyen sight, / Whan that his wyf wold doon him vileynye / Thanne shal he knowen al hire harlotrye, / Both in repreve of hire and othere mo» (iv. 2260-2263).

caría el castigo de Enero como ejemplificación del triunfo de la razón. El Administrador, en su prólogo, ya nos ha avisado de que los viejos «tenemos hojas blancas y apéndice verde, como los puerros. Aunque nuestra vitalidad decrezca, no carecemos de deseos lujuriosos» (p. 153)⁵⁷. De este modo la vejez no hace sino poner en evidencia la pérdida de virilidad y potencia, e ir en contra de la naturaleza es exponerse al ridículo y, por lo tanto, es de sabios actuar en consonancia y casar con mujer madura o renunciar el sexo. Indicativo de la importancia de este mensaje es que el autor no pierda oportunidad de concentrarse en las huellas de la vejez sobre el cuerpo de Enero: al llegar al lecho la noche de bodas tras ingerir todo tipo de afrodisíacos, nos dice, «estrujó a su preciosa Mayo —su paraíso, su media naranja— fuertemente entre sus brazos, acariciándola y besándola una y otra vez, frotando su erizada y dura barba (que era igual que papel de lija y punzante como una zarza), contra su tierno cutis»; y mientras cloqueaba con voz de falsete, «la arrugada piel de su cuello se movía flácida arriba y abajo. Dios sabe lo que pensaría Mayo contemplándole allí sentado con su gorro de dormir y su cuello huesudo» (p. 306)⁵⁸. De este modo la indudable condena que la acción de Mayo merece ante los oyentes queda suspendida porque el pecado de Enero es aún peor.

Hay una reflexión que hacer ante el tratamiento que se da al engaño femenino en estos cuentos. En la tradición de las *Facetiae*, el remate moralizante solía hacer explícito el castigo a la mujer falsa, sin embargo en ninguna de estas historias ocurre así. Alison, la mujer del carpintero cornudo en el cuento del Molinero, queda tranquila tras convencer a sus vecinos que los gritos de su marido son resultado de su locura y «los lugareños cultos, sin dudar, estuvieron de acuerdo que estaba como una regadera, y todos se rieron mucho de este asunto» (p. 152)⁵⁹. En el caso del cuento del Marino, la esposa, tras acostarse con el monje y gastar el dinero de su marido, sale bien librada porque el marido «vio que aquello no tenía remedio: era inútil reñirla por cosas que no podían enmendarse» (p. 400)⁶⁰. Igualmente en la historia de Mercader, Mayo, gracias al don de la elocuencia que le concede Proserpina, es capaz de convencer a su marido que lo que ha visto es resultado del proceso de curación de su cuquera: «Antes de que vuestra vista haya tenido tiempo de asentar-

⁵⁷ «For in oure wyl ther stiketh evere a nayl, / To have an hoor heed and a grene tayl, / As hath a leek; for thogh oure myght be goon, / Oure wyl desireth folie evere in oon» (I. 3877-3880).

⁵⁸ «And Januarie hath faste in armes take / His fresshe May, his paradys, his make. / He lulleth hire; he kisseth hire ful ofte; / With thikke brustles of his berd unsofte, / Lyk to the skyn of houndfyssh, sharp as brere / —For he was shave al newe in his manere— / He rubbeth hire aboute hir tendre face... The slakke skyn aboute his nekke shaketh, / Whil that he sang, so chaunteth he and craketh. / But God woot what that May thoughte in hir herte, / Whan she hym saugh up sittyng in his sherte, / In his nyght-cappe, and with his nekke lene; / She preyseth nat his pleyng worth a bene» (IV. 1821-1854).

⁵⁹ «They seyde: ‘the man is wood, my leeve brother’; / And every wight gan laughen at this stryf» (I. 3848-3849).

⁶⁰ «This marchant saugh ther was no remedie, / And for to chide it nere but folie, / Sith that the thyng may nat amended be» (VII. 427-429).

se, es posible que os equivoquéis frecuentemente sobre lo que creáis ver. Tened cuidado, por favor» (p. 318)⁶¹.

Este hecho ha dado lugar a ciertas interpretaciones feministas de la obra que ven en esta ausencia de castigo para las mujeres adúlteras un cuestionamiento de la jerarquía patriarcal y el control de la sexualidad femenina. En este sentido yo creo que es más correcto pensar que Chaucer se limita a reírse —también— de la propia estructura patriarcal; más que en un intento de subvertirla, como manera de preservarla a través del cuestionamiento de sus aspectos más ridículos⁶². De alguna manera *LCC* parecen señalar que la consecución de unas relaciones respetuosas entre esposo y esposa —la valoración de lo femenino— sólo se consigue como corolario de una lucha por la perfección. Pero en el ínterin esas relaciones imperfectas no se cuestionan y la sexualidad femenina —con excepción de la penetración vaginal— está casi ausente. Tan sólo la Comadre de Bath en su prólogo se nos muestra deslenguada y procaz. Así, y con la autoridad que le otorga la experiencia, habla de sus tres primeros maridos, tres viejos, y afirma que «para conseguir lo que yo quería, solía tolerar toda su lascivia e incluso simular que tenía ganas de ella, aunque, la verdad sea dicha, nunca me ha gustado el tocino viejo» (p. 211)⁶³. Y a propósito del cuarto, un joven, comenta que el beber vino la llevó a pensar en Venus y «por la misma razón que el frío engendra granizo, un rabo goloso encaja con una boca laminera» (p. 212)⁶⁴. Esta procacidad no obstante contrasta con la castidad de su historia de caballeros andantes.

3.2. SEXO Y LUJURIA/AMOR Y MATRIMONIO

Como hemos podido ver, cada anécdota erótica adquiere una complejidad significativa que contrasta con la parquedad de las descripciones sexuales. En todos los cuentos que hemos referido el autor se detiene con mucha más atención en dos de los «cinco dedos del diablo» —las miradas y las palabras— que en los tres directamente referidos al goce sensual —los besos, los tocamientos y la cópula. De hecho cada vez que llegamos al momento cumbre del engaño erótico, el encuentro entre los amantes es despatchado con referencias generales a «la hizo suya», «la gozó en horizontal toda la noche», etc. Y casi siempre un comentario del narrador justifi-

⁶¹ «Til that youre sighte ysatled be a while, / Ther may ful many a sighte yow bigile. / Beth war, I prey yow; for, by hevene kyng, / Ful many a man weneth to seen a thyng, / And it is al another than it semeth» (IV. 2405-2409).

⁶² El interés de Chaucer por la respuesta femenina ante la sexualidad masculina ridícula ha sido interpretado como un intento por parte del poeta de crear una tensión dialéctica entre las doctrinas oficiales sobre la sexualidad y el matrimonio y sus posibles alternativas (PARRY, p. 161).

⁶³ «For wynnynng wolde I al his lust endure, / And make me feyned appetit; / And yet in bacon hadde I nevere delit» (III. 416-418).

⁶⁴ «And after wyn on Venus moste I thynke, / For al so siker as cold engendreth hayl, / A likerous mouth moste han a likerous tayl» (III. 464-466).

cando su silencio sobre detalles «que me resulta imposible explicar sin ser rudo». Esto nos permite esbozar al menos una conclusión sobre el asunto que nos planteábamos al principio: el uso de lo sexual como instrumento para la risa y la sátira social elimina lo erótico de los cuentos si por tal entendemos la «puesta en discurso del sexo», utilizando la fraseología de Foucault.

El hombre medieval, Chaucer, no entendía el sexo fuera del ámbito privado, de ahí que la posibilidad de trasladarlo al lenguaje con la precisión del *voyeur* moderno sea impensable. El amor en la Edad Media sólo es capaz de infundir pasión precisamente cuando no alcanza consumación en el cuerpo. El amor pasional, que enloquece y domina a quienes lo sufren, aparece en algunos de los romances incluidos en *LCC*. En estos casos siempre es el varón el agente de la experiencia, mientras que la mujer queda confinada al silencio humilde y a una adoración estéril. Es aquí donde con más claridad se percibe la idea de que el deseo no es sino proyección del propio yo sobre un otro cuya realidad material es del todo irrelevante⁶⁵. Así, en el cuento del Magistrado, el sultán de Siria queda enamorado de la virtuosa Constanza con tan sólo oír sus alabanzas: «Le facilitaron una explicación circunstanciada de su gran valía con tal seriedad, que su imagen se apoderó de la mente del sultán y le obsesionó totalmente hasta que su único deseo fue el de amarla hasta el fin de sus días» (p. 177)⁶⁶. Es en este tipo de amor el que conecta con la tradición caballeresca, donde se ubica el deseo, aunque éste aparezca permanentemente sublimado. Sólo cuando esa fantasía se sitúa en el mundo de lo real —caso del cuento del Terrateniente—, el hombre y la mujer parecen acceder a un pacto de vida con posibilidades de durar, o al menos así nos lo dice el cuento: «Arveragus y su esposa, Dorigena, vivieron en perfecta felicidad hasta el fin de sus días. Nunca más hubo diferencias entre ellos, ni entonces ni más tarde» (p. 360)⁶⁷.

4. CHAUCER Y LA SEXUALIDAD: LOS REGISTROS DEL NARRADOR CORTESANO

Los aspectos discutidos de la sexualidad en *LCC* apuntan una concepción de este motivo radicalmente alejada de la nuestra y ello pese a que, gracias al cine y la televisión, cuentos como el del Molinero o el Mercader forman parte de la cultura universal de las imágenes pornográficas. La concurrencia de lo sexual se subordi-

⁶⁵ M. MILLER argumenta que la perversidad del varón en el cuento del Molinero radica en que el carpintero ignora todas las señales que envía Alison y se limita a imaginarla según las deficiencias de su propio deseo (p. 57). E.T. HANSEN realiza una lectura similar del cuento del Mercader.

⁶⁶ «Amonges othere thynges, specially, / Thise marchantz han hym toold of dame Custance / So greet noblesse in earnest, ceriously, / That this Sowdan hath caught so greet pleasance / To han hir figure in his remembrance, / That al his lust and al his bisy cure / was for to love hire while his lyf may dure» (II. 183-189).

⁶⁷ «Arveragus and Dorigen his wyf / In sovereyn blisse leden forth hir lyf. / Novere eft ne was ther angre hem bitweene» (v. 1551-1553).



na a un plan general cuyo hilo temático es la relación matrimonial y las diversas actitudes ante ella. Cabe preguntarse cuál sería la reacción del público habitual de Chaucer, el de las damas escandalizadas por *Troilo y Criseida* a las que el poeta intenta aplacar escribiendo *La Leyenda de las Buenas Mujeres*, ante el dialogismo de *LCC* y su aparente modernidad moral: las relaciones basadas en el dominio están condenadas al fracaso y los hombres que las procuran a la exposición de su grotesca sexualidad y a la risa. Sólo el respeto mutuo, con el reconocimiento explícito de la importancia de la mujer en el intercambio contractual, hace posible la búsqueda del amor y de la gratificación sexual lícita.

Sin embargo es difícil asentir tranquilamente a esta tesis, porque la propia textualidad y la biografía de Chaucer se encargan de cuestionar su veracidad. Dos ejemplos pueden servirnos para plantear los últimos interrogantes a modo de cierre de esta discusión. El interrogante textual aparece en la caracterización del héroe masculino del romance de la Comadre, y dado lo ya dicho sobre este narrador-personaje, éste es el primer hecho significativo. Al comienzo del cuento se nos dice que cuando el caballero volvía de cazar «se topó casualmente con una doncella que iba sin compañía y, a pesar de que ella se defendió como pudo, le arrebató la doncella a viva fuerza» (p. 224)⁶⁸. Tal acción conlleva su condena a muerte, de la que se salva por la intercesión de la reina y sus damas; en una digresión, la narradora (¿Chaucer?) comenta: «Tal era, al parecer, la ley en aquellos tiempos» (p. 224)⁶⁹. ¿Sorpresa ante lo radical del procedimiento? ¿Un guiño al lector/lectora para que simpatizara con el personaje a pesar del crimen? ¿O un comentario inconsciente de culpabilidad? No es mi intención argumentar aquí una relación determinante entre ficción y biografía, sino, simplemente, poner lado a lado dos realidades documentales; una, la de la ficción en el cuento de la Comadre, y la otra, biográfica, la exculpación / inculpación de Chaucer en un caso de violación en mayo de 1380. En ambas se hace presente una realidad: la práctica habitual de la violencia contra la mujer, a la que habría que añadir una casi inevitable orientación clasista. En el caso en cuestión, el cortesano Chaucer contra Cecilia Chaumpaigne, la hija de un panadero. El documento donde se revela el asunto es una «acta de descargo» que la supuesta víctima realizó a favor del poeta, absolviéndolo de cualquier culpa que pudiera derivarse de su violación —*de raptu meo*⁷⁰. La controversia crítica inicial suscitada por esta revelación ha sido convenientemente zanjada y parece no haber duda del hecho que promovió el acta ni de los medios que Chaucer⁷¹ y su entorno

⁶⁸ «He saugh a mayde walkynge hym biforn, / Of which mayde anon, maugree hir heed, / By verray force, he raft hire maydenhed» (III. 885-888).

⁶⁹ «Paraventure swich was the statut tho» (III. 893).

⁷⁰ Sobre la discusión jurídica del término y el uso del mismo como un método de burlar las imposiciones de padres y tutores, véase J.A. BRUNDAGE, «Rape and Marriage in the Medieval Canon Law», *Revue de droit canonique*, núm. 28 (1978), pp. 62-75; y *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

⁷¹ Conviene recordar que Chaucer había contraído matrimonio con Philippa Roet, una dama de la reina que, siguiendo los pasos de su esposo, se incorporó a la corte paralela de Juan de Gante.

utilizaron para acallar el escándalo: un pago de diez libras a la víctima (Cannon, pp. 93-94). Evidentemente dicho pago no se relaciona documentalmente con el acta, pero por la naturaleza de los intermediarios —amigos y cortesanos próximos a Chaucer— caben pocas dudas sobre tal relación⁷². Chaucer no parece haber ofrecido ni a la víctima del caballero, ni a Cecilia una posibilidad de restitución, de contar su historia; al contrario, en ambos casos parece dejarse claro que el culpable de tales crímenes puede ser exculpado si los poderosos así lo deciden: en el caso del cuento, son la reina y sus damas quienes dejan en suspenso la pena de muerte a costa de que el caballero aprenda qué es lo que realmente desean las mujeres; en el caso de Chaucer, sus amigos en la corte y su influencia ante jueces y escribanos lo exculpan de cargos tan engorrosos como los de violación y adulterio. ¿Es incompatible todo esto con una defensa literaria de la mutualidad sentimental y una condena de la violencia en las relaciones matrimoniales? La respuesta es difícil y depende en gran medida de la imagen construida del autor; pero no conviene perder de vista la posición privilegiada que el público femenino ocupa en sus desvelos. Quizás la simpatía hacia actuaciones femeninas claramente reprobables desde la moral convencional que salpican *LCC* no dejen de ser sino un nuevo guiño a ese público. Estas dudas no pretenden ofrecer respuestas definitivas sino simplemente poner en evidencia la distancia que media entre el intento crítico de interpretar productos literarios de los que nos separan más de seis siglos y la inevitable opacidad del pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AERS, D., *Chaucer, Langland and the Creative Imagination*, Boston, Mass., Routledge & Kegan Paul, 1980.
- *Chaucer*, Brighton, Harvester Press, 1986.
- ASTELL, A.W., «The Peasants' Revolt: Cock-crow in Gower and Chaucer», *Essays in Medieval Studies*, núm. 10 (1993), pp. 53-60.
- AUSTEN, G., «The Reeve's Tale and Its Audience», *The English Review*, núm. 11 (2000), p. 29.
- BENNET, J., *Women in the Medieval English Countryside*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- BLAMIRE, A., *Chaucer, Ethics and Gender*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- BOWERS, J.M., «*The Tale of Beryn* and *The Siege of Thebes*: Alternative Ideas of *The Canterbury Tales*», en D.J. Pinti, ed., pp. 201-230.

⁷² El contenido completo de los documentos relativos al caso aparecen en CROW y OLSON, p. 343, aunque fueron inicialmente publicados por F.J. FURNIVALL en *The Athenaeum* (29 noviembre 1873). Para una discusión de sus contenidos y posible interpretación, véanse P.R. WATTS, «The Strange Case of Geoffrey Chaucer and Cecilia Champaigne», *Law Quarterly Review*, núm. 63 (1947), pp. 491-515; T.T. PLUCKNETT, «Chaucer's Escapade», *Law Quarterly Review*, núm. 64 (1948), pp. 33-36; y Ch. CANNON.

- BURROW, J.A., *Medieval Writers and their Work*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- BURTON, T.L. y GREENTREE, R., *Chaucer's Miller's, Reeve's, and Cooks Tales: An Annotated Bibliography 1900 to 1992*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- CAI, Z., «Fragments I-II and III-V in *The Canterbury Tales*: A Re-examination of the Idea of the Marriage Group», *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, núm. 19 (1988), pp. 80-98.
- CANNON, CH., «Raptus in the Chaumpaigne Release and Newly Discovered Documents Concerning the Life of Geoffrey Chaucer», *Speculum*, núm. 68 (1993), pp. 74-94.
- CHAUCER, G., *Cuentos de Canterbury*, ed. Pedro Guardia Massó, Madrid, Cátedra, 1999.
- *The Riverside Chaucer*, L. BENSON ed., 3ª ed., Boston, Mass., Houghton Mifflin, 1988.
- CROW, M.M. y OLSON, C.C., eds., *Chaucer Life-Records*, Oxford, Clarendon Press, 1966.
- CURRY, W.C., *Chaucer and the Medieval Sciences*, Nueva York, Barnes & Noble, 1960.
- DINSHAW, C., *Chaucer's Sexual Poetics*, Madison, Wis., The University of Wisconsin Press, 1989.
- FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé editores, 1955.
- FINUCANE, R.C., *Miracles and Pilgrims: Popular Beliefs in Medieval England*, Basingstoke, Macmillan Press, 1995.
- HANSEN, E.T., *Chaucer and the Fictions of Gender*, Berkeley, Ca., University of California Press, 1992.
- HIRSCH, J.C., *Chaucer and The Canterbury Tales: A Short Introduction*, Oxford, Wiley-Blackwells, 2002.
- KAPLISCH-ZUBER, C., «Women and the Family» en J. Le Goff ed., pp. 285-311.
- KAUFMAN, M. ed., *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power, and Change*, Toronto & Nueva York, Oxford University Press, 1987.
- KAUFMAN, M., «The Construction on Masculinity and the Triad of Men's Violence», en M. Kaufman ed., pp. 1-29.
- KELLY, H.A., *Love and Marriage in the Age of Chaucer*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1975.
- KENDRICK, L., *Chaucer Play: Comedy and Control in The Canterbury Tales*, Berkeley, Ca., University of California Press, 1988.
- KITTREDGE, G.L., «Chaucer's Discussion of Marriage», *Modern Philology*, núm. 9 (1911), pp. 435-467.
- LASKAYA, A., *Chaucer's Approach to Gender in The Canterbury Tales*, Londres, D.S. Brewer, 1995.
- LAWRENCE, W.W., «The Marriage Group in *The Canterbury Tales*», *Modern Philology*, núm. 11 (1913), pp. 247-258.
- LE GOFF, J. ed., *The Medieval World*, Londres, Parkgate Books, 1997.
- LE GOFF, J., «Introduction: Medieval Man», en J. Le Goff, ed., pp. 1-35.
- MANN, J., *Chaucer and Medieval State Satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.
- MILLER, M., *Philosophical Chaucer. Love, Sex and Agency in The Canterbury Tales*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- PARRY, J.D., «Interpreting Female Agency and Responsibility in *The Miller's Tale* and *The Merchant's Tale*», *Philological Quarterly*, núm. 80 (2001), pp. 133-167.
- PARTRIDGE, S., «Questions of Evidence: Manuscripts and the Early History of Chaucer's Works», en Daniel J. Pinti, ed., pp. 1-26.

- PINTI, D.J. ed., *Writing After Chaucer: Essential Readings in Chaucer and the Fifteenth Century*, Nueva York y Londres, Garland, 1998.
- PUGH, T., *Queering Medieval Genres*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2004.
- PUTTENHAM, G., *The Arte of English Poesie Contriued into three Bookes: The first of Poets and poesie, the second of Proportion, the third of Ornament*, Londres, 1589.
- SPONSIER, C., «In Transit: Theorizing Cultural Appropriation in Medieval Europe», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, núm. 32 (2002), pp. 13-39.
- TRIGG, S., *Congenial Souls: Reading Chaucer from Medieval to Postmodern* (Medieval Cultures, núm. 30), Minnesota, Minn., University of Minnesota Press, 2002.
- TUPPER, F., «The Quarrels of the Canterbury Pilgrims», *Journal of English and Germanic Philology*, núm. 14 (1915), pp. 256-270.
- WATERMAN, R.A., «The Role of Obscenity in the Folk Tales of the 'Intellectual' Stratum of Our Society», *The Journal of American Folklore*, núm. 62 (1949), pp. 162-165.
- WEIR, A. et al., *Satan in the Groin: Exhibitionists Carvings on Medieval Churches*, «<http://www.beyond-the-pale.org.uk/satan1.htm>»
- WEIR, A. y JERMAN, J., *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*, Londres, B.T. Batsford, 1993.