

**LA RISA HORIZONTAL: APROXIMACIONES AL CUERPO FEMENINO EN
BOCCACCIO Y CHAUCER**

TESIS DE MAESTRÍA

DAVID STEVEN BASTIDAS CAICEDO

DIRECTORA:

ANDREA LOZANO VÁSQUEZ

**MAESTRÍA EN LITERATURA
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y LITERATURA
ESCUELA DE POSGRADOS
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
BOGOTÁ, D.C.
2018**

Índice

Notas sobre las referencias	3
Lista de abreviaturas	4
Introducción	5
Capítulo 1: El cuerpo femenino: sexualidad, deseo y control de la mujer a través del uso de la comicidad.....	15
1.1 Cuerpo femenino: entre lo abstracto y lo abyecto	15
1.2 Uso de la comicidad: entre lo sacro, lo profano y lo literario	31
Capítulo 2. Lengua y recepción: dos aspectos intrínsecos a la comicidad	42
2.1. Boccaccio y Chaucer: guías interpretativas sobre la sexualidad de la mujer	43
2.1.1 El <i>Decamerón</i> : un manual de risa para el lector	43
2.1.2 Chaucer: variaciones y similitudes en el proceso de guía interpretativa	60
2.1.3 La comicidad: la incidencia del proceso físico en los procesos cognitivos del lector	68
2.2 El vernáculo: una apuesta por la comicidad, la creación y la recepción	73
Conclusiones.....	86
Bibliografía	91
Índice de autores	96

Notas sobre las referencias

Para facilitar la labor de búsqueda en las fuentes primarias, se han hecho modificaciones en el sistema de citación MLA. Para este trabajo, la citación de las obras de los autores estudiados se hará de la siguiente manera: abreviatura del autor, abreviatura de la obra, jornada, cuento, parágrafo (en el caso de Boccaccio), página y apellidos del encargado de la edición.

Lista de abreviaturas

Autores clásicos

AC	Andrés El Capellán	CT	Chrétien de Troyes
Arist.	Aristóteles	DA	Dante Alighieri
FP	Francesco Petrarca	JM	Jean de Meun
GB	Giovanni Boccaccio	JMC	Juan Manuel Infante de Castilla
GC	Geoffrey Chaucer	JR	Juan Ruiz, Arcipreste de Hita
GL	Guillaume de Lorris	PA	Petrus Alfonsi

Obras clásicas

<i>DEC</i>	Decamerón	<i>ECL</i>	El conde Lucanor
<i>CC</i>	Cuentos de Canterbury	<i>LBA</i>	Libro de Buen Amor
<i>LAC</i>	Libro del amor cortés	<i>CAN</i>	Cancionero
<i>LDR</i>	Libro de la rosa	<i>LDC</i>	La divina comedia
<i>DC</i>	Disciplina Clericalis	<i>CON</i>	Convivio
<i>ECC</i>	El caballero de la carreta	<i>DVE</i>	De Vulgari Eloquentia

Introducción

*“Sabed que tendría gran deseo
de teneros en el lugar del marido,
con la condición de que me concedierais
hacer todo lo que yo quisiera”*
 Beatriz, Comtessa de Díá

La sociedad medieval, influida por las visiones de los padres de la iglesia, ve a la mujer como un ser inferior y negativo: “Constantemente aparece un primer tema, que domina el discurso [religioso]: la mujer es mala, tan lúbrica como la víbora, tan resbaladiza como la anguila, además de curiosa, indiscreta y desabrida” (Duby, *Caballero*, 179). Estos símiles resaltan su carácter vicioso y pecaminoso, como es el caso de la víbora y su posible relación con la catástrofe del jardín del Edén¹. Además de estos calificativos, la mujer era concebida como un ser inferior: “Santo Tomás, por su parte, subraya en varios lugares la inferioridad de la mujer, que debe estar sometida al hombre desde el momento en que ‘el varón está mejor dotado de razón y es más fuerte’ y que ‘el discernimiento de la razón es por naturaleza más abundante en el hombre’” (Aquino citado por Bertini 18). Debido a estas concepciones, la única opción para que cualquier mujer pudiera expiar su condición inferior y corrupta era a través de la consagración de su vida y cuerpo al servicio religioso: “San Antonio, en el *De virginibus* (pero también en el *De viduis*), había teorizado sobre la liberación de la mujer precisamente a través de la elección de la virginidad, y su teoría tuvo gran aceptación no sólo en la época tardoantigua, sino también durante toda la Edad Media” (Bertini 20). Así, el discurso religioso, además de establecer un imaginario en la

¹ “Una línea recta y no muy larga une el temor mágico con que los pueblos, en estado de naturaleza, *sienten aversión por la mujer*, en sus funciones más femeninas, y el odio y el ultraje ascéticos a las mujeres que afea, desde Tertuliano y San Jerónimo, la literatura cristiana” (Huizinga 311, la cursiva es mía).

² Esta cita pertenece a la *Summa contra gentiles* y *Summa theologiae* (*summ. C. gent.*, III, 123 y *summ. Theol.*, Iq. 92, a. 2).

sociedad, establece formas de control del cuerpo de la mujer, ya fuera por medio del sometimiento al hombre o a través de la consagración a la vida monacal³.

Esta subordinación de la mujer al hombre no corresponde únicamente al pensamiento religioso. En el ámbito social, el establecimiento de los roles de hombre y mujer en el matrimonio era totalmente desequilibrada, por mor de la influencia de la religión en las leyes y decretos de la época: “Lo encontramos plenamente confirmado [el rol de subordinación de la mujer] también en el derecho canónico: en el célebre *Decretum Gratiani*, la mayor colección de textos jurídicos recopilada en la primera mitad del siglo XII, se lee: ‘Es sabido que la mujer debe estar subordinada al marido y que no tiene ninguna autoridad; no puede enseñar, no puede actuar ni como testigo ni como garante, ni como juez’ (c. XXXIII, q. V, c. XVII)” (Bertini 18). Así, la mujer queda relegada a un segundo plano en la sociedad y la religión, “dispuesta” a los deseos de la sociedad, la religión y su esposo.

Esta percepción permea, asimismo, a la literatura de la época. En primera instancia, es necesario identificar representación de la mujer en los géneros literarios del Medioevo. En el amor cortés, los *fabliaux* y los *exempla*, la mujer deambula entre la abstracción y la corporeidad. Esta itinerancia está marcada por la visión que la época tiene de la mujer, así como por las intenciones recreativas y didácticas de estos géneros y sus autores. En el primer género, la necesidad de educar las pasiones de hombres y mujeres de la corte incidió

³ En el *Libro de Apolonio* (1250-1260), una de las estrofas indica la forma en que se debe cuidar de Luciana, esposa del rey Apolonio, hasta que él llegue por ella:

[324] Por amor que toviese su castidat mejor,
fiziéronle vn monesterio do visquiese seror
fasta que Dios quisiere que venga su senyor;
con otras duenyas de orden seruié al Criador. (Anónimo, vv.1296–1299)

Esta necesidad de cuidar a Luciana es un indicio de la preocupación que existía por proteger el cuerpo de cualquier deseo sexual; en este caso, se resguarda a la mujer en un monasterio, hasta el retorno del rey, para evitar su perdición.

en la prelación del carácter para buscar o elegir el ser amado⁴; de ahí que las obras retraten la mujer de la corte como una entidad no corpórea, lejana y casi sacra. En el segundo, la intención de divertir y distender las reuniones incidió en los temas y representaciones de los personajes; en el caso de la mujer, fue utilizada para burlarse del hombre. A pesar del divertimento y búsqueda de distención de este género, hubo algunos *fabliaux* que presentaron, de cierta forma, moralejas, a modo de dísticos, en los que se hizo hincapié en la visión negativa de la mujer. En el último, la necesidad de educar al hombre en los asuntos del mundo provocó que, a través de relatos burlescos, situaciones cómicas y disparatadas, se presentara la mujer de los estamentos sociales inferiores como incitadora del pecado y un peligro constante para la tranquilidad del hombre. Así, la figura femenina deambuló, según el género y el tipo de estamento al que pertenecía, entre la sublimación y la abyección.

Asimismo, la sexualidad de la mujer es tratada de manera diferente en cada género, dado que la percepción de la figura femenina en cada uno de estos es supeditada a las intenciones y temáticas. En el amor cortés su sexualidad, expresión de la corporeidad, es limitada, breve, incluso evitada, pues el carácter y nobleza de los personajes, en este caso de ella, prima sobre los demás elementos de representación. En los *fabliaux* y los *exempla*, el cuerpo de la mujer y su sexualidad son el punto de partida para el género, puesto que las intenciones de entretenimiento y aleccionamiento hacen uso de estos elementos en pos de una reflexión, burlesca en el caso de los *fabliaux*, sobre el cuidado que debe tener el hombre con la mujer y el peligro que esta representa. Estas visiones y usos de la mujer y su

⁴ “A mediados del siglo XII, en efecto, las mujeres están mucho más presentes en el relato de los narradores encargados de divertir a la corte de Enrique Plantagenêt. Estos, como sus predecesores, sugieren que el destino de ellas es ser tomadas como objetos del deseo masculino. Sin embargo, insisten en que a partir de ahora ese deseo debe ser dominado” (Duby, *Mujeres*, 80).

cuerpo son síntoma, entonces, de una manipulación de la imagen del cuerpo femenino, que está soportada por las concepciones peyorativas, reductivas y discriminadoras de la sociedad del Medioevo.

Guillermo, IX duque de Aquitania, ejemplifica la supeditación de la mujer a los deseos del hombre de esta época. En uno de sus poemas, este noble, caracterizado por epítetos como jugador, festivo, impío, cínico y mujeriego, muestra las consecuencias que una mujer, en caso de no amar a un caballero como lo fue este duque, debe asumir:

No peca mortalmente la dama
que ama a caballero fiel;
pero si ama a monje o clérigo
sinrazón hace:
*por derecho se la debería quemar
con un tizón.* (Cuenca, V. vv.7–12)

En este caso, el duque expresa una punición que, de acuerdo con el derecho que aduce tener, afecta el cuerpo de la mujer. Este brevísimo recuento, junto con este ejemplo, son muestra de la visión literaria de la mujer: un ser que, en el caso de las cortesanas, es anhelado por sus virtudes, no por su belleza física, de ahí que ella en realidad se convierta en un premio para el caballero infatigable y virtuoso; asimismo, es un ser que sirve para entretenir, enseñar y comprender los peligros que representa el mundo, así como su sexualidad. Por estas razones, es posible afirmar que la mujer es un objeto subordinado, tanto en el plano real como en el ficcional.

No obstante, los versos de la Condesa de Día son la expresión de la necesidad de obtener control sobre el cuerpo propio, sin importar qué pactos o convenios se establezcan. El único obstáculo es encontrar una forma particular, apropiada, que sea capaz de calar en las reflexiones más profundas de la sociedad, al mismo tiempo que evada la censura y evite cualquier tipo de juicios negativos. Asimismo, el momento es un punto clave para pensar en

esta posibilidad, dado que la moral y las leyes de la época no dan márgenes de expresión para una propuesta de tal impacto.

Es aquí donde la Peste Negra surge como elemento propicio para repensar algunos conceptos aparentemente inamovibles del imaginario colectivo. Con la muerte de gran número de personas, hay problemas para los propietarios y ricos de la época, existe un cambio notable con la labor del campesino, así como con los salarios de la clase baja. En el primer caso, debido a la poca mano de obra que existe disponible, aquellos poseedores de grandes extensiones de tierra sufrieron grandes pérdidas de ingresos, incluso al punto del hundimiento económico; como consecuencia de la poca mano de obra, esta se valoriza como pocas veces ha ocurrido en la historia; por consiguiente, los salarios aumentaron de forma considerable, al punto de darles un fuerte impulso al poder adquisitivo de las clases bajas:

El fuerte crecimiento del nivel de los salarios reales en el caso de la gente corriente, tanto en la ciudad como en el campo, y un descenso a largo plazo en las rentas y pechas pagadas por los tenentes consuetudinarios... significaron un aumento vigoroso del poder adquisitivo entre las clases bajas que elevó de manera correspondiente el nivel de consumo y cambió las características del mismo abriendolo a una gama de productos más amplia.

(Benedictow 516)

Estas condiciones salariales impulsaron a las clases bajas al consumo de mejores productos y al de nuevos bienes, como ropa, utensilios domésticos, que nunca se habrían pensado en comprar antes de este auge de salarios. Por estas razones, Benedictow afirma que:

... debe quedar claro que la Peste Negra fue un acontecimiento de gran importancia histórica. Puso su sello en la escena económica y social, el nivel de vida de las masas mejoró considerablemente, y las clases altas y las élites sociales vieron cómo caían sus ingresos y se desbarataba su fascinante modo de vida. También dejó huella en la mentalidad religiosa de la época y en sus ideas acerca de la vida. (521)

En efecto, la Peste también generó impacto en la mentalidad de la sociedad medieval. Una de las creencias fue que “la enfermedad era un castigo de Dios por sus pecados” (Benedictow 17). El uso del término “plaga” se remonta a los castigos divinos, como es el caso de Egipto y las siete plagas; de ahí que varios autores medievales asociaran la aparición de esta enfermedad con la “ira de Dios”⁵. Estos elementos facultan afirmar que esta peste generó una visión pesimista y negativa de la vida y el mundo. No obstante, Samuel Cohn señala que “parasites in past time transformed the culture and psychology of the populations they invaded, turning virile, secular, this-worldly mentalities... into pessimistic, transcendental religiosities... The one contradiction of his book [William McNeill] was its centrepiece-the Black Death and the Renaissance that followed it. (Cohn 223). Esta contradicción se debe a que, después de un primer momento de crónicas⁶ y descripciones alarmantes de la enfermedad, surgió una visión menos patética de la vida⁷. Estas ansias de evitar la iteración de la idea de la muerte, primar la vida y disfrutar del día son explícitas en el *Decamerón*, puesto que las historias se encuentran enmarcadas en el deseo de los protagonistas-relatores de huir de la ciudad y la peste. Apoyado en manuales médicos⁸ para tratar la Peste, se podría decir que el autor florentino utilizó los sucesos y problemas que la plaga trajo a su ciudad para repensar, en su obra, algunas ideas sobre la

⁵ “Finally, all of the above were manifestations of God’s ire, but some chroniclers were more explicit than others, such as the chronicler of Ragusa who said the plague of 1348 was not plague at all but the ‘wrath of God’ and a chronicler of Viterbo who called it: ‘a divine plague from which no doctor could possibly liberate the stricken’” (Cohn 228).

⁶ Una de las crónicas más revisadas sobre la Peste es la de Agnolo di Tura, habitante de la ciudad de Siena.

⁷ Para ampliar más esta información, revisar el capítulo “Culture and psychology” en *The Black Death Transformed: Disease and Culture in Early Renaissance Europe*, de Samuel K. Cohn.

⁸ En el estudio que realiza del *Decamerón*, Giuseppe Mazzota indica, a través de sus investigaciones, cómo el texto médico de Tommaso del Garbo tiene similitudes con los remedios para el mal de amor de autores como Avicena, Arnaldo da Villanova, y Constantino el Africano: “What is remarkable, however, is that the remedies for love melancholy physicians prescribe and Boccaccio echoes are exactly the same as the remedies that Tommaso del Garbo and Giovanni Dondoli recommend against the plague. Tommaso, for instance, advises those at risk to flee the place where the pestilence is rampant and to take shelter in a spot where their thoughts can be delightful and pleasant and they can indulge in songs and entertainment” (32)

mujer enamorada, su sexualidad y el control sobre su cuerpo. Como punto particular, este mismo tratado se usaba para tratar el *amor hereos*, similar a la intención de Boccaccio en su proemio del *Decamerón*. Por consiguiente, se podría afirmar que en su texto, además de la intención de entretenimiento, subyace una propuesta terapéutica.

Esta situación de la plaga también afecta el contexto de Chaucer, solo que de forma opuesta. Debido al recrudecimiento de las condiciones precarias de los campesinos y las clases trabajadoras, surgió en 1381 la Revuelta Campesina, que, a pesar de no generar cambios significativos en su situación, demostró la fragilidad del sistema feudal. Esta situación podría haber influido en la construcción de sus personajes-narradores, dado que se presentan la mayoría de los estamentos sociales del Medioevo. Asimismo, su visita a territorio itálico en 1372 marcó una impronta en su propuesta literaria, pues el contacto con las obras de Dante, Petrarca y Boccaccio es palpable a lo largo de sus obras⁹. Así como este autor florentino utilizó la Peste como *leitmotiv* de su obra, el autor inglés se valió de la peregrinación al santo de Canterbury para darle un contexto a su colección de relatos. Si algo comparten ambos escritores, es el uso de un elemento de su época, un contexto para ambientar sus textos; igualmente, existe una visión de lo terapéutico, pues, en el caso de Chaucer, los peregrinos visitaban la tumba de Tomás Beckett en Canterbury para buscar la curación de sus males y enfermedades. Asimismo, la pluralidad de visiones de la mujer y la presencia de la sexualidad y la comicidad son indicios de la influencia de Boccaccio en su obra.

Así, Boccaccio y Chaucer, autores coetáneos de diferentes latitudes, logran en el *Decamerón* y los *Cuentos de Canterbury* presentar a la mujer de forma tangible, corpórea, diferente a las visiones tradicionales de la literatura de la época, aunque también replican

⁹Esta influencia italiana es analizada por K. P. Clarke en “Chaucer and Italy: Context and/of Sources”.

varios de estos modelos, dado que son parte de la influencia. Asimismo, la sexualidad de la mujer se aborda de manera diferente: ya no existe una visión peyorativa y condenatoria del ejercicio de la sexualidad por parte de la mujer; por el contrario, se resalta esta capacidad, se evitan los castigos o reflexiones morales condenatorias o simplemente no se hace ningún juicio negativo. Además del uso de la lengua vulgar, el punto vital que conecta la propuesta de ambos autores es el uso de la comicidad, el papel que juega en la recepción de sus textos y los efectos de esta en la comprensión e interpretación de las intenciones de los autores. Por eso, se puede aseverar que Boccaccio y Chaucer usan motivos cómicos para anestesiar el aparato ideológico de los lectores en la construcción y presentación de innovaciones en la concepción literaria de la mujer y su cuerpo.

Para identificar el uso de la comicidad y las innovaciones de la mujer y su cuerpo en los dos autores mencionados, se plantea, en primera instancia, un análisis comparativo de la visión de la mujer en la literatura medieval, en especial entre el amor cortés, los *exempla* y los *fabliaux*. Se eligieron estos géneros debido a sus influencias en los autores, la representación de la figura femenina y su papel en las propuestas de cada autor; asimismo, se hace una comparación entre Dante, Petrarca y Boccaccio, dado que estos tres autores comparten el mismo registro lingüístico en sus propuestas literarias, así como el marco temporal y espacial de producción.

En segunda instancia, se identifica el uso de la comicidad en algunos géneros literarios de la Edad Media que tuvieron influencia en la producción de Boccaccio y Chaucer. Igualmente, se analiza el papel de la comicidad y el vínculo que posee con la moral en textos literarios con intenciones didácticas, como es el caso de *El conde Lucanor* y *Disciplina clericalis*. A partir de este contraste, se indican algunos motivos cómicos que los autores estudiados utilizan en sus obras, la forma en que operan en sus relatos y las

intenciones de uso. Este recorrido, a través de contrastes, permite identificar el rol que la comicidad funge para pensar el cuerpo de la mujer y sus posibilidades en el desarrollo de su sexualidad.

En tercer lugar, se indaga por el papel que tuvo la difusión del texto, los tipos de lectura y las estructuras narrativas en la comprensión, reflexión e interpretación de las propuestas de Boccaccio y Chaucer. En este apartado, se analiza cómo los procesos vinculados a los tipos de lectura aportan a la reflexión y difusión de las obras; luego, a partir de los marcos narrativos de las obras, se establecen las estrategias de recepción que los autores plasman en sus textos, sea a través de elementos visuales, textuales o de reflejo en la obra, como es, en el caso de Chaucer, la representación de varios estamentos sociales en sus cuentos. Estos elementos permiten, finalmente, ver qué papel desempeña la risa en dicha recepción. Para ello, se parte de las concepciones sociales y religiosas de la risa, así como algunos ejemplos literarios sobre el control de esta, para indicar la forma en que el descontrol físico de la risa incide en el descentramiento del receptor en el proceso de reflexión de la obra, situación que, a través de la guía de los autores, conduce a una visión más amplia, sin invectivas o predisposiciones hacia la sexualidad femenina.

En cuarto lugar, se examina el papel de la lengua vulgar en ambas propuestas literarias. Primero, se contrastan las visiones del vulgar y el latín en su época, los temas que se manejaban en estas y las posibilidades que cada una permite al escritor; luego, se analiza la ambigüedad del vulgar, su conexión con el registro lingüístico del lector y las posibilidades cómicas que este brinda; asimismo, se plantea la relación que existe entre la lengua vulgar y la mujer real, su corporeidad y sexualidad, en oposición a la abstracción e idealización que posee la mujer en la lengua latina. Por último, se indaga por la intención política del uso de la lengua vulgar, pues esta va más allá de la revalidación de un elemento

identitario; en realidad, pareciera que su uso está supeditado a un gesto de democratización de sus ideas, a la ampliación del público receptor de la obra, a la omisión de sesgos y limitaciones de lectores y evitar tener un receptor único, de un estamento social específico y privilegiado.

Finalmente, se indica cómo las propuestas de cada autor buscan presentar, a través del uso de la comicidad, una visión más amplia, menos punitiva y misógina de la sexualidad de la mujer; asimismo, estos autores ven en este ejercicio de la sexualidad un primer gesto de liberación del cuerpo femenino del discurso medieval, dado que no se representa como un objeto de intercambio económico ajeno a la mujer y sus intereses, sino como algo propio y en el que la mujer es capaz de vivir sus propios deseos.

Capítulo 1: El cuerpo femenino: sexualidad, deseo y control de la mujer a través del uso de la comicidad

En varios textos literarios de la Edad Media, la mujer y su cuerpo son utilizados para representar los ideales del amor de la corte; por el contrario, en otros géneros son referente de deshonestidad, misoginia y aversión por los efectos de la mujer en la vida del hombre. Estas visiones generan diversos tipos de representaciones, en los que la lejanía, la abstracción, la cercanía y la corporeidad son la base de la concepción de la mujer y su cuerpo. Asimismo, el uso de la comicidad en la literatura, además del entretenimiento de algunos géneros, está enfocado en señalar los vicios y peligros que tiene la mujer para que el hombre los evite y pueda vivir una vida ejemplar y tranquila. En la primera parte de este capítulo, se presenta un contraste entre dichas representaciones para identificar cómo las representaciones de Boccaccio y Chaucer evidencian un cambio en el uso del cuerpo femenino en su narrativa. En el segundo apartado, se identifican cómo los procedimientos o uso de los motivos cómicos en estos autores permiten los cambios en las representaciones de la mujer y su cuerpo.

1.1 Cuerpo femenino: entre lo abstracto y lo abyecto

De acuerdo con Andrés el Capellán, en su *Libro del amor cortés* (1174-1186), el amor es sufrimiento, que parte de la visión hacia la meditación excesiva sobre la belleza del sexo opuesto. Es interesante ver cómo, a partir del ejercicio de los sentidos, se llega a la meditación sobre la belleza del ser amado. El Capellán, quien escribe este texto para su amigo Gualterio, le aconseja sobre qué debe buscar cuando este se enamore:

Lo mismo que acabamos de decir del varón, estamos convencidos de que *en la mujer no se ha de buscar tanto su hermosura como la honestidad de sus costumbres. Cuida, pues, Gualterio, de que no te seduzca el hechizo falso de la mujer*, pues su astucia es tanta que, una vez que hubieras empezado a disfrutar de sus favores, no te sería fácil desandar el camino que te ha llevado a su amor. (AC, Lib. I, Cap. 6, 40, la cursiva es mía)

Esta división entre cuerpo y carácter se ve acentuada cuando explica las formas en que el hombre debe buscar y cortejar a las mujeres y el papel que le otorga a la belleza corporal: “La belleza tira del amor sin gran esfuerzo, sobre todo si busca el amor de un amante necio. El necio cree que lo único que se ha de buscar en el amante es una cara bonita y un cuerpo elegante” (AC, Lib. I, Cap. 6, 39). Después de esta afirmación, el Capellán ejemplifica cómo un hombre debe cortejar a una mujer que es menor, igual o mejor en virtudes. Por esta razón, cuando un hombre solo desea lujuria y pasión carnal, este autor lo tipifica como alguien que no posee amor, sino que es un amante falso, alguien que no tiene cualidades de hombre enamorado: “Quien está bajo el aguijón de un deseo carnal tan irrefrenable que no puede mantenerse unido afectivamente por los abrazos de una mujer sino que desea lascivamente a toda mujer que ve, no merece llamarse enamorado sino adulterio y simulador de amor. Y será peor que un perro lascivo” (AC, Lib. I, Cap. 10, 176). Esta declaración del Capellán permite concluir que el enamorado, más allá de la atracción física por su enamorada, debe ser un hombre que sufra los miedos y temores que el amor genera, dado que resistir estas pruebas es señal del buen carácter que el hombre posee, que lo distingue entre otros hombres y es prueba de su clase¹⁰. En cuanto a este último punto, el Capellán afirma que “Pues, así como todos los hombres descendemos de un mismo tronco y por

¹⁰ Para ver más el rol que el carácter ejerce para el Capellán, se pueden revisar los diálogos del capítulo V y el capítulo IX, dado que establece una diferencia notoria entre el amor entre personas nobles, de clase, y los campesinos.

naturaleza tenemos un común origen, no fue la belleza, ni el culto al cuerpo ni tampoco la riqueza, sino solamente la integridad de las costumbres, la que desde un principio marcó la diferencia de los hombres con la nobleza y produjo la diferencia de linaje” (Lib. I, Cap. 6, 41).

Sin embargo, esta reflexión sobre el carácter y las virtudes es relativa, dado que el cuerpo de la mujer que no pertenece a la nobleza o no tiene clase, como es la campesina, no requiere el galanteo y devoción que las otras merecen. Por el contrario, ellas deben ser tratadas de una manera menos galante y más enérgica:

Pues bien, si el amor de estas mujeres llegara a seducirte, *acuérdate de no colmarlas de alabanzas.* Y si hallas un lugar oportuno, *aprovecha la ocasión para tomar lo que deseas fundiéndote con ellas en un impetuoso abrazo.* Porque, *si no va por delante el oportuno remedio de su pudor con una pequeña coacción, difícilmente podrás mitigar su resistencia aparente* hasta llegar a confesar que están dispuestas a entregártete en dulces abrazos o a permitirte gozar de los placeres que de ellas esperas. (Lib. I, Cap. 11, 177)

En este caso, actuar con violencia para poseer el cuerpo de la mujer campesina es válido debido a la timidez que esta tiene. Entonces, es posible afirmar que, en el caso de la mujer noble, su cuerpo no es mirado como un espacio para ser invadido; ella es un ser que genera la meditación amorosa en el amante. En el caso de la mujer campesina, este es un cuerpo que, a pesar de no ser la mujer a la que se aspire a conquistar, debe ser usado para calmar el “amor” del hombre.

Esta presentación de las mujeres en el libro del Capellán tiene incidencia en la literatura de la época, en especial el amor cortés. En *El libro de la rosa* (S. XIII), la primera parte, escrita por Guillaume de Lorris, hace las descripciones de las virtudes y los vicios que se encuentran en el jardín que visita en sus sueños. Si bien las caracterizaciones de las

mujeres que representan los vicios son simples y generales, cuando repara en mujeres bellas es más extendida:

Tenía cuerpo elegante y esbelto: era inútil buscar en otras tierras un cuerpo femenino más bello. Llevaba un hermoso nimbo de seda y oro. Nunca hubo una doncella tan elegante ni que se vistiera mejor, bien la vi y la contemplé. Sobre el nimbo de seda y oro llevaba una guirnalda de rosas frescas; tenía en la mano un espejo, y en la cabeza un rico pasador le mantenía el pelo trenzado. Para mayor elegancia, las dos mangas de su vestido estaban cosidas, y para evitar que se estropearan sus blancas manos, llevaba guantes blancos. Vestía una cota de rica tela verde de Gante, con un cordoncillo bordado alrededor: por su aspecto bien se veía que tenía poco quehacer. (GL, vv.548–567, 70)

Es llamativo que, en este caso, se haga referencia al vestido, los adornos que le acompañan y los guantes, pues estas prendas son referencia de un cuerpo físico, tangible y específico; sin embargo, es importante recordar que no es la mujer amada. Esta, en el caso de las descripciones, es referida por medio de la alegoría de la rosa:

Elegí un brote bellísimo, y a su lado me parecieron poco los demás que vi: tenía el color rojo más perfecto que Naturaleza pudo crear; estaba rodeado por cuatro pares de hojas, puestas por Naturaleza con habilidad unas a continuación de las otras; el tallo era recto como un juncos y sobre él se asentaba la flor sin colgar ni inclinarse. Su aroma se esparcía alrededor y el perfume que producía llenaba todo el lugar. Al olerlo, se me fueron las ganas de abandonar aquel sitio y me acerqué para cogerlo, pero no me atreví a tender las manos: me lo impidieron los cardos afilados y agudas espinas; y no me dejaban avanzar -por miedo a hacerme daño- espinos cortantes y sutiles, ortigas y zarzas de puntas finas como cuernos. (GL, vv.1672–1697, 129)

Esta descripción refleja la concepción del cuerpo femenino en el amor cortés: es desconocido, lejano, bello, peligroso y rodeado de obstáculos. A pesar de hacer énfasis en la belleza y esbeltez de la rosa, el autor no se refiere directamente al cuerpo de la mujer

amada, dado que este, según el libro del Capellán, no debe primar en el amor, sino la excelencia de carácter de la mujer amada.

En *Lancelot, el caballero de la carreta* (1176-1181), la reina es descrita corporalmente en comparación con un cuerpo santo: “Ante ella se postra, y la adora: en ningún cuerpo santo creyó tanto como en el cuerpo de su amada” (CT 96). Esta metáfora del cuerpo santo representa la virtud de la reina, pues su corporalidad es superior a la de un santo. Asimismo, las acciones de postración y adoración refuerzan la idea de estar en presencia de un ser superior. En un segundo momento, Lancelot entra en contacto con ella: “La reina le encuentra en seguida con sus brazos, le besa, le estrecha fuertemente contra su corazón y le atrae a su lecho, junto a ella” (CT 96). Este momento es particular en el relato, dado que es el encuentro entre el caballero y su reina amada. A pesar de ser una relación adultera, esta no es, de acuerdo con los principios cortesanos, de carácter innoble, pues las pruebas y humillaciones que ha soportado el caballero encuentran su premio en este momento. Por eso, la recompensa del caballero va más allá del placer corporal, que puede considerarse como alcanzar un estado de éxtasis inigualable: “Tan tiernos y agradables son sus juegos, tanto han besado y han sentido, que les sobreviene en verdad un prodigo de alegría: nadie oyó hablar jamás de maravilla semejante”. Este estado, como la relación corporal de Lancelot y Ginebra, es corto, pues debe dejar a su amada y esto genera un dolor: “Tanto le satisface su dueña que no desea abandonarla. El cuerpo parte, permanece el corazón” (CT 96).

La clave en esta relación entre el caballero y la dama es la devoción del primero por ella, la lejanía que social y físicamente existe entre uno y otro, puesto que ella, en las descripciones, se presenta como un ser no corpóreo, excepto en el momento de yacer con su amado. Esta misma concepción de una mujer distante, sin presencia o referencia física se

encuentra de manera más vehemente en Dante y Petrarca. En el primer autor, Beatriz se presenta a sí misma como un ser inalcanzable, tanto física como espiritualmente: “Dios me ha hecho por su gracia tal, que no me alcanza vuestra miseria, ni una llama de este incendio me puede asaltar” (DA, *Inf.* II. vv. 91-93). Ella ha alcanzado un grado de gracia que la hace un ser incorruptible y de virtudes incomparables, tanto que, cuando se revela a Dante, las ninfas que los acompañan le indican al poeta que ha contemplado en exceso a Beatriz: “Pero forzosamente tuve que volver el rostro hacia mi izquierda, porque oí decir a aquellas diosas: ‘¡Miras demasiado fijamente!', y el deslumbramiento que se advierte en los ojos cuando son heridos por el sol, me dejó algún tiempo sin vista” (DA, *Purg.* XXXII. vv. 7-12). Esta dama, muerta hace tiempo, muestra su belleza por las virtudes alcanzadas, que la presentan casi como una figura sacra que, en definitiva, es un reflejo de la moral encarnada. En el caso de Petrarca, Laura (*Laureta* en el original), quien también ha fallecido y motiva la escritura poética, es descrita a través de metáforas que establecen distancia entre ella y el poeta, a su vez que la representa como una entidad bella y superior: “y ahora un sol no ha dado en una aldea, / y dan gracias el sitio y la natura / donde mujer tan bella vino al mundo” (FP, *CAN*, IV. vv. 12-14). Esta metáfora del sol que resalta las virtudes y belleza de Laura permite establecer, más allá de la excelsa belleza que irradia, las distancias que existen entre Petrarca y ella. Asimismo, sus cualidades son tan superiores que el mismo poeta no tiene fuerzas suficientes para contemplar este ser iluminado: “Que yo no tengo fuerzas que resistan / la luz de esta mujer, ni me protejo” (FP, *CAN*, XIX. vv. 9-10). Esta distancia de cualidades se acentúa, a pesar del ofrecimiento que hace el poeta de su corazón:

Oh mi dulce guerrera, por mil veces,
para paz obtener de vuestros ojos

el pecho os ofrecí; mas no os agrada
mirar tan bajo con la mente altiva. (FP, CAN, XXI, vv. 1-4, la cursiva es
 mía)

Esta distancia entre el poeta y su amada, recurrente en las otras referencias mencionadas, responde a una condición social (en los textos cortesanos), moral (en el caso de Dante) y de tensión entre el amor y la espiritualidad (Laura en Petrarca). Estas damas, si bien resaltan por su belleza, hay una visión más meditativa y contemplativa que las presenta generalmente como seres inalcanzables y sin corporeidad específica. A pesar de que el ejemplo de Lancelot presente un momento de contacto físico, este se ve ennoblecido por el carácter de los personajes y por satisfacer, más allá de la experiencia carnal, un vínculo de nobleza moral.

En oposición a estas mujeres sublimadas, existe una visión peyorativa de la mujer y su cuerpo. En la segunda parte del *Libro de la rosa*, Jean de Meun utiliza la figura del Amigo para expresar una visión general negativa de las mujeres: “Todas sois, seréis y fuisteis putas de hecho o de voluntad, pues, aunque se logre evitar la acción, nadie puede evitar la voluntad” (GL y JM, *Libro*, 176)¹¹. Esta afirmación establece un comportamiento inmoral que la mujer no puede controlar, a pesar de contenerse o evitar situaciones pecaminosas, pues está en su condición tener la inclinación para ser promiscua. Este consejo se refuerza a través de la citación de autores de la Antigüedad: “Como atestigua Valerio, quedan menos mujeres honestas, por San Dionisio, que aves fénix. Nadie puede

¹¹ En el texto original aparece así:

Toutes estos, seres o fustes
 De fait ou de volonté, pustes!
 Car, qui que puist le fait estaindre,
 Volenté ne puet nus contraindre” (GL y JM, vv.9159–9162).

Nótese el uso del epíteto *pustes*, pues su uso, en este tipo de literatura, permite ver que el estilo del lenguaje del escritor tenía la intencionalidad de calificar con vehemencia a las mujeres. Así se califica también a la anciana.

amar sin que la mujer le atormente con atroces miedos aflicciones y otros graves infortunios” (GL y JM, *Libro*, 169). A través de este tipo de argumentación, el personaje Amigo establece una condición femenina dispar a la que Lorris establece en la primera parte del poema. Esta visión de la mujer como tormento y suplicio del hombre tiene utilidad en otros géneros medievales.

En *El conde Lucanor* (1335), el cuento XXVII presenta cómo la necesidad de una emperatriz y las críticas que hace de los mandatos de su esposo se castigan con su muerte por su desobediencia. Por esta razón, don Juan escribe los siguientes versos: “En el prim[er]o día que omne casare debe mostrar / qué vida a de fazer o cómмо a de pasar” (JMC, I, XXVII, 168). En el *Disciplina clericalis* (s. XII), el discípulo interpela a su maestro, al final del “Ejemplo de la perrilla que lloraba”, de la siguiente manera:

«-Espero que si existe algún hombre tan sabio que siempre esté alerta ante el temor de poder ser engañado por las mujeres, tal vez éste sea el único que pueda guardarse de las astucias de ellas.» El maestro: «-Me consta de cierto hombre que puso todo cuidado en guardar a su mujer, pero que no adelantó en nada.» El discípulo: «-Maestro, dime qué hizo, para saber guardar mejor yo la mía, si es que alguna vez la tomo.» (PA, 129, la cursiva es mía)

Las ganas del aprendiz por saber cómo evitar ser engañado por las mujeres es el distintivo de esta colección de *exempla*¹², pues Pedro Alfonso busca dar instrucción, a través de proverbios, ejemplos y fábulas de diverso origen, a todo lector u oyente. Esta necesidad de enseñar a través de proverbios y ejemplos también ocurre en el *Libro de buen amor* (1330-1343). Pitas Payas, pintor de Bretaña, debe viajar a Flandes; antes de partir, dibuja un pequeño cordero para “que seáis guardada de toda altra locura” (JR, 82, 476c). Mientras el

¹² Además del “Ejemplo de la perrilla...”, también se puede ver el uso de la figura femenina negativa como oportunidad de aprendizaje del hombre en el “Ejemplo de la espada” y el “Ejemplo del pozo”. En este último, hay una aclaración por parte del maestro para indicar que no todas las mujeres son engañosas, sino que también hay castas y bondadosas. No obstante, prima el carácter negativo de la mujer en otro de los ejemplos, “La XIII de la muger del mercader e su suegra vieja” y “La XII del ciego e del adolescente adulterio”.

esposo está ausente, la moza busca un amante para solazarse. Al enterarse que viene su esposo, la mujer le pide al amante que pinte nuevamente el cordero, aunque, debido a la prisa, le termina pintando un carnero adulto. Después de una explicación graciosa de la esposa, don Amor termina el *exemplum* con los siguientes versos:

»Por ende te aconsejo, no dejes lo que pides,
no seas Pitas Payas, para otro no enrides.
Con palabras hermosas a la mujer convides
y si ella acepta, recuérdalo, no lo olvides. (JR, *LBA*, 485)

En estos textos de la tradición literaria española es evidente que la mujer, su cuerpo, pensamientos y acciones, son considerados deshonestos, que convierten al hombre en objeto de burla y que le pueden ocasionar una mala vida. Por eso, el uso de la figura femenina y sus actitudes en los *exempla* son vitales para que el hombre y la sociedad aprendan a evitar sus engaños y sepan cómo convivir con ellas.

Otro ejemplo de producción literaria que tiene algunos ejemplos de la visión negativa de la mujer es el *fabliau*. Si bien estas producciones se caracterizan por presentar contenidos, lenguaje y personajes grotescos, existen algunos casos que, pese a las anteriores objeciones, presentan un tipo de didactismo moralizante. En “Auberee, la vieja alcahueta”, una mujer mayor logra, con sus artimañas, que dos jóvenes puedan yacer juntos sin que el marido de la joven esposa desconfíe o tenga indicios de que algo ocurre. Como “moraliza” que el narrador plantea al final del *fabliau* se encuentra que “Por este fabliau quiero mostraros que hay pocas mujeres que obren mal con su cuerpo si no hay otra que las lleve a hacerlo. Muchas seguirían el buen camino, si no hubiese mujer que las desviase, honestas, puras y honradas” (229). Este final del cuento es llamativo, puesto que, a pesar de la salvedad que se hace sobre la virtud de las mujeres, es en definitiva la mujer quien perjudica a sus congéneres. Por eso, la intención inicial de afirmar la posibilidad de

honestidad en la mujer queda desdibujada, dado que el *fabliau* reafirma el papel negativo que tiene esta en la sociedad¹³.

Estas dos visiones opuestas de la mujer (sublime y grotesca, virtuosa y vulgar) representan el estereotipo medieval de la mujer. De acuerdo con Georges Duby, la función social del amor cortés “fue la de promulgar un código de comportamiento cuyas prescripciones apuntaban a limitar en la aristocracia militar los deseos de un desenfreno sexual irreprimible” (*Mujeres* 330). Esta pedagogía del comportamiento se pensó en un primer momento para refrenar la animosidad sexual de los caballeros solteros; no obstante, también cumplía una función moralizante sobre las mujeres, puesto que este código amoroso cortés requería que la mujer reprimiera “sus impulsos, corregir sus defectos de mujer, la ligereza, la duplicidad, la codicia excesiva” (333). Al mismo tiempo que la literatura buscaba “educar” a la mujer en su comportamiento, esta debía cumplir una de las funciones principales que fue “dar hijos al grupo de hombres que la acoge [la familia del esposo], que la domina y que la vigila” (Duby *Amor* 18). En el campo jurídico, el control del cuerpo femenino era aún más acérreo, dado que ellas estaban supeditadas al acompañamiento masculino para cualquier acto judicial: “Los derechos gentílicos, por ejemplo, excluían a las mujeres libres de todos los asuntos públicos. No estaban autorizadas a acudir solas a un juicio, sino que debían dejarse representar por un hombre, ‘su mentor’” (Opitz, 344). Esta exclusión y condicionamiento de la mujer tenía alcances excesivos, pues dicho mentor (que podía ser miembro de su núcleo familiar original, su esposo u hombre de

¹³ Junto a este *fabliau* se podría mencionar “Las perdices” y “Los cuatro deseos de San Martín”. A pesar de que el primero no relacione a la mujer con la sexualidad, sí establece una visión de esta a modo de *exemplum*: “Cuento este fabliau como ejemplo: *la mujer está hecha para engañar, de la mentira hace verdad y de la verdad mentira*” (181, la cursiva es mía). El segundo *fabliau* relaciona a la mujer y su sexualidad con la insensatez del hombre al confiar en esta: “Por este fabliau podéis aprender que actúa como un *insensato* el que confía más en su mujer que en sí mismo: con frecuencia se verá avergonzado y tendrá problemas” (411, la cursiva es mía).

la familia paterna en caso de no existir ninguno de los anteriores) podía disponer de su protegida de acuerdo con sus intereses, responsabilidades o caprichos: “Dicho mentor, además de hacerse cargo de la representación judicial de su protegida, ejercía el derecho de disposición y disfrute de su patrimonio, *así como el poder de castigarla, pudiendo llegar en caso extremo a matarla*. También le correspondía la decisión sobre su matrimonio, e incluso el derecho a venderlas” (344, la cursiva es mía). Estas funciones y restricciones que la sociedad feudal prescribía para la mujer permiten comprender el porqué de las representaciones misóginas, inferiores y moralistas de esta, pues, como ser inferior, debe ser educado, restringido en sus pasiones para cumplir su función social o, como ocurre con los *exempla*, es una figura negativa que sirve para que el hombre aprenda a cuidarse de los males de este mundo. Por eso, aunque existan visiones que defiendan el amor cortés como un género de carácter específicamente femenino “no solo en cuanto que las mujeres intervienen en la vida intelectual de la corte y orientan la creación poética, sino también porque en muchos aspectos los hombres piensan y sienten de manera femenina” (Hauser 55), es necesario recordar que la mujer no es un sujeto propio de sus acciones, sino que se encuentra supeditado a las órdenes y necesidades de una sociedad de carácter enteramente masculino, pues la dama de la literatura cortesana, sin importar su rango social, sigue siendo un trofeo que el caballero consigue como recompensa de sus pruebas y desafíos: “sin embargo, este juego [amoroso cortesano], que era una escuela, también incitaba a la competencia. Se trataba, superando a los contrarios, de ganar lo que estaba en juego, la dama” (Duby *Amor* 72).

En contraste con estas visiones de la mujer, Boccaccio y Chaucer presentan un personaje femenino que es físico, tangible y que, a diferencia de los anteriores, en varios

relatos¹⁴ no es utilizado como premio u objeto de invectivas misóginas, sino que despierta empatía y aprobación por parte de los narradores por su determinación e independencia para actuar. En el *Decamerón*¹⁵, *bella* y *joven* son los adjetivos más recurrentes para los personajes femeninos. Los narradores de los cuentos, en síntesis, no abordan más aspectos físicos de estos, excepto para realizar alguna referencia directa, como en II, 10, cuando el autor quiere mostrar su enemistad con la ciudad de Pisa a través de la comparación de la mujer de esta ciudad con un animal: “una delle più belle e delle più vaghe giovani di Pisa, come che poche ve n’abbiano che *lucertole verminare* non paiano” (GB, DEC, II, 10, 154, Ottolini, la cursiva es mía). Si bien la comparación con la lagartija podría ser vista como una concepción misógina, es necesario resaltar nuevamente la enemistad que los ciudadanos de Florencia y Pisa sentían entre sí, razón que permite entender la caracterización de la mujer por parte del autor. No obstante, la característica de estas mujeres radica en sus diálogos, acciones y deseos. En II, 2, Filóstrato cuenta la historia de Rinaldo, su desgracia y posterior encuentro con una viuda que le alberga durante la noche. Ella, al haber sido plantada por el marqués Azzo, ve en el joven la oportunidad para saciar su goce:

Él era corpulento y apuesto y agradable de rostro y de modales muy loables y gentiles, y joven de mediana edad; y la señora, habiéndole puesto los ojos encima varias veces y apreciándole mucho, se fijó en él al tener despierta en su mente la concupiscencia porque el marqués debía haber ido a acostarse con ella. Después de la cena, levantándose de la mesa, se aconsejó con su criada si le parecía bien a ella que, como el marqués la había plantado, utilizase ese bien que la fortuna le había puesto delante.

¹⁴ Es necesario recordar que ambos textos, debido a la cantidad de cuentos, presentan personajes femeninos multifacéticos y que pueden ser vistos como negativos o ejemplarizantes moralmente. No obstante, los cuentos cómicos sin castigo a la mujer se caracterizan por evitar juicios peyorativos o caracterizaciones oprobiosas hacia la mujer.

¹⁵ Las descripciones referenciadas se encuentran en II, 10; VII, 2 y 4; y VIII, 1.

La criada, que conocía el deseo, la animó cuanto pudo y supo seguirlo; por lo que la señora, volviendo junto al fuego donde había dejado a Rinaldo, comenzando a mirarlo amorosamente, dijo... (GB, *DEC*, II, 2, 35, 223, Hernández Esteban)

En esta parte del fragmento, es importante resaltar la manera en que la viuda aborda al joven, pues ella comienza el cortejo y lo hace con cautela. La corporalidad de la mujer en la obra de Boccaccio, en especial de los cuentos cómicos tratados en este trabajo, es percibida a través de la interacción con otros personajes y su condición social: en este caso, sus interacciones con la criada y Rinaldo, el lugar donde vive y la omisión de comparaciones que el amor cortés utiliza constantemente para indicar la lejanía de ambos seres enamorados. Este autor italiano, a partir de la referencia de diálogos y acciones de los personajes femeninos, muestra al lector una versión diferente de la mujer, dado que es un rol activo el que ejerce cuando hay oportunidad de tener sexo con algún hombre: “Después de éstas no fueron necesarias más palabras. La señora, que ardía toda en amoroso deseo, *se le arrojó prestamente a los brazos*” (GB, *DEC*, VII, 5, 39, 224, Hernández Esteban, la cursiva es mía). En este caso, la mujer pasa de un estado activo discursivo a uno enteramente físico, que corresponde con sus deseos y la posibilidad de yacer con Rinaldo sin tener inconvenientes¹⁶.

En el caso de Chaucer, hay otros recursos que presentan una mujer diferente a la referida de la tradición literaria cortesana. En “El cuento del molinero”, el narrador presenta una mujer terrenal a partir de la serie de comparaciones que establece entre ella y algunos animales y objetos:

Her body slim and supple as a weasel.

¹⁶ A pesar del cambio de personajes y situación, en III, 3 se presenta una historia que juega con el modelo del amor cortés para mostrar la inconformidad de la mujer con su casamiento; a partir de esta situación, ella decide buscar yacer con un gentilhombre de buenas maneras. Para lograrlo, manipula a un fraile para que este, sin darse cuenta, facilite su acercamiento y posterior encuentro.

...

Her *mouth* was sweet as mead, or *ale* and *honey*,
 Or store of *apples* laid in heather or hay.
She was as skittish as a frisky *colt*,
Tall as a *mast*, straight as a *crossbow-bolt* (GC, CC, 85, Wright, la cursiva es
 mía)

Además de estas características, comparte con los casos señalados en el *Decamerón* la referencia continua a la belleza y la juventud de las mujeres protagonistas de estos relatos¹⁷: “*Young*, comely was this wife; a *lovely* girl; (GC, CC, 84, Wright, la cursiva es mía). Estas comparaciones, a su vez, están acompañadas por algunos adjetivos bastante particulares como *wild*, *skittish* y *frisky*. En un primer momento, se podría pensar que, a partir de la comparación con animales, el autor desea reafirmar un tipo de personaje femenino que es indómito, asustadizo y juguetón o retozón, como en la versión española de Guardia Massó, características de elementos salvajes que podrían ser domados. No obstante, también podría pensarse que Chaucer presenta una mujer que, si bien está ligada al matrimonio y por ende a unas normas sociales establecidas, es independiente en cierta medida. La miel, las frutas y la misma nutria crecen libremente sin la intervención del hombre; asimismo, la mujer tendría esta cualidad de independencia hasta cierto punto, por lo menos en lo que respecta a su sexualidad. Esta visión sexual del personaje femenino surge a partir de una de las descripciones que hace el molinero: “And certainly she'd a come-hither eye./ .../ She was as skittish as a frisky colt” (GC, CC, 85, Wright). Adicionalmente, la mujer se presenta como ser tangible y cercano a partir de las descripciones de sus vestidos:

She wore a cross-striped sash, all made of silk;
 An apron also, white as morning milk,
 She wore about her loins, gored to flare.
 White was her smock; its collar, front and back,

¹⁷ También en “El cuento del mercader”.

Embroidered with black silk inside and out.

...

She'd a broad silken headband set back high.

...

The shoes upon her legs were laced up high. (GC, CC, 84, Wright)

En comparación con la literatura cortesana, en la que las vestiduras de la dama no tenían tanto detalle, excepto para referenciar algún tipo de material o color llamativo que simbolizaban su estatus noble, de riqueza y poder, la mujer que se presenta en este cuento es de un estamento social típico de la Edad Media, fácil de referenciar y que no es necesario imaginarlo, con ropas sencillas que reflejan su condición humilde. De esta manera, el personaje femenino se desliga de la esfera de la idealización para presentarse en el atuendo de la cotidianidad del lector. Eco señala que:

Aunque no se trata de una característica exclusiva de la sociedad medieval, en las sociedades antiguas y en concreto en la Edad Media la diferencia entre ricos y pobres es más acusada que en las sociedades occidentales y democráticas modernas, porque, además, en un mundo de escasos recursos y con un comercio basado en el intercambio en especies, devastado por pestes y hambrunas endémicas, *el poder halla su manifestación ejemplar* en las armas y *en la suntuosidad de las vestiduras*. Para manifestar su poder, los señores se adornan con oro...y se cubren con ropas teñidas con los colores más preciosos, como el púrpura. (105)

Así, los ropajes y los colores de estos (blanco y negro) evidencian una mujer de un estamento social bajo, que no posee recursos suficientes, que es cercana a la experiencia del lector y que, por lo tanto, no está alejada de su cotidianidad¹⁸.

Si bien los actos de las mujeres de Boccaccio y sus interlocuciones son más profusas y elaboradas, los personajes femeninos de Chaucer presentan su corporeidad a

¹⁸ Isidoro de Sevilla indica que “una tela teñida adquiere otro colorido que la hace más hermosa” (XIX, 28, 1, 1309). Esto significa que las telas de colores tienen mayor estima entre las personas que las telas rústicas. Asimismo, los colores tienen algunas connotaciones de acuerdo con el rastreo etimológico que realiza este arzobispo: “El nombre «púrpura», entre los latinos, proviene de la palabra pureza (*puritas*) de su color” (XIX, 28, 5, 1311).

partir de las decisiones, acciones y usos del cuerpo que se presentan en algunos relatos, en especial el cuento que se ha analizado hasta el momento. Un primer referente corporal se presenta cuando Nicolás aborda a Alison por primera vez:

Now sir, and again sir! It so fell out
 That this Fly Nicholas began one day
 To flirt and play about with this young wife,
 Her husband having gone off to Osney
 (These scholars are so artful, and so sly!)
 And on the quiet caught her by the cunt,
 And said to her, (GC, CC, 85, Wright)

Este avance de Nicolás es frenado por la joven esposa, quien demanda un comportamiento apropiado para que ella acepte su amor:

She bucked and shied like a colt being shod,
 And quickly wrenched away from him her head,
 Saying, ‘I’ll not kiss you, on my word!
 Let go,’ she cried, ‘now stop it, Nicholas!
 I’ll scream for help, I’ll rouse the neighborhood!
 Take your hands off! It’s no way to behave!’
 But Nicholas began to plead; (GC, CC, 85, Wright)

Es importante resaltar esta objeción que Alison presenta frente al comportamiento de Nicolás, pues ella, a pesar de acceder posteriormente a sus ruegos, no acepta el brutal cortejo inicial que, si se revisa nuevamente las ideas cortesanas de Andrés el Capellán, es un ejemplo del acceso forzoso que este autor propone para las mujeres campesinas. Esta forma de establecer un comportamiento y maneras para aceptar una propuesta sexual, permite ver rasgos de autoridad de la mujer sobre su propio cuerpo, puesto que ella decide los términos, conductas y maneras del enamorado para acceder a sus súplicas. El último ejemplo que este cuento aporta, para ver el ejercicio de la corporeidad por parte de Alison,

es el momento de la burla de Absalón. Es ella quien decide burlarse de este enamorado utilizando su cuerpo:

The night was dark as pitch, as black as coal;
 Out of the window she put her arse-hole,
 And Absolon, as luck would have it, kissed
 Her with his mouth smack on her naked arse
 Relishingly, not knowing what it was. (GC, CC, 96, Wright)

Utilizar su trasero para ejecutar la burla del sacristán prueba cómo la mujer dispone de su cuerpo para conseguir sus propósitos, en este caso, la humillación de Absalón.

Un elemento que une estos relatos y no se ha mencionado es la comicidad. Este factor, que en un primer momento parece cumplir un papel de entretenimiento, es en realidad un factor clave para la representación de la sexualidad y el cuerpo de la mujer, pues existen motivos, juegos, recursos retóricos y estrategias que dejan a la mujer lejos de cualquier punición que el autor, los narradores de cada texto y de alguna forma los lectores quieran o puedan ejecutar.

1.2 Uso de la comicidad: entre lo sacro, lo profano y lo literario

“Quamquam ridentem dicere verum quid vetat?”

Horacio, Sermones, libro primero, poema 1, versos 24-25.

Uno de los géneros con mayor difusión y producción en la época medieval fueron los *exempla*. Uno de los textos mencionados en este trabajo, *Disciplina clericalis*, utiliza motivos cómicos para educar a las personas o, como lo dice el autor, “para utilidad de muchos” (PA, 91). En el “Ejemplo de la espada”, se cuenta la historia de un mercader que le pide a su suegra que cuide a su esposa; no obstante, la esposa aprovecha, en complicidad con su mamá, este momento para invitar a su enamorado a la casa. El problema surge

cuando el mercader llega temprano y se da cuenta de que hay un hombre en su casa. La suegra, al ver la situación, actúa rápidamente y elabora una treta para que el joven y la muchacha salgan bien librados. Finalmente, el mercader es engañado y todo se resuelve favorablemente para los enamorados. En este cuento, como en otros del libro, la figura de la mujer mayor que realiza engaños es utilizada para enseñar al discípulo del narrador cómo cuidarse del engaño, la mentira y las mujeres, como bien se establece con el comienzo del cuento: “Que los engaños de las mujeres sean sin número se prueua destas fábulas siguientes” (122). Podría decirse que la mujer mayor y la mentira o engaño son dos motivos que este cuento utiliza para enseñar al hombre a no confiar en las mujeres¹⁹.

En el caso de *El conde Lucanor*, la comicidad sirve para mostrar cómo actuar frente a mujeres fuertes y bravas. En el ejemplo XXXV, Petronio cuenta la historia de un buen joven que, debido a la falta de dinero, le propone a su padre casarse con la hija del amigo de este. Esta mujer es presentada como aquella que “omne del mundo non quería casar con *aquel diablo*” (JMC, *ECL*, Primera parte, XXXV, 188, la cursiva es mía). Esta caracterización predispone al lector para encontrar un personaje femenino violento, brutal y sanguinario, dado que el mismo padre reconoce la mala vida y peligro que el muchacho tendría si la desposa: “et so cierto que, si con mi fija casase, que o sería muerto o le valdría más la muerte que la vida” (JMC, *ECL*, Primera parte, XXXV, 189). A pesar de esta salvedad, se concreta el matrimonio entre los jóvenes. El narrador establece un ambiente tenso después del casamiento, dado que “estavan los padres et las madres et parientes del novio et de la novia con grand reçelo, cuydando que otro dia fallarían el novio muerto o muy maltrecho” (JMC, *ECL*, I, XXXV, 189). Ante esta expectativa sombría y macabra

¹⁹ También aplica para algunos de los cuentos presentados en la nota al pie de página 3 y el pasaje de Pitas Payas en el *Libro de buen amor*.

sobre el desenlace y el futuro infortunado del joven, Petronio muestra las maneras en que el mancebo cambia la situación y logra domar a esta mujer: realiza demandas incoherentes a los animales (pide que le laven las manos) y, al no conseguir que ellos cumplan lo que él les solicita, degüella a cada uno de estos. Esta situación atemoriza tanto a la esposa, que piensa que ella será la próxima víctima si no cumple con las órdenes de su nuevo esposo: “La muger, que non esperava otra cosa sinon que la despedaçaría toda, levantóse muy apriessa et diol agua a las manos” (JMC, *ECL*, I, XXXV, 191). Este cambio de situación es el motor cómico del cuento, dado que la figura monstruosa, en este caso la mujer, pierde su poder y termina convirtiéndose en una esposa mansa y temerosa.

De esta manera, las obras presentadas utilizan los recursos cómicos con fines enteramente moralistas y didácticos: “Es la risa disciplinaria, la que surge divertida y a la vez es capaz de enmendar —por vía del escarnio— conductas perniciosas producidas por automatismos físicos o psíquicos. Ya que la sociedad no puede reprimir oficialmente a los inhábiles, abstraídos o cuadriculados, la risa se transforma en un gesto social orientado a perturbar, cuando menos, al personaje irrisorio” (Cándano, *Personajes* 56). Asimismo, podría pensarse que la risa, en el sentido de estos textos, no tiene una visión sacrílega y no es vista de forma diabólica; por el contrario, sería una forma académica, si se quiere, del *risus paschalis*, solo que con un enfoque y justificación que no parten de los ayunos y penitencias de pascua, sino que se establece como medio de enseñanza y equilibrio de la sociedad para evitar el pecado. Por eso, a pesar de que Bajtin afirme que la risa, en la Edad

Media, fue separada de “los medios oficiales de la vida y de las ideas” (69), es notorio que esta fue asimilada con otros fines distintos a los del carnaval²⁰.

En el nadir del uso moral y didáctico de la comicidad se encuentran los *fabliaux*. Estos, según Gustave Cohen, “servían para distraer una reunión turbulenta, harta de manjares sazonados con demasiada pimienta... y que ya no estaba en condiciones de prestar atención bastante” (134); básicamente, “divertir al público” (de Casas 21). Se caracterizan por temas amorosos: seducción, triángulos amorosos, romances adulteros, entre otros; su lenguaje es coloquial, no elevado, por eso recurre a expresiones escatológicas, carnales y obscenas. En este sentido, los *fabliaux* “can be read as a parody of the amorous verbal fencing and occasional sophistry of courtly speeches” (Colish 203). Este género emplea, como ejercicio paródico, mujeres y hombres de estamentos sociales típicos de la clase más baja, campesinos, aunque también suele utilizar a los burgueses o comerciantes como personajes de los relatos. Los caballeros y nobles no aparecen a menudo, si no es para presentar una visión exterior del campesino, “porque no era posible que el auditorio se riese de las costumbres de la nobleza” (de Casas 24). Este impedimento de la risa refleja una verdad de los *fabliaux*: existe un orden social (nobleza, clero, campesinado) que no cambia, ni siquiera en una producción grotesca, carnavalesca, que podría jugar a invertir el orden del mundo. Bajo esta consigna, es claro que varios cuentos presentan tretas de mujeres a hombres; sin embargo, hay varios de estos *fabliaux* que son “morales, edificantes y conmovedores, de los cuales pueden las doncellas sacar provecho y emoción” (Cohen 134). Entonces, la comicidad es utilizada, a pesar del público al que se dirige, el tipo de personajes que representa y el lenguaje que utiliza, con un fin más elevado

²⁰ “Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores” (Bajtín 17). En los *exempla* es posible refutar dicha afirmación, pues los personajes, en especial los femeninos, no pueden cambiar su lugar discursivo, mucho menos burlarse del orden social.

que el simple entretenimiento, pues algunos versos (en francés su producción es versificada) tienen el mismo espíritu que los dísticos de los *exempla*.

La comicidad en Boccaccio opera de varias maneras, desde el uso de los motivos cómicos clásicos hasta el giro personal que utiliza para introducir una nueva forma de pensar el cuerpo femenino. En primer lugar, utiliza el motivo del *senex amans*, la esposa joven y los celos en varios relatos para indicar la imposibilidad de la mujer para elegir a su esposo, así como las consecuencias que esto trae. Esto se ve ejemplificado en II, 10²¹, dado que el juez Riccardo, ya hombre mayor, se casa con la joven Bartolomea. Después de la noche de bodas, él se da cuenta de la vitalidad que su esposa posee, tanto que “por la mañana, como estaba *flaco y seco y con poco espíritu*, hubo que devolverle al mundo con garnacha y dulces restauradores y otros remedios” (GB, *DEC*, II, 10, 7, 341, Hernández Esteban, la cursiva es mía). A partir de esta situación, el juez decide inventar un calendario con fechas de ayunos y fiestas para yacer con su esposa una sola vez al mes, hecho que le genera melancolía a la esposa. Para cambiar la situación, aparece el corsario Paganino, quien raptó a Bartolomea y ve en ella a una joven bella y futura esposa. Al comienzo ella llora y no atiende a los cuidados del corsario, pero “al llegar la noche, habiéndosele caído el calendario del cinto y olvidándose de cualquier fiesta o feria, comenzó a consolarla con hechos...de tal manera la consoló que antes de llegar a Mónaco, tanto el juez como sus leyes se le habían borrado de la mente” (GB, *DEC*, II, 10, 16, 343, Hernández Esteban). En este punto, la comicidad se genera a partir de la facilidad con que el arduo trabajo del juez de refrenar la vitalidad sexual de su esposa cae sin mayor obstáculo, tanto así que ella decide abandonarlo para casarse con Paganino:

²¹ También en III, 4; VII, 2 y 9.

...porque si erais sabio, o lo sois, como pretendéis, deberíais haber tenido el conocimiento de haber visto que yo era joven y fresca y vigorosa y haber sabido, por consiguiente, lo que a las mujeres jóvenes les hace falta, además de vestido y comer, aunque por vergüenza no lo digan; y vos sabéis cómo lo hacíais. Y si os agradaba más el estudio de las leyes que la esposa, no deberíais haberla tomado; aunque a mí nunca me pareció que fueseis juez, sino que me parecías un pregonero de ferias y de fiestas, tan bien os las sabíais, y los ayunos y las vigilias. Y os digo que si les hubieseis hecho guardar tantas fiestas a los labradores que labraban en vuestras fincas, cuantas le hacíais guardar al que tenía que labrar mi pequeño campito, nunca habríais recogido un solo grano de trigo. (GB, DEC, II, 10, 31, 345, Hernández Esteban)

Otro motivo cómico que se encuentra en Boccaccio es el equívoco de situaciones o elementos. El juez piensa manejar los asuntos maritales como los asuntos de estudio y, tal como señala Dioneo, ahí estriba el error de Riccardo: “*Ricciardo di Chinzica il qual, forse credendosi con quelle medesime opere sodisfare alla moglie, che egli faceva agli studi... con non piccola sollicitudine cercò d'avere bella e giovane donna per moglie; dove e l'uno e l'altro, se così avesse saputo consigliar sé come altrui faceva, doveva fuggire*” (GB, DEC, II, 10, 154, Ottolini, la cursiva es mía). Este equívoco se magnifica con la creación del calendario para no yacer con Bartolomea, hecho que, debido a la forma de manejar sus asuntos, causa risa en el público. Finalmente, uno de los elementos que termina de configurar la comicidad de este cuento es el de la falsa expectativa, pues el juez cree que su esposa “si me llevas a donde está, *lo verás en seguida; ella se me echará inmediatamente al cuello*” (GB, DEC, II, 10, 21, 344, Hernández Esteban, la cursiva es mía). En realidad, ella reacciona opuestamente a la expectativa de Riccardo y lo sorprende con el desconocimiento de este: “Micer, ¿me decís a mí? Mirad que no me hayáis tomado por otra, pues, por lo que a mí respecta, *no recuerdo haberlos visto nunca*” (GB, DEC, II, 10, 25, 344, Hernández Esteban). Al final, la unión entre Bartolomea y Paganino es aplaudida por los presentes,

pues ella se libra de un matrimonio que no tenía en cuenta sus necesidades y termina con un hombre que la ama. Esta aprobación no solo existe por el desenlace de la mujer, sino que reafirma la necesidad de la mujer para vivir su sexualidad de forma independiente, sin menoscabo o juicios morales. Esto se ve a partir de la risa con la que el público recibe el cuento: “Este cuento hizo reír tanto a todo el grupo que a todas les dolían las mandíbulas” (GB, *DEC*, II, Concl, I, 349, Hernández Esteban); y el comienzo que Dioneo establece para la narración: “...ellos, yendo por el mundo solazándose ahora con ésta y luego con aquélla, se imaginan que las señoras que se han quedado en casa están mano sobre mano, como si los que nacemos, crecemos y estamos entre ellas no supiésemos de qué están deseosas. Y al contarla [el relato] os mostraré de qué grado es la necesidad de esos tales” (GB, *DEC*, II, 10, 3, 339, Hernández Esteban). De esta manera, el autor presenta una realidad que la sociedad pretende ignorar, y utiliza el vehículo de la comicidad para mostrar la inequidad y ridiculez que existe al limitar y juzgar sus decisiones sexuales.

En el caso de Chaucer, podría tomarse como punto de partida la visión de Heffernan al decir que “The comic novellas of Boccaccio's *Decameron* along with French (some times Flemish) *fabliaux* provided Chaucer with material that he could rework” (321). Esta afirmación se ve sustentada al realizar la comparación de “El cuento del marinero” y el relato VIII, 1: ambos presentan a un hombre que aborda a una mujer casada; esta accede a sus deseos, pero establece el pago de una cantidad de dinero para poder cubrir una urgencia económica. Ambos personajes que han sido demandados por dinero piden un préstamo al esposo de la enamorada, solo que el personaje de Boccaccio tiene deseos explícitos de venganza. En el cuento del autor italiano, la mujer termina sin dinero, humillada y con señalamientos sobre su conducta por parte del narrador: “Al marcharse Gulfardo y quedarse escarneceda la señora, le dio a su marido el deshonesto precio de su maldad; y así el sagaz

amante gozó sin costo de su *avara señora*” (GB, *DEC*, VIII, 1, 18, 837, Hernández Esteban, la cursiva es mía). Por el contrario, en el cuento de Chaucer se presenta un giro que, además de evitar la humillación y juicio del narrador, presenta el cuerpo de la mujer como campo propio de decisiones y acciones. El esposo del cuento del marinero recrimina a su esposa por no contarle de la deuda que fue pagada:

-Realmente, muy a pesar mío, estoy un poco molesto contigo, mujer. ¿Sabes por qué? Pues te lo diré: me parece que tú has sido la causa de cierto enfriamiento entre mi primo y yo. Tenías que haberme advertido, antes de mi partida, que él te había pagado cien francos en metálico, por la cara que puso cuando le comenté algo sobre préstamos y reconocimiento de deudas, o al menos así me lo pareció. (GC, CC, 395, Guardia Massó)

La mujer, para salir del apuro, decide actuar rápidamente (hablar) para no prolongar la humillación sufrida y evitar el pago del dinero al marido: “¡Aquí tienes mi hermoso cuerpo como prenda! No pienso pagarte si no es en la cama. Por lo que, querido maridito, perdóname, acércate y vuelve a sonreír! El comerciante vio que aquello no tenía remedio: *era inútil reñirla por algo irremediable*” (GC, CC, 396, Guardia Massó, la cursiva es mía).

A pesar de que pueda objetarse el uso que la mujer hace del cuerpo, en el caso de Chaucer parece que existe mayor flexibilidad en la concepción de amor y el uso del dinero en este, dado que la narradora de Boccaccio y los espectadores condenan este acto: “Tanto los jóvenes como las señoritas alababan por igual lo que Gulfardo le había hecho a la codiciosa milanesa” (GB, *DEC*, VIII, 2, 2, 838, Hernández Esteban), mientras que en el autor inglés surge una nueva posibilidad de juego cómico en la narrativa, que termina en la omisión de invectivas y castigos a la mujer avara a costa de la ingenuidad y poco carácter del marido.

Otros motivos cómicos utilizados en *Canterbury* son el retruécano y el humor escatológico. El primero surge cuando Nicolás, en “El cuento del molinero”, coge a Alison de sus partes íntimas:

Now sir, and again sir! It so fell out
 That this Fly Nicholas began one day
 To flirt and play about with this young wife,
 Her husband having gone off to Osney
 (These scholars are so artful, and so sly!)
 And on the quiet caught her by the cunt,
 And said to her, (GC, CC, 85, Wright)

Si bien las ediciones españolas omiten la palabra coloquial: “la palpó en sus partes” (GC, CC, 138, Guardia Massó), en las versiones inglesas los autores utilizan términos coloquiales para indicar el contacto entre la mano de Nicolás y la vagina de Alison (*cunt* en la versión de Wright y *quim* en la versión de Coghill). No obstante, Chaucer utiliza el término *queynte* que, además de mantener la rima con el anterior verso²², permite realizar un retruécano fonético que reemplace la palabra *cunte*, mucho más directa esta y que, probablemente para Chaucer, no mantenía la sutileza poética de su obra, a pesar de ser claro de sus alcances de obscenidad en el “Prólogo general”²³. Esta palabra tiene un gran juego cómico en su uso, dado que en un primer momento se utiliza como un adjetivo para indicar el ingenio, astucia e intelecto de los eruditos como Nicolás, y después se erige como referencia de la vagina de Alison. A pesar de que se pueda argüir que esta palabra tiene simplemente una conexión fonética con el órgano de la mujer, es innegable que la posibilidad del juego semántico que propone Chaucer entre una persona astuta y, de otra

²² “As clerkes been / ful subtil and ful *queynte*/And pruely / he caughte hi|re| by the *queynte*” (*The Miller’s Prologue and Tale from the Hengwrt Manuscript of the Canterbury Tales / Representative Poetry Online*, vv.89–90). Estos versos, con algunas omisiones de vocales y consonantes en algunas palabras, se mantienen igual en los manuscritos que se han usado para las ediciones aquí tratadas (en especial los manuscritos Ellesmere y el Hengwrt) y en general, por ser las que han sido objeto de estudio para modernizaciones de la obra.

²³ “Pero, en primer lugar, debo rogar a ustedes indulgencia en no atribuirme falta de refinamiento si utilizo aquí un lenguaje sencillo al dar cuenta de su conversación y conducta, y reproduzco las palabras exactas que utilizaron. Pues ya saben ustedes, tan bien como yo, que quien repite una historia o un cuento que ha explicado otro, *debe hacerlo reproduciendo con la máxima fidelidad posible* los términos utilizados, *por grosero o descuidado que sea su lenguaje*”, (GC, CC, 84, Guardia Massó, 84, la cursiva es mía). Esta nota aclaratoria del narrador prepara al lector sobre el contenido del libro y, al mismo tiempo, genera curiosidad por encontrar dichos términos groseros o inadecuados.

parte, la corporeidad femenina genital, logran múltiples conexiones hilarantes que indudablemente se dirigen a un mismo objetivo: hablar del cuerpo femenino como algo ajeno, no propio por posesión, extensión o por conocimiento del hombre. De ahí que se utilicen eufemismos o circunloquios para tratar un tema ajeno a cualquier miembro del género masculino.

En cuanto al humor escatológico, habría que añadir también el uso de partes privadas, como es el caso de las nalgas de Alison, para la generación de risa en los espectadores. Ella se burla de este a través de la complicidad de la noche y la imposibilidad de que él pueda saber qué está besando:

The night was dark as pitch, as black as coal;
 Out of the window she put her arse-hole,
 And Absolon, as luck would have it, kissed
 Her with his mouth smack on her naked arse
 Relishingly, *not knowing what it was.* (GC, CC, 96, Wright, la cursiva es mía)

Este motivo se refuerza a partir de la mención del pedo de Nicolás y cómo este deja ciego a Absalón:

Upon this Nicholas let fly a fart,
 So great it sounded like a thunderclap.
 But Absolon, half-blinded by the blast,
 Had got his iron ready, smoking hot;
 Smack in the middle of the arse he smote
 Nicholas. From his rump the skin flew off (GC, CC, 98, Wright)

Aquí el hierro candente en las nalgas de Nicolás, el beso en las posaderas de Alison y la ventosidad que deja ciego a Absalón son suficientes elementos para desatar la risa en el público, una audiencia que estaba acostumbrada a este tipo de humor: “The fact is, awkward as it may seem to us, that deliberate farting was an established part of public entertainment in English and Irish courts in the medieval period (and even much later).

(Morgan 496). Adicionalmente, es importante ver cómo el uso del humor escatológico tiene otra significación. Valerie Allen analiza la manera en que las manifestaciones físicas tienen conexiones con procesos de pensamiento y comprensión: “Farts, speech, and laughter break open bodies, and acts of the mind such as *anagnoresis* can themselves be ‘broken’ down into bodily acts: intention to stretching, inspiration to breathing in, ideation to seeing” (5).

Entonces, la propuesta de Chaucer no es un simple ejercicio de humor hilarante y vulgar; es un proyecto estético-literario que toma en consideración la tradición (“El cuento del caballero” y su relación con el amor cortés) para darle un giro en pos de pensar el cuerpo de la mujer a partir de la anestesia del aparato moral y religioso a través de la risa, para así repensar, desde el detrito de la ventosidad de Nicolás, si en realidad el sujeto al que llamamos mujer tiene la posibilidad, como el personaje de Alison y la dama de “El cuento del marino”, de vivir su sexualidad sin miramientos impuestos o sin ser sojuzgada

Entonces, Boccaccio y Chaucer, a través de las descripciones, acciones y decisiones de sus personajes femeninos, establecen una mujer real, activa y reivindicada, diferente a la visión del amor cortés, de los *exempla* y los *fabliaux*, pues su cuerpo no es utilizado para referir los peligros que el hombre debe enfrentar ni su abstracción tiene funciones pedagógicas. Por el contrario, el ejercicio de su sexualidad y la capacidad de actuar sobre su cuerpo generan simpatía en el lector, dado que la risa que propician los cuentos permite que el lector omita juicios morales sobre dicho comportamiento. Así, estos autores abren un espacio discursivo diferente, uno en el que la posibilidad de agencia de la mujer existe, sin que la misoginia, las invectivas y la ideología de la época surjan como limitantes.

Capítulo 2. Lengua y recepción: dos aspectos intrínsecos a la comicidad

A pesar de estar implícitos en el análisis de textos literarios, el registro lingüístico y la conexión con el espectador cobran notoriedad y relevancia en la propuesta de ambos autores estudiados, dado que la forma en que el receptor interpreta el texto y la posibilidad de acceso a un público más amplio están interconectadas en tanto que permiten la asimilación de sus propuestas de una manera más efectiva, libre de censuras y prejuicios, en un número mayor de receptores. De esta manera, la producción de Boccaccio y de Chaucer refleja una cuidadosa atención en el uso del vernáculo y la difusión que sus obras tendrán en el público a partir de las estrategias de narración y su atención a la forma en que los lectores pueden acceder a la obra. Por esta razón, es necesario analizar de manera independiente el ejercicio de recepción y el uso de la lengua; de hecho, los procesos de lectura así como las posibilidades que brinda el uso de la lengua vernácula posibilitan estrategias diversas y específicas que, a su vez, permiten identificar la intención de comicidad en relación con el cuerpo femenino. En primera instancia, se analizará la difusión de las obras, los procesos de lectura, las formas de direccionamiento de dicho proceso en la recepción de las obras de Boccaccio y Chaucer, el manejo de la comicidad y su efecto en la representación de la sexualidad de la mujer; después, se presentarán las implicaciones del vernáculo en la época, sus posibilidades de creación y de divulgación, para así indagar sobre las intenciones que podría tener su uso en las propuestas de ambos escritores.

2.1. Boccaccio y Chaucer: guías interpretativas sobre la sexualidad de la mujer

2.1.1 El *Decamerón*: un manual de risa para el lector

La difusión del *Decamerón* se dio gracias a las conexiones con la aristocracia, la burguesía y los círculos literarios de la época. Es importante recordar que la familia de Boccaccio era parte de la sociedad mercantil de Florencia, a tal punto que el mismo autor trabajó en su juventud en la banca. Esta relación con la élite florentina facilitó la divulgación de sus obras y la circulación de copias:

...the Buondelmonti, the Acciaiuoli, the Bardi, the Cavalcanti (Boccaccio's epistle XXI) immediately spread the news of the *Decameron*, which became popular with the middle class because it clearly reflects the enthusiasm and the activity of that society...As the descriptions of the codices reveal, copies of the *Decameron* were owned by the most eminent merchant families of Florence. (Branca, 199)

Además de esta adquisición física del texto, hubo un ejercicio de apropiación oral del mismo por parte de juglares y narradores: “There is evidence of this in the increased number of copies of the *Decameron*, the ever-more diligent imitation of Boccaccio by others, the repetition of the tales from the lips of the jugglers and the story-tellers in the public squares, to which the public listened eagerly” (201). De acuerdo con esta afirmación de Branca, se puede inferir que las plazas públicas fueron el escenario propicio para la recepción de la obra por parte de la gente que no tenía acceso al manuscrito hecho por copistas o amanuenses, así como aquellos que no sabían leer. Por consiguiente, la recepción de la obra del escritor florentino tuvo un doble ejercicio, a través de la lectura pública (lectura en voz alta) y los manuscritos que la burguesía y la sociedad mercantil poseían (lectura silenciosa). Ambos ejercicios de lectura, por consiguiente, requieren un análisis

detallado de sus prácticas, su connotación y la forma en que los autores elaboran su obra para ser comprendida de acuerdo con sus motivos.

La lectura en voz alta predominó durante la Antigüedad y en parte del Medioevo; producto de las actividades de producción y enseñanza de los monasterios aparecen dos tipos de lecturas diferentes, la *ruminatio* y la silenciosa (estas serán explicadas más adelante). La lectura en voz alta implicaba una serie de comportamientos por parte del lector y del receptor, pues el primero debía utilizar una técnica particular, parecida a la recitación de cantos litúrgicos, y el segundo estaba obligado a mantener una concentración constante. Su función principal fue la difusión de ideas, textos y ejemplos moralmente edificantes (Saenger, 161-197). Por esto, no era extraño que se hicieran lecturas de textos literarios como hagiografías en lugares públicos, puesto que eran otro espacio de enseñanza que se desmarcaba de los límites de los templos y los monasterios para que los fieles de estamentos sociales bajos, pudieran acceder a este contenido didáctico-religioso²⁴.

A pesar de las informaciones sobre la producción de copias del *Decamerón*, es posible pensar que un grupo amplio de lectores no podría acceder a este debido a la escasa o nula alfabetización de gran parte de la sociedad florentina. Por ello, quizás, el autor elige el género del cuento y, para poder generar el impacto deseado en un lector que no posee el manuscrito, establece una serie de marcos narrativos que determinan modelos de crítica y recepción de las narraciones, a partir de las expresiones, discrepancias o consensos de los personajes-relatores del texto.

²⁴ Para ver cómo fue el uso de la lectura oral en la difusión de las hagiografías, véase “La hagiografía castellana a finales de la Edad Media: historia, devoción y literatura” de Fernando Baños Vallejo.

J. H. Potter divide el *Decamerón* en cinco marcos: el primero es el *marco del lector* (M1), que comprende a cualquier persona y los detractores de la obra²⁵; el segundo es el *marco de las mujeres enamoradas* (M2) referente específico de Boccaccio²⁶; el *marco del mundo de la plaga* (M3), que es el marco temporal de la obra; el *marco de los narradores* (M4), personajes y relatores dentro del texto; finalmente, el *marco de las narraciones* (M5), cada cuento del libro. Una representación gráfica de esta propuesta es elaborada por el mismo autor (Fig. 1):

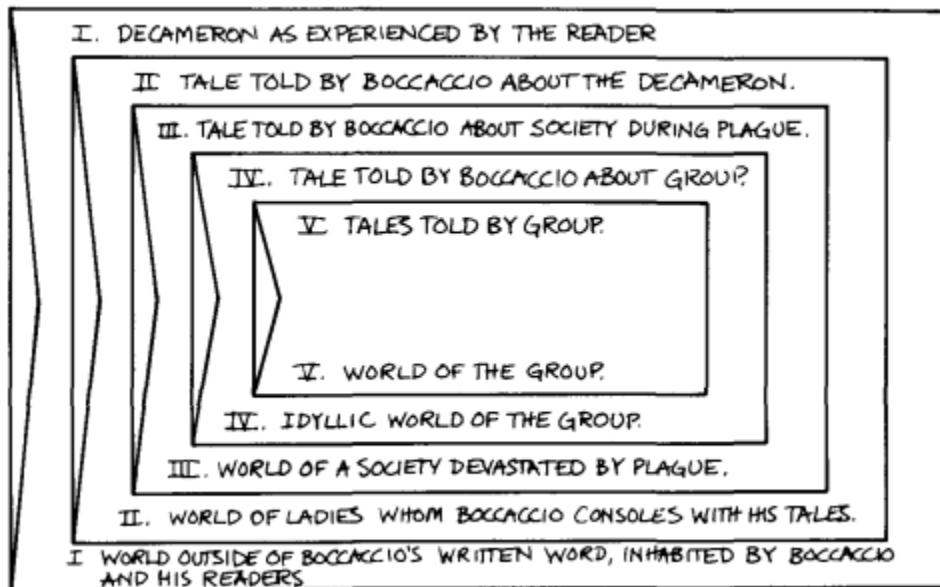


Fig. 1. Joy Potter. *Five frames for the Decameron*. Página 122. 1982.

²⁵ Boccaccio prefiguraba una recepción negativa de su obra en parte del público: “Pues ha habido algunos, discretas señoras, que leyendo estos cuentecillos han dicho que vosotras de agradáis demasiado y que no es honesto que me deleite tanto en agradarlos y consolaros, y lo que es peor, en alabaros, como yo hago” (*Decamerón*, IV, 5, 470, Hernández Esteban). El autor lista más razones que esgrimen sus detractores, no sin contraargumentar después la inutilidad de estas. Él termina esta introducción reafirmando su compromiso con su audiencia escogida: “Y si alguna vez me propuse con toda mi fuerza complacerlos en algo, ahora me lo propondré más que nunca...” (*Decamerón*, IV, 41, 479, Hernández Esteban).

²⁶ En el *Proemio*, Boccaccio hace explícito su grupo primario de recepción: “Por consiguiente, para enmendar al menos por mi parte en algo el error de la fortuna que fue más parca de ayuda donde menos debía, tal como vemos en las delicadas señoras, *para socorro y refugio de las que aman*, pues a las otras les basta la aguja, el huso y la devanadera, *pretendo narrar ciento cuentos o fábulas...*” (*Proemio*, 13, 108, Hernández, la cursiva es mía).

Esta propuesta²⁷ es más minuciosa de lo necesario para el presente análisis, por ello se sintetizarán los dos primeros marcos en uno solo, puesto que, a pesar de la especificidad de la audiencia a la que se dirige el texto, ambos son parte del mundo exterior al escrito²⁸ (M1' de ahora en adelante).

Para ver cómo los distintos marcos ejercen influencia en la recepción del texto, partamos de un cuento en el que la risa está marcada en los personajes de la narración (M5). En III, 10, Alibech desea entregar su vida a la obra de Dios. Para esto, se aleja de su casa y termina con un joven monje ermitaño llamado Rústico. Este, a pesar de sus votos y entrega, es “victima” de sus deseos sexuales y plantea una situación hilarante para que ella yazca con él: le explica que el diablo es enemigo de Dios y que, por lo tanto, el mejor servicio es “meter” al diablo en el infierno, su lugar de condena. La parte hilarante surge cuando el joven monje le indica cuál es el “diablo” y en dónde está el “infierno”:

—Rústico, *¿qué es esa cosa que te veo que se te sale así hacia afuera, y que yo no tengo?*

—¡Oh, hija mía! -dijo Rústico-, *esto es el diablo del que te he hablado;* y mira cómo ahora me produce una molestia tan grande que apenas puedo soportarla.

Entonces dijo la joven: -¡Oh. Alabado sea Dios, pues veo que estoy mejor que tú, porque no tengo ese diablo!

Dijo Rústico:

²⁷ Hernández Esteban, en la introducción que hace de su edición del *Decamerón*, propone tres marcos: el del autor, que funciona para presentar la reflexión teórica del mismo, defender su propuesta, dialogar con sus lectoras y dar alternativas de lectura para evitar la censura; el marco de los narradores, que sirve para contextualizar el desarrollo de la historia de los diez relatores, la presentación de estos y la simbología que encarnan (el número de hombres y mujeres y el significado de sus nombres), así como la trama argumental (el escape de la ciudad a causa de la peste) y la presentación de las valoraciones de cada cuento; por último, el marco de los cuentos, historias basadas en relatos populares, *fableaux* franceses, crónicas ciudadanas y de diversos orígenes. Esta propuesta, más concreta que la de Potter, no incluye al receptor del cuento como un marco importante para la consecución del ejercicio de recepción de Boccaccio; por esta razón, se dejará de lado para continuar con el esquema del primer autor.

²⁸ Para Hernández Esteban, la elección de receptor femenino, por parte de Boccaccio, “viene a ser una metáfora para referirse al lector consumidor de literatura para el ocio, pero un ocio inteligente y lúcido, donde mande la razón” (*Boccaccio Decamerón*, 52)

—Tienes razón, pero tú tienes otra cosa que yo no tengo y la tienes en lugar de esto.

Dijo Alibech:

-¿El qué?

A lo que Rústico dijo:

-El infierno, y te digo que creo que Dios te ha enviado aquí para la salvación de mi alma, porque si este diablo sigue molestándome así, si quieres apiadarte de mí y *soportar que le meta en el infierno*, me proporcionarás un grandísimo consuelo y *le harás a Dios un enorme placer y servicio*, si como dices, has venido a estos lugares para hacer eso. (GB, DEC, III, 10, 13, 458, Hernández Esteban, la cursiva es mía)

Después de que el monje logra su cometido, sigue varios días disfrutando de su treta, hasta que llega a un punto en el que el ritmo de Alibech se hace inalcanzable. Afortunadamente para Rústico, aparece Neerbale, quien desea los bienes de la familia de la joven, puesto que el padre de ella y el resto de sus hermanos perecieron. Este logra ubicarla para desposarla, hecho que le alegra bastante al joven monje. Al llegar a su pueblo, la joven se lamenta de la imposibilidad de continuar “encerrando al diablo” como lo hacía con el monje. Las mujeres, al escuchar la forma en que combatía las fuerzas del demonio, reaccionan de la siguiente manera: “Las señoras le preguntaron cómo se mete el diablo en el infierno. La joven, entre palabras y gestos se lo mostró; *por lo que ellas se rieron tanto, que aún se están riendo*” (GB, DEC, III, 10, 34, 461, Hernández Esteban, la cursiva es mía). Al incluir la risa en M5, Boccaccio presenta un nivel más de recepción, pues los personajes femeninos de este relato son receptores de la historia de Alibech y, al indicar la risa de las mujeres del cuento, el autor señala el momento, el motivo cómico y su efecto. Además, los narradores, después de finalizado el relato, ríen nuevamente, acción que refuerza la guía de recepción del texto, sus efectos y valoraciones: “El cuento de Dioneo *había hecho reír* mil veces o más a las *honestas señoras*, tales y *de tal índole les parecían sus palabras*” (III, Concl. 1; 462, Hernández Esteban, la cursiva es mía). De esta manera, Boccaccio indica la forma de

recepción de este cuento (la risa), la intensidad que esta tendrá (mil veces o más), el tipo de público que se ríe (honestas señoras) y, por último, la valoración que este grupo hace del cuento (de tal índole [honesto] les parecían sus palabras). Esta estrategia expresa la visión de los narradores –y quizá del propio autor– acerca de las acciones y los personajes del cuento, y establece una guía de recepción, el tipo de público y cómo es la valoración que este amerita.

La aparición de carcajadas en los personajes-relatores, después de escuchar alguno de los cuentos, tiene como función la generación de simpatía por parte de estos, así como del mismo lector del marco M1'. En VII, 1 se narran las aventuras amorosas de doña Tessa con su amante Federigo, mientras su esposo Gianni está fuera de casa. Luego de sortear el posible desvelamiento de su amorío, los personajes-relatores reaccionan al cuento de Emilia de la siguiente manera: “*Con enormes risas todos escucharon el cuento de Emilia y elogiaron la oración como buena y santa*” (GB, DEC, VII, 2, 2, 752, Hernández Esteban, la cursiva es mía). En este caso, la recepción del cuento, marcada nuevamente por la risa del público M4, tiene además otro elemento en la valoración, el elogio de la treta de Tessa. Ella, para evitar el descubrimiento de su romance, inventa una oración para “espantar” el fantasma que golpea la puerta, que en realidad es Federigo en busca de su encuentro amoroso. Al usar esta oración, Tessa demuestra su ingenio, evita un probable castigo y se burla de su esposo, no solo por ocultar a su amante, sino por utilizar un talento que es la característica principal de su esposo, la oración²⁹. Este elogio que hacen todos los personajes que escuchan el relato de Emilia, no solo está determinado por la astucia e inteligencia que ella posee para salir avante de una situación comprometedora. En realidad,

²⁹ “hombre más afortunado en su oficio que sabio en otras cosas, ya que, como era bastante simplón, *muy a menudo le elegían capitán de los laudeses de Santa María Novella*” (GB, DEC, VII, 1, 4, 746, Hernández Esteban, la cursiva es mía)

sus elogios abarcan la capacidad que tiene ella de burlar a su marido para satisfacer su sexualidad y no ser sojuzgada por ello. De esta manera, el autor propende por generar en el lector del relato, en este caso oyente del cuento, la capacidad de comprensión de la situación, el riesgo que existía para ella ser descubierta y, a partir de la risa, reconocer su capacidad para sortear los peligros que acarrearían sus actos y el desenlace positivo que se presenta.

Como se mencionó al inicio del capítulo, el otro caso de recepción es la lectura silenciosa. Además de la lectura en voz alta, en la Edad Media surgen dos tipos adicionales de lectura: la lectura en voz baja o *ruminatio*, que servía de soporte a la meditación y de técnica de memoria; la lectura mental, *in silentio*, que estaba ligada a la meditación (Saenger, 161-197). Esta última, a pesar de tener conexiones con la meditación y el aprendizaje, características similares a la *ruminatio*, tuvo un impacto notable en los juicios y concepciones del lector, así como en sus procesos de comprensión. Si bien la lectura en voz alta siguió existiendo en la época señalada, dado que tenía como función la difusión de ideas, textos y ejemplos moralmente edificantes, la lectura meditativa o *in silentio* tuvo un impacto significativo en los lectores medievales, porque la ausencia de censura, omisión o reparos que podían hacer a un texto en la lectura oral, permitió la reflexión y desarrollo del pensamiento libre de los lectores: “La lectura visual y la composición en privado fomentaron el pensamiento crítico individual, contribuyendo en última instancia al desarrollo del escepticismo y la herejía intelectual” (Saenger 215). Por eso, el ejercicio de este tipo de lectura tuvo oposiciones y señalamientos dado el proceso individual de aprendizaje que esta conllevaba:

La lectura confiada sólo a los ojos y la composición escrita sustrajeron los pensamientos individuales a las sanciones del grupo y promovieron la formación del ambiente cultural en el que se desarrollarían la nueva

universidad y las herejías laicas durante los siglos XIII y XIV... En Inglaterra, el simple hecho de poseer escritos de Lollard bastaba para ser acusado de herejía... Pero, ¿cómo controlar individualmente a las personas cuando leían en silencio? En 1473, Luis XI ofreció una respuesta, prohibiendo la enseñanza de las doctrinas nominalistas y ordenando poner bajo llave todos los libros nominalistas que había en las bibliotecas de la Universidad de París. (Saenger, 214)

Además, cabe mencionar que los dominicos, para evitar cualquier tipo de comparación entre el contenido de los textos que leían en silencio en clase con las opiniones ortodoxas de los profesores, prohibieron llevar a clase cualquier libro que no fuera el que el profesor utilizaba en la lección (Saenger, 215). Como se puede inferir, el peligro que la reflexión, comparación y crítica que generaba la lectura silenciosa radicaba en el contraste, valoración y descreimiento de la autoridad ortodoxa escolástica; asimismo, el silencio, la lectura libre y la posibilidad de pensar sin regulaciones de cualquier tipo fueron factores que incidieron en los ejercicios de interpretación y apropiación de información por parte de la comunidad letrada medieval, en este caso el clero, las órdenes monásticas y varias personas de la nobleza³⁰.

Boccaccio reescribe el *Decamerón* entre 1370 y 1371, pues las correspondencias con Petrarca³¹ dan indicios de esta labor, en especial una de comienzos de 1373 (Branca 172-73). En este ejercicio de reescritura, el escritor florentino decide utilizar capitulares de distintos tamaños y colores en las entradas de cada marco. A continuación, se encuentra un ejemplo de una de las páginas del autógrafo de Boccaccio, conocido como el códice o manuscrito Hamilton 90 (ver Fig. 2):

³⁰ A pesar de la visión que se puede establecer de la nobleza como el grupo social más poderoso y acaudalado de esta época, es importante acotar que algunos miembros de este estamento tenían una preparación insuficiente en la lectura autónoma, cuando no inexistente en algunos casos: “Hasta el siglo XIV, los reyes y nobles franceses raramente sabían leer, pero escuchaban la lectura de manuscritos especialmente preparados al efecto” (Saenger, 216).

³¹ Gracias a la relectura por parte del poeta y sus epístolas, el *Decamerón* fue adquiriendo mayor interés en toda Europa (Branca 173).

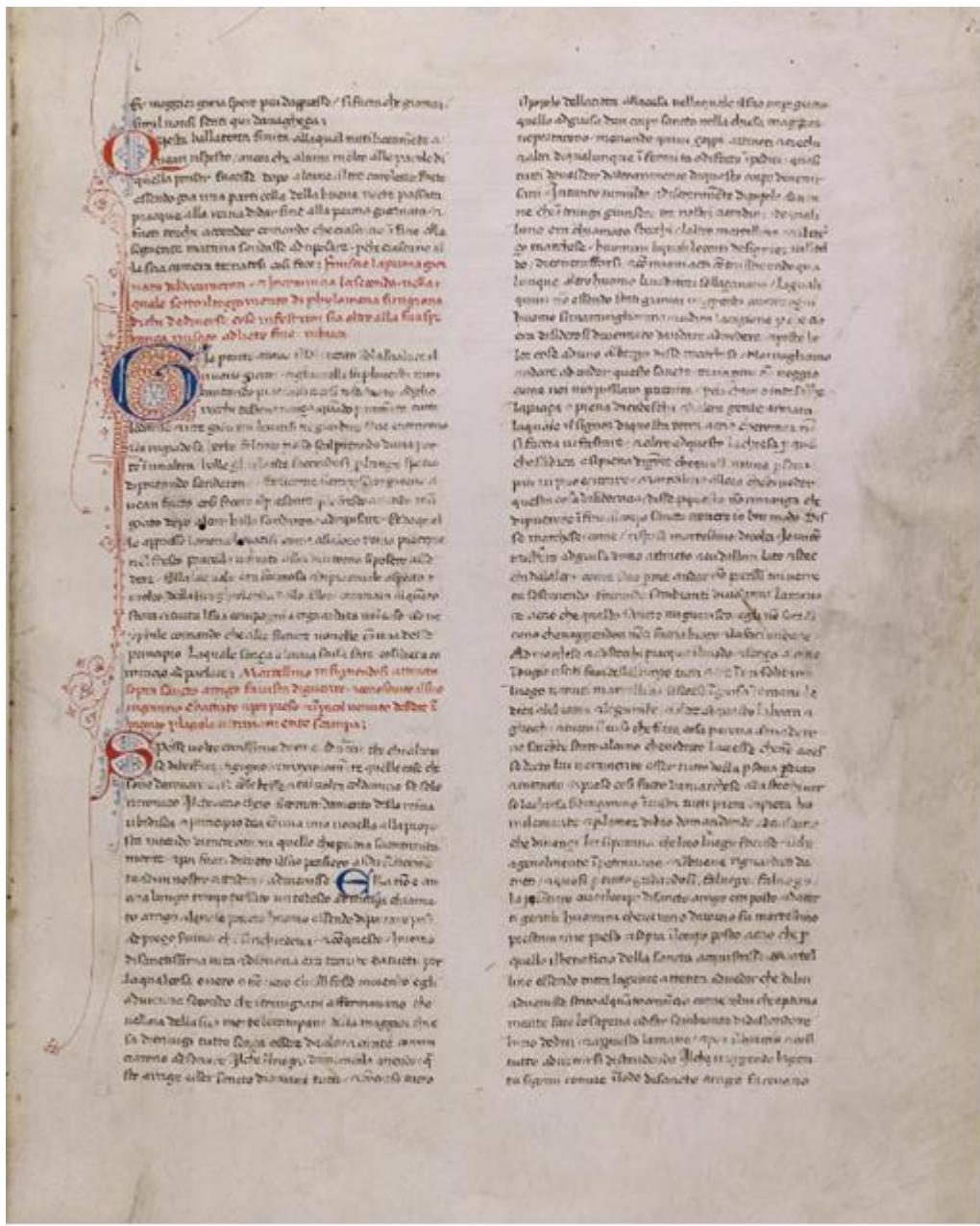


Fig. 2 Ms. Hamilton 90. *Decamerón*. Folio 29. Biblioteca estatal de Berlín en linea (Staatsbibliothek zu Berlin)

Este gesto de explicitar el cambio de marcos en el manuscrito permite aseverar que Boccaccio reconoce la importancia de sus marcos narrativos, las entradas y salidas de los mismos, dado que su estrategia ornamental, más que una guía de lectura, se convierte en un recurso que incide en la interpretación del texto y la intención del autor. Este autógrafo

tiene marcadas las divisiones de cada nivel narrativo por un capitular de un tamaño y color específico; asimismo, las letras en rojo son las rúbricas, que funcionan como los títulos de cada cuento y presentan el tema de este³².

Este proceso, que en primera instancia concerniera únicamente a una división estructural, también tiene una función semántica:

The identification of semantically complete sections of a discourse that are separated within the story by graphic elements actually dates back to ancient prose. The rules of medieval syntax indeed define these logical syntactic periods, complete in terms of their *constructio* and *sententia*, as *clausulae*. In the *usus scribendi* of XIV century prose, these units were usually marked with the use of a capital letter and, in the majority of cases, this was preceded by a punctuation mark. (Nocita 4)

Estas *sententiae*, en la época medieval, tienen la función de presentar la moraleja del relato, de carácter edificante y con un juicio sobre el asunto tratado. En el caso de Boccaccio, hay un giro en el uso de estas *sententiae*, dado que se distancia de las formas y contenidos moralizantes que buscan ejemplarizar y educar a la sociedad. Es cierto que mantiene la esencia de expresar una forma de pensar, un juicio, una noción sobre la sexualidad de la mujer, pero de una manera propia e innovadora³³.

Boccaccio tiene conciencia de que el lector o escucha de su texto tiene un rol determinante y activo en la interpretación de su obra. Pero este rol no es al azar; la respuesta del lector puede estar “controlada” por el texto mismo, en este caso, por su disposición de marcos narrativos y el uso de colores y capitulares. Iser afirma que,

³² “Las mayúsculas miniadas se emplearon en el siglo XIV para facilitar la comprensión de la nueva argumentación secuencial del tipo *ad primum*, *ad secundum*, etc. Una nueva forma de puntuación, la marca de párrafo de color, se hizo habitual desde comienzos del siglo XIII para aislar unidades de contenido conceptual” (Marichal citado en Saenger 207).

³³ “...almost every tale is begun by a brief comment on the group's reaction to the previous tale, followed, in most cases, by a moral pointed out by the teller before he or she plunges in medias res, often via the framing formula 'so I say that. . .' and thus the tales bring in frame four as well as frame five” (Potter 122, la cursiva es mía)

Si la extrañeza gradual de aquel mundo, proyectado por el texto, debe ser captada, para ello resulta necesaria una estructura que posibilite al lector realizar las perspectivas propuestas...En este sentido, se le propone al lector una determinada estructura del texto, que le obliga a tomar un punto de mira, que a su vez permite producir la integración solicitada de las perspectivas del texto. Sin embargo, *el lector no se halla libre en la elección de este punto de visión, pues éste se deduce de la forma de presentación del texto, provista de perspectiva.* (Iser 65, la cursiva es mía)

Por consiguiente, es posible afirmar que Boccaccio, consciente de la necesidad de guiar la recepción de su texto e intenciones, elabora una serie de niveles, marcos de narración, que sirven como pautas de lectura para que el receptor pueda captar plenamente el mensaje, así como los pasos o formas en que este debe ser asimilado. Asimismo, el uso de capitulares, colores y elementos sintácticos medievales le permiten controlar, en la lectura meditativa, las maneras de recepción del contenido, así como su intención. Por eso, Teresa Nocita concluye que:

Boccaccio defines a privileged method of use in the collection of short stories and attempts to emphasise this when copying the work, *using formal expedients which appear as a true set of reading instructions.* This was his last wish, a desire stubbornly confirmed and defended in the last years of his illness, entrusted to the narrative message of the great collection of short stories which he wrote in the vernacular and penned with a quill *manu propria*, on the parchment of the Hamilton 90 codex. (7)

Entonces, los procedimientos gráficos que Boccaccio utilizó en el códice Hamilton 90 sirven para reafirmar su objetivo de dirigir los procesos de recepción de cada cuento del *DEC*, dado que el patrón que establece de niveles narrativos, entradas y salidas de marcos, así como la presentación de procesos de recepción de los narradores de la obra, le permiten al lector externo (M1') comprender sin intermediarios una visión de la mujer más allá del control ideológico de la época.

No obstante, esta visión de la sexualidad de la mujer del *Decamerón*, a pesar de la variedad de relatos y visiones de la mujer que existen en la obra, no propende por el ejercicio de la sexualidad cuando esta se encuentra condicionada por el dinero o afecta directamente la integridad corporal de otra persona.

En VIII, 1, Gulfardo corteja a la esposa de su amigo Guasparruolo, Ambruogia. No obstante, ella decide acceder a sus deseos amorosos con la condición de que le dé doscientos florines a cambio. La reacción de Gulfardo indica, en primera instancia, una valoración que se dará al finalizar el relato: “Gulfardo, al oír la codicia de ella, indignado *por la vileza de quien él creía que era una gran señora*, convirtió casi en odio su ferviente amor y pensó que debía burlarse de ella” (GB, *DEC*, VIII, 1, 8, 835, Hernández Esteban, la cursiva es mía). Este relato tiene, al comienzo y al final de este, valoraciones radicales sobre las mujeres que se entregan por dinero. Cuando Neifilia va a comenzar su narración, presenta su visión de la relación entre sexo y dinero, así como qué debería pasar con las mujeres que se entreguen por dinero:

Pero sucede que, si se quisiese hablar con más propiedad, lo que voy a decir no se llamaría burla, sino que se diría algo merecido; pues, como quiera que debe ser muy honesta, y conservar su castidad como a su vida y no llegar por ninguna razón a empañarla (y como, no obstante, esto no se logra plenamente como se debería, por nuestra fragilidad) *afirmo que aquella que llega a ello por dinero es digna de la hoguera; mientras que quien llega por amor, conociendo sus fuerzas extraordinarias, se merece el perdón de un juez no demasiado severo.* (GB, *DEC*, VIII, 1, 3, 834, Hernández Esteban, la cursiva es mía)

Al final del relato, los personajes-relatores reaccionan de manera unánime frente a los comportamientos de Gulfardo y Ambruogia: “Tanto los jóvenes como las señoras *alababan por igual lo que Gulfardo le había hecho a la codiciosa milanesa*” (GB, *DEC*, VIII, 2, 2, 838, Hernández Esteban, la cursiva es mía). La venganza de Gulfardo se reduce a burlar a

la mujer y evitar que se quede con el dinero. De acuerdo con esta valoración y simpatía por el personaje masculino, es evidente que el ejercicio de la sexualidad por parte de la mujer, para el autor, no debe estar condicionada, supeditada o reducida a un asunto monetario³⁴.

Causar dolor físico intencionado es una acción negativa, no avalada por ninguno de los personajes-relatores –y probablemente tampoco por el autor– en el *Decamerón*. En VIII, 7, un escolar llamado Rinieri se enamora de una mujer noble y altanera llamada Elena. Ella, después de quedar viuda, consigue un amante para solazarse. A pesar de tener compañía, gusta de ser observada para ver el impacto de su belleza: “La joven señora, que no tenía los ojos clavados en el suelo, sino que vanagloriándose más de lo que le correspondía miraba a su alrededor moviéndolos con astucia, y sabía de inmediato quién la miraba con deleite” (GB, *DEC*, VIII, 7, 8, 884, Hernández Esteban). La vanidad de Elena la conduce a avivar el amor que siente Rinieri por ella, a tal punto de concertar una cita en su casa para estar juntos. No obstante, este encuentro es una treta que ella realiza para que su amante, hombre celoso, se dé cuenta de su fidelidad. Por eso, el día que el escolar llega, ella manda a su criada a decirle que su hermano está en casa y no puede atenderlo en ese momento, que debe esperar en el patio en medio de la nieve que cae. Mientras él camina en la nieve, ella se acuesta con su amante, se burla del escolar y busca nuevas formas de torturar al pobre enamorado. De esta manera, ella demuestra su fidelidad a su amante a expensas del congelamiento de Rinieri: “[Elena] quiero que vayamos hasta debajo de la puerta; tú te estarás callado y yo le hablaré; y oiremos lo que dice y por ventura tendremos con ello no menos diversión que la que hemos tenido con verle” (GB, *DEC*, VIII, 7, 31, 888,

³⁴ La relación de amor y dinero ya había sido analizada y tipificada por El Capellán como una conducta menoscabable: “Pero, si alguna mujer es víctima de la pasión de la avaricia hasta el punto de entregarse a un amante por dinero, *que nadie la tenga por enamorada, sino por falsificador de amor y digna compañera de las inmundas mujeres de los prostíbulos*” (AC, Lib. I, Cap. 9, 169, la cursiva es mía)

Hernández Esteban). Después de soportar estas pruebas, el escolar descubre la farsa a la que ha sido sometido por Elena. Luego de reponerse, surge la oportunidad de cobrar venganza, situación que Rinieri no desaprovecha y logra que Elena sufra, en carne propia, el dolor y frustración del escolar, al ser expuesto su cuerpo a la inclemencia del sol: “Y sintiendo que se quemaba y moviéndose algo, al moverse le pareció que toda la piel quemada se le abriese y resquebrajase, como vemos que sucede con un pergamo chamuscado si alguien lo estira” (GB, *DEC*, VIII, 7, 114, 904, Hernández Esteban). Esta crueldad excesiva, de parte de ambos personajes, no tiene la aprobación del público; por el contrario, son enfáticos al señalar la dureza de ambos castigos, aunque reconocen como justo el escarmiento que Elena recibe: “Triste y doloroso les había sido a las señoras escuchar los sucesos de Elena, *pero como pensaban que le habían ocurrido justamente, los habían ido soportando con más moderada compasión*, aunque considerasen al escolar muy duro y ferozmente constante, es más, *cruel*” (GB, *DEC*, VIII, 8, 2, 911, Hernández Esteban). Por eso, a través de la voz de las mujeres, se reconoce la crueldad de ambos personajes, la justicia que existe en la venganza y el dolor que sufre Elena. Igualmente, se enfatiza en la pérdida de simpatía que existe con Elena, pues las burlas y el dolor que causa a Rinieri son motivos para reconocer que su sexualidad, si bien puede ser ejercida libremente, no puede ser usada para causar dolor en otro amante. De esta manera, pese a la punición cruel y exagerada del personaje de Elena, es claro que el autor, a través de la valoración de su público femenino, concibe la sexualidad como un acto libre de intenciones de castigo o de infligir dolor en los demás. Esto se debe a que, en el caso de Boccaccio, el placer de su consumación es de carácter superior, y las acciones de sevicia tienen una connotación inferior, deplorable.

Marilyn Migiel plantea que Boccaccio, a pesar de ser considerado como proto-feminista por parte de la crítica³⁵, en realidad mantiene una visión poco favorable de la mujer, prototípica del Medioevo. Ella afirma que:

Although acknowledging that the stories use multiple strategies in order to both assert and temper the possibility of change (so that it is not always so clear whether a story functions in favour of the status quo or in resistance to it), I argue that ultimately the stories of the Decameron appear to close off the possibilities available to women. They appear to open up the possibility of the expression of female desire at the same time that they describe severe limits placed on the way in which women can speak out. (*Rethoric* 15)

Su argumento radica en que el autor controla la audiencia femenina y, a través de recursos retóricos, establece una posición de inferioridad de esta frente a él y su grupo de personajes: “[Boccaccio] creates, internal to his text, a female audience that he can control and with respect to whom he and his cohort are superior” (*Rethoric* 12). Este control incluso dictamina qué debería o no hacer la mujer con su sexualidad a través de la voz de sus narradores masculinos: “the male narrators of the Decameron hasten to speak for women by suggesting that women will be freed if only they would give free reign to their sexual desires” (*Rethoric* 12). Por último, el ejercicio de recepción y visión de la mujer son limitados “At critical junctures, its narrators defame certain women and defend others, encouraging readers to take sides in the debate about woman. But even more important, the Decameron delimits and shapes the questions the reader is permitted to ask about woman” (*Rethoric* 14).

³⁵ Para mayor comprensión de la recepción de Boccaccio como proto-feminista, ver *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction* (1993) de Victoria Kirkham; la introducción de Thomas G. Bergin en la traducción del *Decamerón* de Mark Musa (1982); y el artículo “A Note to Decameron VI 7: The Wit o f Madonna Filippa” *Speculum*, 52 (1977): 902-5 de Kenneth Pennington.

En primer lugar, el *Decamerón*, debido a su amplio número de influencias, tiene asimismo una variedad de visiones de la mujer, desde la misógina y peyorativa, hasta la más liberal y laxa. Si bien el autor sigue en el juego de utilizar la sexualidad femenina, varias veces como objeto de castigos y enseñanzas, la diferencia que se establece entre él y sus antecesores es que el deseo de la mujer, así como el del hombre, merecen ser satisfechos sin ningún reproche. Para ello, el autor establece un público masculino dentro de la obra que está a favor de dichas prácticas, e incluso desea escuchar más historias de este tipo, como es el caso de Dioneo. Asimismo, el papel de mujer subordinada del hombre tiene reprobaciones en la obra. La entrega total de Griselda, en X, 10, no es bien vista por todos los narradores, en especial por las mujeres: “El cuento de Dioneo había acabado, y mucho las señoras lo habían comentado, tirando quien de una parte y quien de otra, quien reprobando una cosa, quien alabándola” (GB, *DEC*, X, Concl, 1, 1136, Hernández Esteban). Asimismo, hay relatos hechos por personajes masculinos en los que se presenta la necesidad de equilibrar la ley para no castigar tan duramente a las mujeres³⁶.

Asimismo, el control que el autor establece en la obra no es solo del público femenino, aunque cabe resaltar su intención directa de producción hacia este público. Marilyn Migiel señala que,

As far as we know, medieval and early modern women were not usually the owners, copiers, and readers of the *Decameron*. As Victoria Kirkham notes, ‘History ... informs us that the *Decameron*’s most avid early readers belonged to the very group whom [Boccaccio] is least concerned about reaching: powerful men of business. Marginal account records in the oldest manuscripts attest to the profession of their owners, who bore such distinguished names as Buondelmonti, Acciaiuoli, Bonaccorsi, Cavalcanti, and Verazzano. *Indeed, it appears Boccaccio might not have meant women to read his book at all.* (Migiel, *Rhetoric* 4, la cursiva es mía)

³⁶ Filóstrato narra VI, 7, relato que trata de las declaraciones de Filippade Prato y su elocuencia para evadir la ley, a tal punto que logra cambiarla para no ser castigada por tener un amante.

Miguel, en este caso, pareciera tener una falencia en su postulado, dado que, si no escribe directamente para ser leído por mujeres y si su audiencia en realidad está compuesta de hombres, Boccaccio entonces establece un control sobre una audiencia masculina que, de acuerdo con los marcos narrativos y las valoraciones de los mismos personajes, estaría siendo influenciada para ver de una forma más probable y aceptable el control de la mujer sobre su sexualidad.

Finalmente, es cierto que el autor guía la interpretación de la obra a través de recursos narrativos, retóricos y gráficos. Algo que señala Miguel es la capacidad – probablemente negativa – que tiene el *Decamerón* para delimitar y dar forma a las preguntas que el receptor puede hacer de la mujer. Esto es cierto en tanto que el tema recurrente es la sexualidad femenina y deja de lado otras aristas que la mujer posee en la constitución de su identidad. No obstante, hablar del cuerpo femenino de esta manera es necesario para el autor, pues este ha sido objeto de ejemplos, enseñanzas y decisiones de la sociedad medieval. Su utilidad yacía en ser representación de los peligros que acechan al hombre, en ser castigado de forma diferente a este a pesar de cometer el mismo pecado, de no tener derechos en una sociedad en la que su futuro dependía de la elección de la familia. Por eso, pensar en la libertad de decisión que la mujer tiene sobre su cuerpo es un primer paso para pensar a la mujer como ser autónomo; que busca, a partir de pequeñas acciones, el reconocimiento de autoridad y agencia sobre su cuerpo que, paradójicamente, no era suyo a los ojos de la ley, las costumbres y la literatura.

2.1.2 Chaucer: variaciones y similitudes en el proceso de guía interpretativa

En el caso de Chaucer, el ejercicio de producción de la obra, además de la atención a los marcos narrativos, tiene como epicentro la posibilidad de realizar una conexión más directa, empática –si se quiere– de la recepción de la obra. Strohm afirma que “We may assume at least a modest degree of social mixing within his actual audience, and several of his works do indeed appear to have been directed toward social superiors” (Strohm 9). Esta mezcla responde a que, en *Canterbury*, este autor presenta narradores-receptores que provienen de diversos estamentos sociales (el clérigo, la priora, el molinero, el universitario, el alguacil, etc.). Dentro de estos estamentos, algunos personajes, como el clérigo y el universitario, son representantes de personas letradas, capaces de leer cualquier manuscrito³⁷; de otra parte, el molinero, el mesonero y el marino representan personas sin cultura letrada, analfabetas. Comprender que su audiencia real estaba compuesta por personas letradas y analfabetas requiere que, en algunos apartes, Chaucer (el narrador) se dirija al lector-receptor externo y vincule su proceso de recepción con el término “escuchar”, como referencia al acto de recepción del cuento por parte de una audiencia externa a la narración: “A continuación empezó a reírse [el cocinero] y a bromear y contó lo que a renglón seguido escucharéis” (Chaucer, *Canterbury*, 164, Guardia Massó, la cursiva es mía). Igualmente, es claro que el autor también tenía claro que su público era capaz de leer, como se demuestra en “La despedida del autor” o en inglés “Chaucer’s retractions”: “Ahora ruego a todos aquellos que oigan o lean este pequeño tratado...³⁸” (Chaucer, *Canterbury*, 632, Guardia

³⁷ Hay citas específicas en que dichos personajes dan cuenta de su capacidad de leer, como la Comadre de Bath: “La reina de los Elfos y su alegre cortejo danzaban frecuentemente por las verdes praderas. Según he leído, ésta es la vieja creencia” (Chaucer, *Canterbury*, 221, Guardia Massó, la cursiva es mía).

³⁸ En inglés se mantienen los mismos verbos: “Now I pray all those who hear or read this little treatise...” (Chaucer, *Canterbury*, 481, Wright, la cursiva es mía). En el manuscrito Hengwrt es igual el uso de ambos verbos: “Now preye I to hem alle that herkne this / Litel tretys or rede, that if ther be any thynge” (1082).

Massó, la cursiva es mía). Es importante ver cómo la visión de un público específico³⁹ es crucial tanto para este autor como para Boccaccio, pues el impacto de su propuesta sería diferente si no estableciera un receptor y, por ende, unas formas de composición que facilitaran la interpretación de sus cuentos. La diferencia radica en que Boccaccio no plantea personajes-relatores de diversidad de estamentos; estos forman parte de la burguesía debido a las comodidades que disfrutan mientras están lejos de Florencia. En el caso de Chaucer, la creación de un público diverso socialmente facilita la generación de empatía en el receptor, puesto que, a causa de la cercanía social, de oficio o de conexiones sociales con alguno de estos personajes, acerca a este receptor a generar un vínculo más directo, que incide en la facilidad de aceptación de la narración. Otro aspecto fundamental es el uso de la lengua, pero este tema será tratado más adelante.

Un punto en común de ambos autores es el establecimiento de marcos narrativos en la obra. Esta estructura, según David Weisberg, está conformada de la siguiente manera:

It [la estrategia estructural que domina los *Cuentos de Canterbury*] consists of an extended and complete narrative introduced by a head link which leads directly from the pilgrimage narrative to a prologue given in the specific narrator's voice to a series of narrated events unfolding in a world and time distinct from that of the pilgrimage, all of which is followed by an epilogue which returns to the pilgrimage narrative. Furthermore, it offers a commentary on the pilgrim-teller's performance, and leads to another narrative told by another pilgrim (that the epilogue in this case has some textual uncertainties in no way invalidates its structural normativity). (Weisberg 49)

³⁹ Según Strohm, “A progressive enlargement of his readership is suggested by the evidence of manuscript dissemination: the absence or near-absence of manuscripts from Chaucer’s life time suggests that he prepared only a limited number of copies and used them mainly as texts for oral delivery” (Strohm 14). Esta evidencia indicaría una predilección por un público sin posibilidades de conseguir copias, iletrado o de estamentos sociales bajos.

Podría decirse que *Canterbury* se puede estructurar de la siguiente manera: hay un marco del narrador principal (P1)⁴⁰ que nos introduce en una situación (peregrinación a Canterbury) y presenta los personajes que lo acompañarán en dicha empresa (P2). Gracias a la intromisión del mesonero, surge la oportunidad de contar una serie de cuentos (P3) para, al final, premiar al mejor con un banquete en la posada del mesonero. A medida que viajan, se introducen las historias con una serie de explicaciones, motivos o historias que han llevado a cada narrador a elegir su relato; cada uno de estos, al inicio del prólogo del siguiente cuento o al final de este si hay un cambio de sección, tiene una sucinta evaluación, crítica o discusión de su tema o personajes. Como ocurre en Boccaccio, el narrador es consciente de un público externo a la obra; por lo tanto, el mundo exterior (P0) hace parte de la estructura en marcos de la obra.

En el caso de “El cuento del molinero”, se presenta previamente una situación que desembocará en la narración de este personaje; luego, narra el cuento de su elección; finalmente, en el “Prólogo al cuento del administrador”, hay una referencia a la forma en que los peregrinos evalúan el cuento: “El grupo aceptó complacido el divertido relato de Absalón y Nicolás *el Espabilado*; y aunque hubo diversidad de opiniones, la mayoría lo acogió con risas y chanzas. Nadie se enfadó, si exceptuamos al *Administrador*, Oswold, pues era carpintero de profesión” (Chaucer, *Canterbury*, 151, la cursiva es mía, excepto en el caso de Nicolás). Esta evaluación de los narradores sigue el mismo modelo de Boccaccio, pues indica la manera en que fue recibido el cuento (risas y chanzas)⁴¹, al mismo tiempo que plantea una evaluación crítica (hubo diversidad de opiniones) y, en el

⁴⁰ La propuesta de James Dean es dividir la obra en pasos ficcionales. Debido a la relación que realiza este autor con los términos verdad y ficción, solo se ha tomado el sistema de convenciones para estructurar mejor la propuesta de Weisberg.

⁴¹ “The pilgrims express approval of the story through their laughter and then offer comment as each sees fit” (Arner 157).

caso de una molestia específica, indica las razones de esta (Oswold se enfada porque el carpintero, colega de profesión, es burlado en el relato). A pesar de no existir castigo físico o juicios condenatorios hacia las acciones y actitudes de Alison, Gerald Morgan afirma que “Alison is not spared. She is not the true object of love or devotion as any woman would surely wish to be, save in so far as such love is ridiculed in the figure of Absolon. Instead she is the object of an old husband’s possessive jealousy and a lodger’s lust. She is not loved, but fucked” (516). Esta posición, a pesar de indicar la posición de objeto de Alison, no tiene en cuenta que ella es quien decide aceptar a Nicolás, burla a Absalón y no es víctima de consecuencias o juicios por parte del público. En este caso, se cumple la recepción guiada de Chaucer, dado que se evita la justicia poética en el relato y cualquier tipo de invectiva sobre su comportamiento⁴². De esta forma, la visión del ejercicio de la sexualidad, por parte de Alison, no tienen ningún tipo de condena, juicios peyorativos o consecuencias, puesto que la ausencia de castigos en el cuento, así como la omisión de valoraciones negativas por parte de la audiencia del cuento, son gestos indicadores de aceptación de dicho comportamiento.

En contraste, “El cuento del mercader” ofrece, en principio, una guía de recepción poco favorable hacia la mujer. El mesonero, después del final del cuento, indica lo siguiente:

– ¡Bueno! ¡Loado sea Dios! ¡Dios me libre de semejante esposa! Ved qué trucos y añagazas utilizan las mujeres. Siempre, como abejas, laborando para engañarnos, ¡pobres de nosotros!; siempre retorciendo la verdad, como el cuento del *Mercader* nos ha demostrado claramente. Tengo una esposa. Es indudablemente cierto que, aunque pobre, es fiel; pero es una furia y una matraca con su lengua.

» Además, tiene muchos otros defectos; pero no importa, dejémoslo. Pero ¿sabéis qué?, aquí, entre nosotros, ojalá no estuviese unido a ella. Sin embargo, sería un estúpido si os relatase sus defectos. ¿Sabéis por qué?

⁴² Esta misma estrategia de recepción funciona en “El cuento del marino”.

Llegaría a sus oídos; alguien de nuestro grupo se sentiría impulsado a contarlo; quién, no hace falta indicarlo. Las mujeres saben muy bien cómo propalar estos asuntos; (Chaucer, *Canterbury*, 315, Guardia Massó)

La extensa invectiva hacia las mujeres por parte del mesonero, a pesar de su carácter draconiano, debe ser analizada con cuidado para encontrar el juego cómico chauceriano. En primer lugar, su discurso es totalmente irónico, pues afirma en un momento que “sería un estúpido si os relatase sus defectos”, a pesar de ya haber dicho que su esposa “es una furia y una matraca con su lengua”; esta tipificación, para aumentar el grado de ironía, sería perfectamente ajustable a su actitud y perorata en este epílogo. Adicionalmente, es posible identificar sus actitudes con el personaje cómico del fanfarrón. Graciela Cándano describe este personaje como alguien que “alardea de lo que, muy posiblemente, carece... y que queda frecuentemente en evidencia. Son fanfarronas las personas jactanciosas que se creen más fuertes, valientes, guapas, seductoras, inteligentes, talentosas, sabías, etc., etc., de lo que en realidad son” (*Seriedad*, 215). En un momento, el mesonero afirma que “ojalá no estuviese unido a ella”, pero después, bajo la premisa de que las mujeres cuentan cualquier cosa que escuchan, y por ende esto llegaría a sus oídos, él decide abstenerse de decir los defectos de su mujer. En definitiva, aquello que oculta el mesonero en realidad es el temor de que su mujer conozca cuáles son los pensamientos que él tiene de ella. Por esto, hay un tercer motivo cómico que resalta dicho carácter pueril y cobarde, la alusión graciosa. Cándano la presenta de la siguiente manera: “Para ser graciosa, la alusión debe contener la astucia sonriente a que se refiere Ménard y un rebajamiento en términos de la cobardía, codicia, hipocresía, defecto físico, etc., en los que se ven involucrados el destinador y/o el destinatario de la indirecta” (*Seriedad*, 163). En este caso, el rebajamiento, que pareciera en un principio hacia el destinatario (la esposa y todas las mujeres), funciona para mostrar a un esposo cobarde y temeroso de la reacción de su mujer. Esta reacción cobarde es similar a la

que tiene Enero con Mayo, dado que él no puede discutir o afirmar algo diferente a la argumentación que hace su joven esposa sobre la ceguera y la posibilidad de volver a ver⁴³.

Como se ha visto, tanto el cuento como el epílogo del mesonero presentan a dos hombres rebajados por sus mujeres: en el caso de Enero, por la astucia de Mayo, y en cuanto al mesonero, por el miedo que él tiene de su esposa. A pesar de que estos motivos existen en la obra de Boccaccio, el uso que da Chaucer a esta figura es diferente, pues establece un interlocutor directo (el Mesonero y Enero) que, a pesar de querer generar en el público simpatía por sus “desgracias” o expresar su indignación hacia su esposa, queda ridiculizado por su incapacidad de afrontar sus problemas, las contradicciones que existen entre sus actos y sus palabras, así como su falta de astucia.

En el caso de la presentación gráfica de los manuscritos, la producción de Chaucer no presenta el detalle de señalar cada marco y sus correspondientes cambios, como es el caso de Boccaccio. Hasta la fecha, los manuscritos que han servido como fuentes para las traducciones de Canterbury (Ellesmere y Hengwrt) no han sido catalogados como escritos hechos por el propio autor inglés. A pesar de la inexistencia de autógrafos, la intención y guía de interpretación de los cuentos es evidente por parte de Chaucer. Según Pearsall, hay claves suficientes en los cuentos del autor, y si no existiera ninguna convención, aun así, es posible comprender las reglas de narración del texto:

Anticipatory indications of the nature of a particular tale are often given by what we know or suspect of the character of the pilgrim who tells it, and the

⁴³ Para evitar vacíos en el cuento, se podría resumir de la siguiente forma: un hombre viejo (Enero) se casa con una mujer joven (Mayo). Este decide cuándo y cómo debe ser el coito entre ambos, situación que no le agrada a la joven esposa. Al mismo tiempo, un joven sirviente (Damián) se enamora de la señora y ella decide aceptar su amor. Después de que Enero pierde la vista, Mayo consigue una copia de la llave del jardín para estar con su enamorado, mientras su marido pasea. Debido a la intervención de los dioses, Enero recupera la vista y se da cuenta de la infidelidad de su mujer; no obstante, ella logra engañarlo y le explica que aún tiene problemas de visión, pues “Antes de que vuestra vista haya tenido tiempo de asentarse, es posible que os equivoquéis frecuentemente sobre lo que creáis ver” (Chaucer, *Canterbury*, 314, Guardia Massó). De esta manera, ella burla a su esposo, evita el castigo y Damián satisface sus deseos.

comic or satirically abusive prologues to five of these tales are important in creating expectation; but even without such clues we should know, from elements built into the narrative structure, the rules of the narrative game we were being invited to play. (160)

Sin deformar este argumento, también podría decirse que la guía de interpretación del texto y sus intenciones, debido al juego interno de elementos cómicos, su disposición y uso de/en los narradores, está presente a lo largo de los relatos. Por eso, este juego interno plantea, al igual que en el caso de Boccaccio, una serie de comparaciones, analogías y conexiones con la experiencia de cada receptor de los cuentos, que se encauzarán en una interpretación o reflexión descentrada del aparato ideológico que rige su sociedad. Asimismo, el establecimiento de un nivel de narradores/receptores en ambos casos plantea una visión sobre un ejercicio de recepción que, sumado a las pautas que cada autor utiliza para orientar la reflexión del lector y sus convenciones sociales en los personajes/narradores, generan un acto de reflejo que el lector asimilará como propio, en tanto que él, más allá del personaje/narrador/receptor y su contexto social, se identifica en cuanto la interacción, los juicios, la experiencia de recepción y la valoración de dichos relatos.

Esta identificación del público con los personajes/narradores de *Canterbury* está relacionada con la representación de un miembro de su estamento social en el texto. Este reconocimiento no solo está vinculado con la profesión, la lengua que se utiliza o las expresiones coloquiales; en realidad, la identificación que el público externo realiza con el público de la obra se logra a partir de identificar las formas en que los personajes interpretan, analizan y valoran los relatos. Stanley Fish afirma que las formas de leer, interpretar o escribir textos en realidad son compartidas y, al mismo tiempo, diferentes, dado que esto depende de la comunidad interpretativa a la que cada persona pertenece:

Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for Reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of Reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around. (Fish, 171)

A partir de la representación de comunidades interpretativas, similares a los estamentos sociales a los que pertenece cada receptor, Chaucer utiliza las experiencias compartidas, las costumbres y tradiciones para que el público se sienta identificado con los personajes-narradores del texto. Asimismo, el autor desea moldear la visión o interpretación que el público tiene, dado que cada valoración, omisión o risa que acontece en las valoraciones del texto, son elementos que perfilan o dan forma a la visión de la sexualidad de la mujer. Fish indica que “interpretive communities are no more stable than texts because interpretive strategies are not natural or universal, *but learned*” (Fish, 172, la cursiva es mía). Por consiguiente, el autor inglés, a partir de las guías de interpretación que establece, se incide directamente en el ejercicio de recepción y contraste por parte del receptor de la obra para presentar una visión diferente, más amplia y menos invectiva de la mujer, su cuerpo y su sexualidad, dado que el receptor ha sido perfilado, ha aprendido estrategias interpretativas que le permiten reflexionar de forma alterna sobre los comportamientos, necesidades y justificaciones que tiene la mujer para disponer de su cuerpo.

2.1.3 La comicidad: la incidencia del proceso físico en los procesos cognitivos del lector

“Examiné aquellas páginas dividido entre la admiración sin palabras y la risa, porque, aunque comentasen textos sagrados, las figuras movían necesariamente a la hilaridad”

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*

Ahora bien, en ambos autores la primera respuesta del público es la risa o carcajada, una actividad física que, por ser precisamente caótica y desproporcionada, no tenía visiones positivas desde la religión católica, a pesar del uso del *risus paschalis* y el uso moralizante que ya se ha visto en los *exempla*. Sin embargo, este proceso físico descontrolado es síntoma de una reflexión expedita a partir de la conexión que el espectador realiza entre las acciones de los personajes y los giros que la historia toma. Podría decirse que, en un primer momento, la recepción es rauda y somera, de ahí que la risa tenga una connotación poco respetable y por extensión los relatos que la provocan. No obstante, a medida que la risa se prolonga, los procesos de conexión y comprensión se vuelven más profundos y profusos, pues los vínculos entre elementos de la narración con la experiencia del receptor (vida, historias escuchadas, paralelismos entre situaciones o tradición popular) lo llevan a plantear reflexiones más inquietantes y críticas de la situación presentada y los puntos de conexión con su realidad, costumbres y tradición. Por consiguiente, el efecto cómico en el espectador produce un movimiento de pensamiento-cuerpo-reflexión, dado que, a partir de una conexión primaria, surge la respuesta física de dicha conexión, para luego reflexionar detenida y profusamente en las implicaciones y relaciones que el motivo cómico plantea en el texto, así como con sus experiencias, costumbres, normas y tradiciones.

Aristóteles, en *Partes de los animales*, explica el proceso físico de la risa y cómo este se conecta con el pensamiento:

En efecto, si a uno se le hacen cosquillas, se echa a reír inmediatamente, por llegar el movimiento rápidamente a esta zona, y, aun calentándola ligeramente, el hecho es, sin embargo, evidente y mueve el pensamiento en contra de su voluntad. La causa de que sólo el ser humano tenga cosquillas es no sólo la finura de su piel, sino también que el hombre es el único de los animales que ríe. (Arist. *PA* 673a 2-10, 166)

Al hacer esta conexión entre un acto físico y el pensamiento, Aristóteles es consciente de la incidencia que tiene el movimiento de la risa en el pensamiento. Podría decirse, incluso, que esta generación de movimiento incide en los procesos de pensamiento, dado que aquello que es risible genera una comunicación entre el movimiento físico y la capacidad de pensamiento, que también produce una reflexión en el sujeto que ríe.

En la Edad Media, se hacen distinciones del tipo de risa física, dado que los movimientos que esta genera tenían un carácter negativo en el mundo cristiano:

En la alta Edad Media, y siguiendo en ello la doctrina de los Padres, el cristianismo hizo de la risa una cualidad demoníaca, pecaminosa y propia de dementes y soberbios, aun cuando se seguía considerando, al modo aristotélico, específicamente humana. No obstante, se distinguía entre una risa moderada, oportuna y aceptable, cristiana, y una risa excesiva, condenable de todo punto. Y, asimismo, se contemplaba legítimo el uso de la risa burlona y sarcástica como defensa ante el mal, algo así como un combate al enemigo con sus propias armas (vigente en la religión popular, pero también por ejemplo en la hagiografía, con no pocos episodios de suma comicidad). (González Manjarrés, 318)

Esta risa excesiva estaba conectada con lo demoníaco, lo perverso, el mal y la locura. La visión maligna de la risa proviene de algunos pasajes bíblicos del Antiguo Testamento, que a su vez sirvieron como fuente para que las órdenes monásticas y los padres de la iglesia la relacionaran con eventos desastrosos: “Inspired by several books of the Old and New Testament, particularly Ecclesiastes 2:2, 7:4, 7:6, Luke 6:21–25, and James 4:9–10, patristic and early monastic writings connect laughter to eschatological and apocalyptic

discourse and debate its place within the ideal of virtuous Christian behavior" (253, la cursiva es mía); igualmente, Hildegarda de Bingen plantea la posibilidad de conectar la risa con el pecado original⁴⁴. La conexión con la locura se establece en varios tratados de la época, pues se tenía a la risa como síntoma de enfermedades mentales⁴⁵. También es posible encontrar una conexión con la demencia a partir de las explicaciones de los tratados de la Escuela de Salerno. En estos, la risa está conectada con un acercamiento al espíritu animal: "En Salerno la risa se relaciona otra vez con el temperamento sanguíneo, y en las célebres *Quaestiones Salernitanae* se vuelve a plantear y matizar su origen: la sangre pura del corazón se transforma en espíritu vital que llega al cerebro, donde a su vez se sublima en espíritu animal" (González Manjarres 320). Así, la risa que suscita un movimiento caótico y descontrolado del cuerpo no es aceptada por la religión, hasta el punto de verla como una expresión maligna o de cercanía con comportamientos animales⁴⁶.

Por esta razón, hubo una serie de normas y escritos que buscaban regular, controlar o indicar cuál debía ser la forma de reír. Francesco da Barberino, en su *Reggimento e costumi di donne* (1318-1320), presenta una visión de la mujer similar a la de Lorris en *LDR*, aunque su prescripción de conductas, en especial la risa, hace que su texto deambule entre lo literario y lo prescriptivo⁴⁷:

Esse d' alchun solazzo
Ridere le convengnia,
Non gridi: a! a! né consimili voci,
Però checcio faria mostrare li denti,

⁴⁴ Para ver la conexión entre la risa y el pecado original, ver *Causa et cure* (s. XII), partes 311 a 313.

⁴⁵ "Entre tales obras destaca el Canon de Avicena (siglos X-XI) que traduce en Toledo Gerardo de Cremona († 1187): no hay allí un tratamiento fisiológico de la risa, pero *se remite a ella como síntoma de enfermedades mentales e incluso se propone una curación específica para la risa sardónica, provocada por el tétanos*" (González Manjarrés 320, la cursiva es mía).

⁴⁶ Ver *Causa et cure* de Hildegarda, parte 313.

⁴⁷ Este texto de da Barberino es calificado por Domenico Chiodo como "Galateo". Cabe precisar que esta denominación italiana es utilizada para los libros que presentan enseñanzas sobre las formas de conversar, vestir y relacionarse, como el texto de Giovanni Della Casa llamado *Galateo ovvero de' costumi* (s. XVI).

Che non è cosa conta;
 Massanza alchun remore,
 Senbranza faccia d' alchuna allegrezza: (22, 22-28, 32, di Vesme)

[Si algo agradable la hace reír, ella no debe gritar: ¡Ah, jajá!, o cosas similares, porque al hacer esto, mostraría sus dientes, cosa que no es propia; más bien, sin ningún sonido, debe ofrecer un semblante alegre]

En *Chastoiement des dames* (s. XIII), Robert de Blois indica la forma en que una mujer debe reaccionar en caso de que vaya a reír:

Et devant totes genz de pris
 Se vos avez maul plaisant ris,
 Sanz blasme vostre main poez
 Metre devant quant vos riez. (Citado en Trokhimenko, 251)

[Y delante de la gente, si tienes una risa desagradable, harías bien en cubrir tus dientes con tus manos]

Estos textos establecen un tipo de comportamiento femenino en caso de que ocurra la risa.

Debe esta ser sometida, oculta, regulada para evitar mostrar los dientes y, por ende, perder la compostura, la rigidez que la sociedad espera en el comportamiento de las mujeres. Esta rigidez corporal está relacionada con la mesura, actitud esperada por la sociedad, pues los movimientos convulsos de la risa o carcajada son síntoma de una reacción maligna, irregular, que es excesiva en sus expresiones. Por lo tanto, reír sin restricciones es una manifestación de rechazo de la normatividad; es un comportamiento que expresa un descentramiento del cuerpo de su rigidez social. Por lo tanto, todo proceso que se lleve a cabo durante la risa tendrá las mismas connotaciones.

En la conclusión de la sexta jornada del *Decamerón*, las mujeres discuten con Dioneo sobre el tema de la siguiente jornada y la incomodidad que sienten, pues creen que no hay decoro en hablar sobre las burlas que las mujeres han hecho a los hombres para disfrutar del amor. Este indica las razones para hablar del tema, sin que esto afecte su honra. Finalmente, les insiste en obedecer sus órdenes, pues él ha obedecido a los anteriores

reyes y reinas de cada jornada; por lo tanto, como rey del siguiente día, todos deben seguir sus mandatos. Para cambiar un poco de ambiente las mujeres deciden visitar, por invitación de Elissa, un lugar apartado que se llama el Valle de las Damas. Allí, libres de la compañía masculina, las narradoras de la obra se sumergen en el lago, se bañan desnudas y se divierten con la belleza y armonía del lugar. Cuando vuelven al lugar de reunión, Pampinea señala la burla que han hecho a sus acompañantes masculinos, de una forma bastante particular: “Pampinea, *riendo*, dijo: -Pues hoy os hemos engañado. -¿Pero cómo? - dijo Dioneo- *¿Comenzáis vosotras con los hechos antes que con las palabras?* Dijo Pampinea: - Sí, nuestro señor” (GB, DEC, VI, Concl, 33, 737, Hernández Esteban, la cursiva es mía). En este caso, el gerundio *riendo*, que actúa como adverbio de decir, es un ejemplo de cómo la risa estructura el resto de relatos que se han analizado, pues es a través de la acción autónoma, descontrolada y no censurada de reír que puede comenzar a pensarse en formas diferentes, descentradas y autónomas del ejercicio de la sexualidad por parte de la mujer. No obstante, la acción en este caso es suscitada por la reflexión que hace Dioneo sobre las burlas que hace la mujer al hombre para vivir su sexualidad sin problemas. Esta explicación establece el marco de influjo del relato en la performatividad de las mujeres, en el engaño que realizan a sus compañeros. Por consiguiente, la libertad de acción está sugerida por la palabra, que a su vez está conectada con la risa, como forma de acceso y respuesta al mensaje.

Entonces, la risa, establecida como forma de recepción, permite pensar en otras posibilidades de acción de la mujer, puesto que su movimiento y conexiones con el pensamiento hacen que haya una dislocación entre las reflexiones del destinatario de los relatos y las visiones tradicionales de la sexualidad de la mujer. Parece, entonces, que la risa expresa algunas ideas que no pueden ser dichas directamente. Lisa Perfetti indica que

“the Decameron shows that women, too, can use joking as a way to say indirectly what they cannot say openly” (98). Por eso, controlar la expresión corporal de la risa va más allá de la simple etiqueta, porque establece una normatividad de la expresión y concepción de esta, un código de expresión; dicho control se debe a la visión negativa y caótica que la risa posee. En este caso, la convulsión que genera la risa en el cuerpo es una forma de expresión del desplazamiento fuera de la normatividad; asimismo, este acto físico suscita un descentramiento en la reflexión que dicho espectador realiza del cuento, es decir, generar conexiones, plantear hipótesis y conclusiones que se salen de la normatividad de la época. De esta manera, la risa, debido al efecto corporal en el receptor, tendría un efecto similar en el pensamiento, que se podría entender como un efecto de anestesia que inhibe el aparato moral y de costumbres, para que el espectador piense de una forma descentrada, alterna, capaz de comprender que el cuerpo femenino y su sexualidad no dependen de los demás, sino de la mujer misma.

2.2 El vernáculo: una apuesta por la comicidad, la creación y la recepción

“*Ut nullus credatur quod non nisi in tribus linguis [Hebreo, latín y griego] Deus orandus sit; quia in omni lingua Deus adoratur, et homo exauditur, si iusta petierit.*”

Carolus Magnus, Patrologiae Latinae. Tomus XCVII. Operum Pars Prima, Sectio I, Capitularia Caroli Magni Capitulare Francofurten AN 794, D 52, Cap. 54

El latín tuvo un lugar de privilegio en el periodo medieval, puesto que la difusión de ideas y las leyes de los reinos eran escritos en esta lengua: “Latin continued as the language of administration and learning until the Renaissance, and in some cases into the present century” (Fisher 3). La producción de los amanuenses, los florilegios y los textos de disertación teológica siempre estaban escritos en esta lengua, debido a su posición

dominante en el imperio romano, y luego como vehículo de transmisión y difusión de la información en toda Europa. En el ámbito literario, el latín es referido como una lengua pura⁴⁸ y soberana: “Por su nobleza, porque la lengua latina es perpetua e incorruptible, y la lengua vulgar es inestable y corruptible” (*DA, Convivio*, Trat. 1; V. 7, 577). Estas razones le permiten a Dante concluir que “el latín expresa muchos conceptos mentales que la lengua vulgar no puede expresar, como saben los que dominan uno y otro lenguaje, es mayor la virtud del latín que la del habla vulgar” (*Convivio*, Trat. 1; V. 12, 577). Dicha visión de la lengua vernácula plantearía, entonces, un reto para el escritor o el poeta, pues la visión de esta impide una relación armónica con el arte⁴⁹. El grado de superioridad es tal, que había versiones en latín de obras escritas en vulgar (Curtius 48). A pesar de las creaciones en vulgar desde el siglo XII, el latín siguió siendo la lengua del arte, pues parte de la producción literaria de Dante, Petrarca y Boccaccio también está escrita en esta lengua, sin dejar de mencionar que hubo producciones poéticas en latín hasta el siglo XVI (Curtius 49). Por eso, a pesar del aumento de la producción de obras en vernáculo, el latín mantuvo su estatus durante largo tiempo, no solo como lengua administrativa y jurídica, sino como emblema de la producción literaria.

No obstante, el mismo Dante es consciente de la potencia y capacidad de la lengua vernácula. Más adelante, el poeta indica que “La pronta liberalidad [las posibilidades que brinda el vernáculo] se puede advertir en tres cosas que acompañan al comentario vulgar y no habrían acompañado al comentario latino. Es la primera dar a muchos; la segunda, dar

⁴⁸ La pureza del latín podría asociarse con su carácter religioso. Isidoro de Sevilla indica el carácter sagrado del latín al relacionarlo con otras lenguas de prestigio: “Tres son las lenguas sagradas: la hebrea, la griega y la latina, que de alguna manera especial destacan en todo el mundo... El conocimiento de estas tres lenguas es necesario debido a la oscuridad que presentan las sagradas escrituras: cuando alguna palabra de estas lenguas entraña una duda gramatical o de significado, podrá recurrirse a alguna de las otras dos” (IX, 1, 3, 729).

⁴⁹ En este mismo apartado, Dante califica al latín como la lengua del arte: “porque el vulgar obedece al uso y el latín obedece al arte” (*Convivio*, Trat. 1; V. 14, 577)

cosas útiles; la tercera, dar la dádiva sin que la pidan” (*Convivio*, Trat. 1; VIII. 2, 579).

Dicha liberalidad para el poeta tiene que ver con el beneficio que da la lengua y la posibilidad de dar a varias personas sus contenidos, pues el mismo Dante es consciente de la poca posibilidad de acceso de las personas al contenido en latín. Asimismo, para este autor escribir en vulgar es un asunto de compromiso, que va más allá del ánimo de lucro: “De aquí para que en la dádiva haya pronta liberalidad y ésta se pueda notar en aquélla, es imprescindible que esté limpia también de todo aspecto mercantil y que la dádiva no haya sido pedida” (DA, *Convivio*, Trat. 1; VIII, 17, 581). Parece, entonces, que la apuesta de Dante por el vernáculo está ligada a un compromiso de divulgación de ideas, que, por su compromiso con los demás, no debe estar mancillado con la avaricia: “Y como reproche de ellos afirma que no deben ser llamados letrados, porque no adquieren la letra [el latín] para su uso, sino para ganar dineros o dignidades con ella; ...digo que puede verse manifiestamente cómo el latín habría beneficiado a pocos, mientras que el vulgar servirá en realidad a muchos” (*Convivio*, Trat. 1; IX. 3, 581). Estas citas permiten ver que, a pesar de la visión prístina y elogiosa del latín, Dante identifica en el uso del vulgar la posibilidad de acceder a un público mayoritario⁵⁰, que se beneficie de esta apuesta en cuanto accede a ideas o contenidos antes lejanos –la dádiva dantesca–, debido a su compromiso de estar desligada del aspecto mercantil.

Por último, un aspecto relevante para el poeta florentino es la atención del receptor frente al uso de la lengua. Él indica que:

⁵⁰ “Que no habría sido el latín cumplidor del mandato de su señor y que lo habría propasado, puede demostrarse con facilidad. Este señor, es decir, estas canciones, a las cuales el comentario está ordenado como siervo, mandan y quieren ser preparadas para todos aquellos que pueden comprenderlas, de tal forma que cuando ellas hablen sean entendidas; ...Ahora bien, el latín no las habría expuesto si no es a los letrados, pues los demás no las hubiesen entendido” (Dante, *Convivio*, Trat. 1; VII. 11, 579)

Pues por este comentario [se verá] la gran bondad de la lengua vulgar en sí misma, porque se verá su virtud para expresar, casi al igual que la lengua latina altísimos y novísimos conceptos de manera conveniente, adecuada y suficiente; [virtud que no se podía expresar] bien en las composiciones rimadas por los adornos accidentales que en ellas están permitidos, como la rima, el ritmo y el número regulado; de la misma manera que no se puede manifestar bien la belleza de una dama cuando los adornos del tocado y de los vestidos hacen que se admire más a estos que a ella misma...así es como estará este comentario, en el cual se podrá ver la agilidad de sus sílabas, la propiedad de sus construcciones y las suaves oraciones que con él se hacen; (*Convivio*, Trat. 1; X. 12, 583)

Esta explicación permite reflexionar sobre dos elementos: la posibilidad de creación poética y la recepción de las ideas más que de la lengua. En el primer caso, Dante indica cómo su comentario ilustra las posibilidades de creación: agilidad de las sílabas, la propiedad de las construcciones y suavidad de las oraciones. Estas características podrían asimilarse como un estilo sencillo, fluido y claro. Dichas características serían importantes para evitar distracciones que el ornato de la lengua produce en el significante, hecho que impide una recepción atenta del significado o contenido del mensaje. Por eso, Dante ve en el vernáculo una posibilidad de iluminar, clarificar ideas:

En primer lugar expliquemos qué queremos decir cuando hablamos del vulgar *ilustre* y por qué nos expresamos así. Con el adjetivo *ilustre* entendemos algo que brilla iluminando y que es a su vez iluminado. Así, llamamos ilustres a los hombres o porque, iluminados con el poder, iluminan a los demás con la justicia y la claridad, o porque, enseñados por maestros excelentes, son ellos, a su vez, excelentes maestros, como, por ejemplo, Séneca y Numa Pompilio. (DA, DVE, Lib. 1; XVII. 1, 760)

En el análisis de *De Vulgari*, Joseph Zompetti indica la relación que existe entre ilustre y poder, así como la connotación que tiene este carácter ilustre en el uso del vernáculo:

Here, Dante equivocates “illustrious” with “power”. When the every-talk of the common person is used in a way that is empowering, then it can be said that such vernacular is “illustrious”. Dante used the term “illustrious” because the vernacular language can be illuminating; it helps us to literally

see views and perspectives that would otherwise go unnoticed if we did not consider the vernacular. (Zompetti párr. 16)

Por consiguiente, el uso del vernáculo permite ampliar el espectro de audiencia y permite, a través de un estilo sobrio, abrir el espectro de pensamiento a temas que, sin el uso del vulgar, habrían sido difíciles de percibir. Asimismo, da poder al receptor, pues ser capaz de ver cosas antes no contempladas y comprender producciones literarias, lo convierte en un ser capaz de comprender el mundo discursivo, antes ajeno a sus capacidades.

Por tal razón no es extraño que la *Commedia* y el *Cancionero* estén escritos en vulgar, pues las posibilidades de composición, la intención comunicativa y las posibilidades de difusión hacían más asequible la obra al público. En *De Vulgari* (s. XIV), Dante indica qué tipo de escritores deberían usar la lengua vulgar: “Después de haber afirmado que no todos, sino solamente los más excelentes poetas, deben emplear la lengua vulgar ilustre, es lógico que nos preguntemos si todos los asuntos pueden ser tratados en lengua vulgar o no” (*DVE*, Lib. 2; II. 1, 763). Esta catalogación de excelentes poetas y temas apropiados es crucial para este autor, dado que él considera que la literatura escrita en esta lengua debe cumplir ciertas exigencias en las composiciones vernáculas. En esta clasificación, el género cómico no amerita este tipo de lengua excelsa; por el contrario, “Si tenemos que tratar un tema cómico, entonces convendrá unas veces el estilo vulgar medio, y otras, el vulgar inferior” (*DVE*, Lib. 2; IV. 5, 766). De acuerdo con esta afirmación, la obra de Boccaccio tendría una connotación baja, inferior frente a otros géneros. No obstante, cabe recordar que Dante indica cuáles son las máximas para el uso de la ilustre lengua vulgar: “En primer lugar, lo que es útil...que ésta no es otra cosa que la salud. En segundo lugar, lo deleitable; en esta línea diremos que lo máximamente deleitoso es lo que da mayor deleite al apetito, y éste es el gozo amoroso” (*DVE*, Lib. 2; II. 8, 764). La segunda máxima permite identificar

la obra de Boccaccio como algo digno, ilustre desde el punto de vista lingüístico dantesco, pues su *Proemio* es claro con respecto al deleite y el amor: “de los que las mencionadas señoras [que aman] que los lean podrán tener tanto deleite de las cosas placenteras mostradas en ellos como útil consejo para poder distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir” (GB, *DEC*, Proemio, 14, 108, Hernández, la cursiva es mía).

De esta manera, Boccaccio se libera de cualquier tipo de visión negativa, dado que su interés y público cumplen con los preceptos que Dante establece para el uso del vernáculo.

Ahora bien, el uso de la lengua, como se refirió antes, permite que un grupo amplio de receptores, letrados y no letrados, puedan acceder al contenido de la obra del autor florentino. Las posibilidades de uso en la prosa le permiten a este autor establecer el juego de marcos narrativos que ya se ha explicado previamente. Asimismo, la difusión oral que tuvo el *Decamerón* y *Canterbury* sirve como evidencia para vislumbrar el alcance que estas obras tuvieron, pues no solo aquellos que no tenían recursos para las copias tuvieron contacto con la obra, también aquellos que no tenían formación en latín, los iletrados. Podría afirmarse, entonces, que ambos escritores fueron conscientes en las necesidades de sus receptores (lectores y oyentes), sus limitaciones y la efectividad que el uso del vernáculo tendría en la comprensión del contenido de sus textos. Esta apuesta del uso del vernáculo para llegar a un público fuera de su círculo literario y social es significativo, puesto que las intenciones de producción, en este caso reconfigurar la visión de la mujer y su cuerpo, requieren la recepción de un grupo mayoritario de personas, diferente a los grupos letrados, como los clérigos y monjes, que durante siglos produjeron contenidos con una visión misógina y draconiana de la mujer y su cuerpo.

Además de la ampliación del espectro de recepción, el juego de creación literaria fue fundamental para que los escritores se decantaran por el uso del vernáculo. Uno de los

elementos que se podría tomar como referente para la elección, en pos de su intención comunicativa, es utilizar los registros de cada variante social para generar múltiples significados, es decir, la ambigüedad que posee la lengua vernácula para generar interpretaciones en cada grupo social que es receptor del texto. En la reconstrucción de la *Poética* perdida de Aristóteles, Richard Janko reconstruye la visión del filósofo acerca del uso del vernáculo en la comicidad y sus razones: “Comic diction is common and popular, and uses current words rather than glosses from dialect...the poet must endue his carácter with their own native idiom, and use the local idiom himself” (Janko 97). De acuerdo con esta reconstrucción, la dicción cómica tiene una conexión directa con la forma de hablar popular, compartida por un grupo significativo, numéricamente, de personas. Por eso, dotar a los personajes con el dialecto propio establece un contexto propicio para el juego cómico lingüístico, porque la ambigüedad de las construcciones cómicas abre la posibilidad de interpretación con diferentes lectores.

Después de contar la historia de Peronella, su amante y cómo una tinaja grande le permite a ella ocultar su infidelidad, el narrador presenta una reflexión sobre la interpretación de su público femenino: “Filóstrato no supo hablar *tan veladamente* de las yeguas partas que las sagaces señoras no se rieran de ello, fingiendo reírse de otra cosa” (GB, *DEC*, VII, 3, 2, 759, Hernández Esteban). Hablar de las yeguas partas es este cuento se relaciona con la pasión desenfrenada con que Peronella y su amante Giannello tienen coito, una imagen bastante grotesca para un público femenino como el de las narradoras del *Decamerón*. En este caso, omitir la descripción directa por esta alusión natural y social enriquece la comprensión del cuento, al mismo tiempo que revela un grado de inteligencia notable por parte de las relatoras, pues ellas comprenden a profundidad el mensaje, aunque fingen “reírse de otra cosa”. Este fragmento no solo presenta la capacidad de ambigüedad

que la lengua vulgar posee para los efectos cómicos, gracias a las diversidades de connotaciones según el registro lingüístico de cada receptor, sino que resalta la inteligencia de las mujeres para comprender la escena completamente, a pesar de los niveles de codificación que dicha expresión tiene. En II,10, Boccaccio no se refiere directamente a la dificultad que tiene el juez para estar con su esposa, sino que utiliza una referencia popular del juego de ajedrez⁵¹: “aún la primera noche para consumar el matrimonio acertó a tocarla una vez y poco le faltó esa vez para quedar en tablas” (GB, *DEC*, II, 10, 7, 341, Hernández Esteban); asimismo, Bartolomea, esposa del juez, realiza una metáfora para referirse a la sexualidad y su sexo: “Y os digo que si les hubieseis hecho guardar tantas fiestas a los labradores que labraban en vuestras fincas, cuantas le hacíais guardar al que tenía que labrar *mi pequeño campito*, nunca habrías recogido un solo grano de trigo” (GB, *DEC*, II, 10, 32, 345, Hernández Esteban, la cursiva es mía). Estas imágenes eróticas, según Carlos Bousoño, establecen un término segundo que “oculta el origen real, mitigándolo y poetizándolo, pero contribuye por añadidura a aludir, en tercer lugar, siquiera rudimentariamente, a un marco envolvente..., un entorno significativo más amplio, una forma de estar y vivir en el mundo. La metáfora sugiere esta connotación tercera” (citado en Guillén 247). Estas metáforas eróticas cobran sentido y valor a través del vernáculo, pues el ocultamiento del significado y el descubrimiento de este solo es posible si el receptor puede comprender la lengua, sus connotaciones y conexiones con algunos referentes de la sociedad.

Es importante resaltar esta multiplicidad de significación y plasticidad que la lengua vulgar tiene, dado que, a pesar de las reflexiones de Dante sobre el uso del vernáculo en la

⁵¹ En el texto en italiano se mantiene la misma referencia al ajedrez: “e di poco fallò che egli quella una non fece tavola” (Boccaccio, *Decamerón*, II, 10, 264, Ginguené).

escritura, la visión del vernáculo en el siglo XIV aún era peyorativa⁵². Estas características que aporta la lengua vulgar son esenciales para Chaucer, puesto que la comicidad y conexión con el receptor dependen de esta. En “El cuento del molinero”, los equívocos que tiene Jhon, el esposo de Alison, son elementos cómicos que, gracias al uso de la lengua vulgar, tienen cabida en el relato. El primero de estos es el solecismo de este personaje al referirse a uno de los instrumentos de Nicolás: “A este individuo le ha sobrevenido una especie de ataque de locura con este *astrobolio*” (GC, CC, 142, Guardia Massó, la cursiva es mía). Este error se convierte en un elemento cómico, pues deforma la idea o referencia del objeto, y su fuerza cómica se sustenta en el uso del vulgar, puesto que la ignorancia de términos o vocabulario del latín impedirían el contraste y anagnórisis del error de parte del carpintero⁵³. Igualmente, es posible encontrar otro equívoco cuando este mismo personaje se refiere al diluvio: “«¡Ay! Ahí llega el diluvio de *Nowelis*⁵⁴»” (GC, CC, 150, Guardia Massó). Este cambio en el nombre de un personaje bíblico refuerza la comicidad de la escena, porque dicho solecismo⁵⁵ no se presenta como una blasfemia, sino como reflejo de la ignorancia de este personaje. Si dicho cambio se hubiera presentado en latín, habría pasado como un error, debido a que este nombre hebreo, como la mayoría de nombres de este origen, no son declinables en esta lengua. En este caso, es evidente la plasticidad que tiene la lengua vulgar para generar efectos cómicos, dado que evita que los receptores se enfoquen en analizar dicha estrategia como un error del autor, sino que reconocen la

⁵² “Simpson remarks, as many have before him, that ‘writing in English had an especially low status in the cultural environment into which Chaucer was born’” (citado en Butterfield 9).

⁵³ Este juego también está en el original inglés: se cambia el término astrolabe por el solecismo astroboly.

⁵⁴ Esta palabra es similar a la utilizada en el manuscrito Hengwrt: “Nowelys” (*The Miller’s Prologue and Tale from the Hengwrt Manuscript of the Canterbury Tales / Representative Poetry Online*, v.630).

⁵⁵ En inglés moderno: “And thought, ‘Alas! For here comes Nowell’s flood!’” (Chaucer, *Canterbury*, 99, Wright).

deliberación de dicho error en este personaje. De esta manera, el error da fuerza a la situación cómica de la destrucción de su casa y la catalogación de loco que luego recibe.

Finalmente, uno de los juegos semánticos⁵⁶ que permite el vernáculo en este cuento aparece en el momento en que Nicolás trata de cortejar a Alison: “Con disimulo la palpó en sus partes” (GC, CC, 138, Guardia Massó). Este eufemismo de la versión española difiere del lenguaje coloquial y tosco de las versiones de inglés moderno: “And on the quiet caught her by the cunt⁵⁷” (GC, CC, 85, Wright); no obstante, el manuscrito Hengwrt provee un elemento más enriquecedor en el análisis del vernáculo. En este, el acercamiento de Nicolás se presenta de la siguiente manera: “As clerkes been / ful subtil and ful *queynte*/And pryuely / he caughte hi[re] by the *queynte*” (*The Miller’s Prologue and Tale from the Hengwrt Manuscript of the Canterbury Tales / Representative Poetry Online*, vv.89–90). Chaucer utiliza el término *queynte* que, además de mantener la rima con el anterior verso, permite realizar un retruécano fonético que reemplace la palabra *cunte*, mucho más directa y que, probablemente para este autor, no mantenía la sutileza poética de su obra, a pesar de ser claro de sus alcances de obscenidad en el “Prólogo general”⁵⁸. Esta palabra tiene un gran juego cómico en su uso, dado que en un primer momento se utiliza como un adjetivo para indicar el ingenio, astucia e intelecto de los eruditos como Nicolás, y después se erige como referencia de la vagina de Alison. A pesar de que se pueda argüir que esta palabra

⁵⁶ Este análisis ya se presentó en el capítulo 1, página 39. Se retoma nuevamente para indicar cómo este juego cómico semántico es posible gracias al uso del vernáculo.

⁵⁷ En la versión de Coghill, se cambia *cunt* por el término *quim*: “He made a grab and caught her by the quim” (Chaucer, *Canterbury*, 109, Coghill).

⁵⁸ “Pero, en primer lugar, debo rogar a ustedes indulgencia en no atribuirme falta de refinamiento si utilizo aquí un lenguaje sencillo al dar cuenta de su conversación y conducta, y reproduzco las palabras exactas que utilizaron. Pues ya saben ustedes, tan bien como yo, que quien repite una historia o un cuento que ha explicado otro, *debe hacerlo reproduciendo con la máxima fidelidad posible* los términos utilizados, *por grosero o descuidado que sea su lenguaje*”, (Chaucer, *Canterbury*, 84, Massó, la cursiva es mía). Esta nota aclaratoria del narrador prepara al lector sobre el contenido del libro y, al mismo tiempo, genera curiosidad por encontrar dichos términos groseros o inadecuados.

tiene simplemente una conexión fonética con el órgano de la mujer, es innegable que la posibilidad del juego semántico que propone Chaucer entre una persona astuta y, de otra parte, la corporeidad femenina genital, logran múltiples conexiones hilarantes que indudablemente se dirigen a un mismo objetivo: construir una estructura cómica a partir de las posibilidades de ambigüedad que la lengua vernácula posibilita. De esta manera, se puede afirmar que el uso del vernáculo en la obra de Chaucer permite, a partir de su relación homógrafa y el juego semántico que implica, potenciar la comicidad del cuento y los procesos de recepción, comprensión, conexión y reflexión en el público.

Asimismo, se podría establecer una intención política en el uso del vernáculo. En el caso de Boccaccio, se podría suponer una necesidad de difusión de ciertas ideas y contenidos, puesto que también escribió en latín. No obstante, presentar una visión de la mujer en un grupo más amplio permite incrementar las posibilidades de reflexión que, sin duda alguna, el autor espera que su obra produzca. Al presentar una visión descentrada de la mujer, Boccaccio invierte el orden de recepción de nuevas ideas. Dado que, exclusivamente en manos de la aristocracia estaba el acceso al conocimiento y la producción académica y literaria, era este estamento el que asimilaba estas ideas y las reflejaba en sus comportamientos, como es el caso del amor cortés. Su propuesta tiene entonces un carácter político, no vinculado con la visión comprometida de Dante⁵⁹, sino con la posibilidad de que su texto pueda ser difundido entre tantos potenciales receptores como sea posible, sin ningún tipo de limitaciones como es el acceso a una lengua desconocida (latín) o al texto físico. Chaucer, además de las intenciones de difusión de sus

⁵⁹ “The use of language, for Dante, became a weapon that the powerless could wield against the powerful established order” (Zompetti).

textos y contenidos⁶⁰, así como de experimentación semántica para generar comicidad, vive en una época marcada por la Guerra de los Cien Años. Además del conflicto con los franceses, existe un sentimiento colectivo de identidad que va a estar ligado a la convivencia en un mismo lugar⁶¹ y, por consiguiente, con una forma de hablar específica, extendida y propia. Así, pareciera que Chaucer propende por establecer una forma particular de habla, una variedad dialectal que es hablada por las personas que habitan Londres y que, debido a la guerra, hay que rescatar de su probable extinción⁶². No obstante, la falta de referencias a esta situación de guerra, la presentación de diversos personajes de los estamentos sociales, el uso de juegos lingüísticos para establecer la comicidad con el receptor, así como la conciencia de recepción, oral y escrita, del texto, permiten identificar en Chaucer una propuesta política que no está sujeta a las circunstancias bélicas, sino que está relacionada con la posibilidad de acceder a un público mayor, no solo letrado. De esta manera, su propuesta tiene como intención la democratización de ideas, dado que el uso de la lengua y la conciencia que existe sobre la difusión de la obra indican un gesto de ampliación e inclusión de varios grupos sociales como receptores de su literatura e ideas.

A pesar de algunas leves diferencias, ambos autores, desde puntos geográficos diversos, confluyen en el uso del vernáculo no solo por simples retruécanos o referencias coloquiales. Su propuesta narrativa requiere de un vehículo capaz de abarcar un amplio

⁶⁰ La necesidad de mantener las palabras para conservar la idea del texto es evidente en el poema de Chaucer llamado “Adam Scryvyn”:

And for ther is so gret diversite
In Englissh and in writyng of oure tonge,
So prey I God that non myswrite the,
Ne the mysmetre for defaute tonge” (Chaucer citado en Dinshaw 4).

⁶¹ “In short there is a paradox here, familiar to anyone who dwells in a great city, that people can live sharply juxtaposed in virtually autonomous clusters, and yet, given the right spark, suddenly feel a collective identity that is not characterized by kind, race, occupation, or social status but precisely by the common experience of civic dwelling” (Butterfield 207)

⁶² “An argument used in the English Parliament in 1295, 1344, 1346, and 1376 to raise money for the wars was that French victory would annihilate the English language” (Fisher 7)

segmento de la población, para así, a través de los juegos de comicidad, establecer un proceso de recepción que tendrá como efecto la reflexión sobre la mujer, su sexualidad y la posibilidad de usar su cuerpo según sus deseos. Esto permitiría entender que la mujer no es un simple objeto de transacción en el matrimonio y un ser esclavo de sus necesidades; por el contrario, se ve el ejercicio de la sexualidad como una muestra de decisión y poder sobre su cuerpo, que no responde a instintos primarios sino a un deseo de agencia. Igualmente, el uso del vulgar, elemento característico de la realidad del receptor, está conectado directamente con la visión de una mujer más concreta, real, parte del contexto de este, diferente a la mujer idealizada, abstracta y lejana a la experiencia del lector⁶³. Por lo tanto, el vernáculo estaría vinculado con los fenómenos a los que se enfrenta o con los que convive el lector, mientras que el latín, debido a su carácter elevado y religioso, está supeditado a temas abstractos, a ideas que no están necesariamente vinculadas con las situaciones que el lector ve en la sociedad, como es la necesidad que existe en la mujer por disponer autónomamente de su sexualidad.

⁶³ Las obras filosóficas estaban escritas en latín, así como los tratados y algunos textos literarios. En estos últimos se pueden encontrar el *Libro del amor cortés* de El Capellán y *Disciplina clericalis* de Petrus Alfonsi.

Conclusiones

“Pero deseamos destacar una vez más la relación esencial de la risa festiva con el tiempo y la sucesión de las estaciones...Se le otorga singular importancia, en sentido positivo, a lo nuevo y a punto de llegar. Esto adquiere luego un sentido más amplio y profundo: concreta la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una nueva situación”

Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*

“Un texto no es entendido aquí como un documento de algo que existe –de la forma que sea-, sino en cuanto reformulación de la realidad ya formulada; de esta manera llega al mundo algo que no se encontraba en él”

Wolfgang Iser, *El acto de leer*

La risa, en todas sus versiones y usos, nunca pierde su carácter crítico, aún si se utiliza de forma terapéutica, pues en ella subyacen procesos de comparación, relación y reconstrucción que llevan al receptor a reflexionar sobre su realidad. Además de esto, permite afianzar, a partir de dicha reflexión, ideas o concepciones que marcan su relación con el mundo y la sociedad. Por ello, no extraña que se haya utilizado la risa en las celebraciones religiosas (*risus paschalis*) y textos didácticos, pues su ejercicio permite la anagnorisis de una visión de mundo que, según las intenciones de los autores, permite establecer juicios y aprobaciones.

La pluralidad de temas en el *Decamerón* y los *Cuentos de Canterbury* hacen imposible afirmar que la comicidad sea el recurso principal para reflexionar sobre las representaciones de la mujer. No obstante, su aparición en los relatos de carácter erótico, aquellos en los que la sexualidad de la mujer es evidente, indican una toma de posición del tema y una forma de recepción de este, así como la omisión de juicios negativos sobre el ejercicio de la sexualidad. De cierta manera, en el caso de Boccaccio se puede pensar, a través de este tipo de cuentos, en una mujer capaz de asumir y disfrutar su sexualidad, sin que esto represente perjuicio alguno para ella. Esto no quiere decir que no existan límites en

sus acciones, pues el mismo autor, a través de sus narradores y personajes de ambos性os, condena aquellos actos de mujeres que buscan generar dolor físico, directo y con sevicia en otros hombres, así como la entrega de su sexualidad a cambio de dinero. Se podría decir que Boccaccio, a medida que amplía los límites de acción de la mujer en su cuerpo, propende por una moral más laxa, siempre y cuando esto no afecte la integridad física de los demás ni se desvirtúe el ejercicio de su sexualidad con prácticas condenadas por la sociedad.

A pesar de la similitud con la propuesta del autor italiano, los pequeños giros que hace Chaucer en algunas historias hacen pensar en una mayor liberalidad por parte del autor. Si bien es cierto que en algunos apartados la mujer sigue sujeta al goce del hombre, ella también es representada como alguien con control sobre sí, en tanto que la realización del coito depende de su decisión, no de la fuerza o de la simple expresión del deseo del hombre. Asimismo, la connotación negativa que el dinero tiene en Boccaccio parece desaparecer en Chaucer, pues, a pesar de que él ha sido influido por la tradición cortesana y la visión negativa del dinero en el amor, parece que en su obra esto pierde importancia.

Esta pluralidad de visiones de la mujer impide crear una visión unívoca de las obras. Stephen Kolsky señala que “The *Decameron* does not make univocal declarations that stand unchallenged for the duration of the text. It is often difficult to decipher the ‘correct’ moral message” (95). Esto es un problema, dado que la imagen de la mujer deambula entre connotaciones opuestas⁶⁴. Por otra parte, Branca ve en el *Decamerón* una obra unívoca, unificada a partir de una intención moralizadora, similar a la prototípica de los *exempla*: “In comparison with the structure of episodic clusters of tales which characterizes the

⁶⁴ “Both reflect woman as a contradictory creature, capable of good and evil, thus rendering the act of interpretation problematic” (Kolsky 94)

collections of novellas which preceded it, the *Decameron* appears as a unified work, firmly governed by a plan based on ideas, a work grounded in a precise moral structure of which the so-called “frame” is an essential element” (311). Los sustentos de esta afirmación radican en la forma en que está compuesta la obra, con un comienzo turbio (una primera jornada sin orden temático y con temas poco moralizantes), para pasar por una serie de cuentos que, al final, terminan con un relato edificante de la mujer, en donde se muestra su capacidad de sumisión, abnegación y entrega en pro de su matrimonio.

Este carácter ejemplar lo ratifica Branca a partir de observar en el *Decamerón* el papel de los cuentos tipo *exempla* y sus alusiones históricas, dado que esta conexión provee a la obra de significado y valor: “In the *Decameron*, all the most clearly ‘exemplary’ novellas seek in historical allusion the center of gravitation of their most decisive meanings” (316). A pesar de la existencia de cuentos de este tipo, el constante recuento de la virtud de la honestidad por parte de la mujer y algunas posibles objeciones que el mismo autor presenta, es claro que la dimensión de la obra impide establecer una visión unívoca, general, que sea capaz de explicar la complejidad y diversidad temática del *Decameron*. En cuanto a las visiones de la mujer, el autor utiliza los marcos narrativos para guiar la recepción de dichas visiones, pues los críticos de cada cuento establecen valoraciones de la mujer y su sexualidad que, a pesar de la concepción religiosa de la sociedad, abren un espacio para discutir una nueva forma de pensar la relación de la mujer con su cuerpo⁶⁵.

⁶⁵ Graciela Cándano afirma que “La función de *El Conde Lucanor* — en términos de contar en prosa y en su lengua vernácula— es a la literatura española lo que el *Decamerón* a la italiana y los *Cuentos de Canterbury* a la inglesa” (*Personajes*, 39). Esta aseveración tiene dos falencias importantes: en primer lugar, el texto español tiene una visión unívoca y negativa de la mujer, mientras que los otros textos, como se ha visto en este trabajo, amplían dicha visión unívoca y misógina de la mujer; en segundo lugar, la intención de cada autor, manifiesta explícitamente en los textos, difieren notablemente, pues don Juan Manuel desea enseñar, dar provecho con su texto, mientras que Boccaccio desea entretenér a mujeres enamoradas y Chaucer quiere contar literalmente lo que sucedió en dicha peregrinación. Por eso, a pesar de la aclaración que hace para

En el caso de Chaucer, el uso de la comicidad busca otros fines diferentes a la educación y corrección de los malos hábitos. Derek Pearsall asevera que “It will be seen that Chaucerian comedy, on this definition of it, differs markedly from comedy as classically defined, that is, as a socially normative literary form, working to correct our behaviour through making us laugh at the ridiculousness of vice and folly” (161). Esto es logrado a través de los personajes de *Canterbury*, tanto aquellos que son parte de los cuentos, como los relatores de los mismos. Así, Chaucer logra crear un ejercicio de reflejo del receptor en estos, para omitir, a través de los motivos cómicos, cualquier tipo de juicio moral de la obra, en especial de los personajes femeninos y su uso del cuerpo.

La diversidad de temas y visiones de la mujer en ambos textos pareciera, en un primer momento, un escollo para indicar una visión específica de la mujer. Sin embargo, dicha variedad no se erige como obstáculo, sino como posibilidad para presentar una visión de la mujer más compleja, amplia y libre de juicios morales de la sociedad. En este caso, se podría decir que la comicidad funciona como un mecanismo de anestesia de la moral de la sociedad para establecer, como potencia, una perspectiva diferente de la mujer, su cuerpo y su sexualidad, en donde ya no está supeditada por las funciones reproductivas, económicas y didácticas de la época, sino que es un ser autónomo, con proyecciones más allá de funciones específicas y con deseos de decidir sobre su propio cuerpo. De esta manera, Boccaccio y Chaucer brindan a la mujer un espacio de despliegue impensado, libre de limitaciones o juicios; al mismo tiempo, dotan a la literatura, a la prosa, de una capacidad diferente, propia, en la que los nuevos problemas de la sociedad tienen un lugar de discusión sin ningún tipo de escarnio, lección o consecuencia. En esta medida, ellos

realizar su analogía (contar en prosa y en lengua vernácula), Cándano parte de una asimilación cuestionable y poco relevante, pues no tiene en cuenta las intenciones detrás del estilo de narración y el uso de la lengua.

propenderían por una literatura libre del papel prototípico de entretenimiento y didactismo, una literatura que se nutre de su pasado para pensar en las posibilidades que tienen los seres humanos en la realidad. Por eso, la risa que generan sus cuentos es horizontal, pues evita jerarquías en la visión de la mujer y su sexualidad; amplía la visión del cuerpo de la mujer, ya no como un objeto estereotipado de invectivas y sojuzgamientos, sino como extensión de las decisiones cotidianas de la mujer y sus deseos.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Boccaccio, Giovanni. *Decamerón*. Editado por María Hernández Esteban, Cátedra, 2007.
- . *Il Decameron di Messer Giovanni Boccaccio*. Editado por Pierre Louis Ginguené, NV-4 v., Ciardetti, 1822, [https://archive.org/search.php?query=%28Ciardetti%29 AND title%3A%28Il decameron di Messer%29](https://archive.org/search.php?query=%28Ciardetti%29+AND+title%3A%28Il+decameron+di+Messer%29).
- . *Il Decamerone: con prefazione e glossario di Angelo Ottolini*. 6a ed, U. Hoepli, 1951.
- Chaucer, Geoffrey. *Cuentos de Canterbury*. Editado por Pedro Guardia Massó, Cátedra, 1991.
- . *The Canterbury tales*. Editado por Nevill Coghill, Allen Lane, 1977.
- . *The Canterbury tales*. Editado por David Wright, 3ra ed., Oxford University Press, 2011.

Fuentes secundarias

- Alighieri, Dante. “El Convite”. *Obras completas*, editado por José Luis González Ruíz, Nicolás; Bertini, Giovanni y Gutiérrez García, 4a ed, Católica, 1980, pp. 565–691.
- . “La Divina Comedia”. *Obras completas*, editado por José Luis González Ruíz, Nicolás; Bertini, Giovanni y Gutiérrez García, 4a ed, Católica, 1980, pp. 17–534.
- . “Sobre la lengua vulgar”. *Obras completas*, editado por José Luis González Ruíz, Nicolás; Bertini, Giovanni y Gutiérrez García, 4a ed, Católica, 1980, pp. 743–76.
- Allen, Valerie. *On farting: Language and laughter in the middle ages*. Springer, 2010.
- Anónimo. *Libro de Apolonio*. Editado por introducción y notas de Dolores Corbella, Cátedra, 2017.
- Aristóteles. *Partes de los animales; Marcha de los animales; Movimiento de los animales*. Editado por Elvira y Almudena Alonso Miguel Jiménez Sánchez-Escariche, Editorial Gredos, 2000.
- Arner, Timothy D. “No Joke: Transcendent Laughter in the Teseida and the Miller’s Tale”. *Studies in Philology*, vol. 102, núm. 2, The University of North Carolina Press, 2005, pp. 143–58.
- Auerbach, Erich. *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Editado por Luis López Molina, Seix Barral, 1969.
- Azuela, María Cristina. “El traductor burlado en algunas versiones del Decamerón”. *Acta Poética*, vol. 25, núm. 1, octubre de 2015, doi:10.19130/iifl.ap.2004.1.119.
- Bajtin, Mijail Mijailovich. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial, 1987.
- Barberino, Francesco. *Del reggimento e costumi di donna*. Editado por Carlo Baudi di Vesme, vol. 2, Romagnoli, 1875.
- Benedictow, Ole Jørgen. *La peste negra : la historia completa*. Ediciones Akal, 2011.

- Bertini, Ferruccio. *La Mujer medieval*. Alianza, 1991.
- Bishop, Louise M. “‘ Of Goddes pryvetee nor of his wyf’: Confusion of Orifices in Chaucer’s Miller’s Tale”. *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 44, núm. 3, University of Texas Press, 2002, pp. 231–46.
- Blanco, José. “El texto del Decamerón: entre autógrafos y ediciones críticas”. *Alpha (Osorno)*, núm. 23, scielocl, 2006, pp. 293–302, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012006000200019>.
- Branca, Vittore. *Boccaccio: the man and his works*. Editado por Richard Monges y Robert C Clements MacAuliffe, Dennis J, New York University Press New York, 1976.
- Butterfield, Ardis. *The Familiar Enemy: Chaucer, Language, and Nation in the Hundred Years War*. Editado por Oxford University Press, Oxford University Press, 2009.
- Cádano Fierro, Graciela. “La risa en El Conde Lucanor”. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : “Las dos orillas”*, vol. 21, núm. 1, 2007, pp. 323–30, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_1_032.pdf.
- . *La seriedad y la risa: la comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. Vol. 7, UNAM, 2000.
- . “Personajes cómicos en la Disciplina clericalis y El Conde Lucanor”. *Acta poética*, vol. 30, núm. 1, 2009, pp. 29–59, doi:<http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2009.1.307>.
- Casas, Felicia de. *Fabliaux : cuentos franceses medievales*. Tercera ed, Cátedra, 2005.
- Clarke, K. P. “Chaucer and Italy: Contexts and/of Sources”. *Literature Compass*, vol. 8, núm. 8, Wiley Online Library, 2011, pp. 526–33.
- Cohen, Gustave. “La vida literaria en la Edad Media: la literatura francesa del siglo IX al XV”. *Sección de Lengua y Estudios Literarios*, editado por Margarita Melken, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Cohn, Samuel Kline. *The Black Death Transformed : Disease and Culture in Early Renaissance Europe*. Arnold, 2002.
- Colish, Marcia L. *Medieval foundations of the western intellectual tradition, 400-1400*. Yale University Press, 1999.
- Cuenca, Luis Alberto de. *Guillermo de Aquitania. Poesía completa*. Siruela, 1983.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Fondo de Cultura Económica, 1955.
- de Sevilla, Isidoro. *Etimologías*. Editado por José. Oroz Reta y Manuel-Antonio Marcos Casquero, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- de Troyes, Chrétien. *El caballero de la carreta*. Editado por Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca, Alianza Editorial, 1988.
- Dean, James. “Dismantling the Canterbury Book”. *PMLA*, vol. 100, núm. 5, Modern Language Association, 1985, pp. 746–62, doi:[10.2307/462095](https://doi.org/10.2307/462095).
- Digitalisierte Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin: Werkansicht - PPN725545607 - Übersicht mit Inhaltsverzeichnis. https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN725545607&PHYSID=PHYS_0029&DMDID=DM_DLOG_0001. Consultado el 21 de octubre de 2018.

- Dinshaw, Carolyn. *Chaucer's sexual poetics*. University of Wisconsin Press, 1989.
- Duby, Georges. *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Editado por Ricardo Artola, Alianza Editorial, 1990.
- . *El caballero, la mujer y el cura : el matrimonio en la Francia feudal*. Taurus, 1982.
- . "El modelo cortés". *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, editado por Michelle Duby, George y Perrot, 4a. ed., Taurus Minor, 2003, pp. 319–39.
- . *Mujeres del siglo XII: Recordando el linaje femenino*. Andrés Bello, 1995.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. 2a ed., Lumen, 2014.
- El Capellán, Andrés. *Libro del amor cortés*. Editado por Pedro. Rodríguez Santidrián, Alianza Editorial, 2006, <http://ticuna.banrep.gov.co:8080/cgi-bin/abnetclwo20/O8370/ID3ecdfa81/NT4>.
- Fish, Stanley Eugene. *Is there a text in this class?: The authority of interpretive communities*. Harvard University Press, 1980.
- Fisher, John H. *The Importance of Chaucer*. Southern Illinois University Press, 1992, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=21165&lang=es&site=ehost-live>.
- Fleming, Ray. "Happy Endings? Resisting Women and the Economy of Love in Day Five of Boccaccio's Decameron". *Italica*, vol. 70, núm. 1, JSTOR, 1993, pp. 30–45.
- Guillén, Claudio. *Múltiples moradas : ensayo de literatura comparada*. Tusquets, 1998.
- Hamesse, Jacqueline. "El modelo escolástico de la lectura". *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus Ediciones, 1997, pp. 157–86.
- Hauser, Arnold. "El romanticismo de la caballería cortesana". *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, editado por Ana Basarte, Ed. Facultad de Filosofía y Letras, 2012, pp. 35–82, http://www.worldcat.org/title/nueve-ensayos-sobre-el-amor-y-la-cortesia-en-la-edad-media/oclc/913090347&referer=brief_results.
- Heffernan, Carol Falvo. "Chaucer's" Miller's Tale" and" Reeve's Tale," Boccaccio's" Decameron," and the French Fabliaux". *Italica*, vol. 81, núm. 3, JSTOR, 2004, pp. 311–24, <http://www.jstor.org/stable/27668925>.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la edad media : estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Editado por José Gaos, Alianza Editorial, 1978.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer : teoría del efecto estético*. Taurus, 1987.
- Janko, Richard. *Aristotle on comedy : Towards a reconstruction of Poetics II*. University of California Press, 1984.
- Juan Manuel Infante de Castilla. *El Conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Petronio*. Editado por José Manuel Blecua, Castalia, 1969.
- Kolsky, Stephen D. *The genealogy of women: studies in Boccaccio's De mulieribus claris*. Peter Lang Publishing, 2003.
- Le Goff, Jacques. "Rire au Moyen Âge". *Les Cahiers du Centre de recherches historiques*, núm. 3, Centre de Recherches Historiques, abril de 1989, doi:10.4000/ccrh.2918.
- Lomperis, Linda, y Sarah Stanbury. "Feminist approaches to the body in medieval

- literature". *New Cultural Studies; New Cultural Studies. TA -*, University of Pennsylvania, 1993.
- López Alcaraz, Josefa. *Los fabliaux*. Universidad de Murcia, 1990.
- Lorris, Guillaume de. *Le roman de la rose / El libro de la rosa*. Editado por Carlos Alvar, Quaderns Crema, 1985.
- Lorris, Guillaume de, y Jean de Meun. *El libro de la rosa*. Editado por Julián Alvar, Carlos y Muela, Ediciones Siruela, 2003.
- . *Le roman de la rose: édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378*. Editado por Armand Strubel, Librairie générale française, 1992.
- Mazzotta, Giuseppe. *The world at play in Boccaccio's Decameron*. Princeton University Press, 1986.
- Miguel, Marilyn. *A Rhetoric of the Decameron*. University of Toronto Press Incorporated, 2003, doi:10.1353/ren.2008.0615.
- . "Boccaccio and women". *The Cambridge Companion to Boccaccio*, editado por Guyda Armstrong et al., Cambridge University Press, 2015, pp. 171–84, doi:DOI: 10.1017/CCO9781139013987.013.
- Morgan, Gerald. "Obscenity and fastidiousness in The Miller's Tale". *English Studies*, vol. 91, núm. 5, Taylor & Francis, 2010, pp. 492–518.
- Nocita, Teresa. *Boccaccio, the Decameron and the Hamilton 90 Codex*.
<http://www.spolia.it/online/it/documents/nocita2.pdf>. Consultado el 6 de septiembre de 2018.
- Opitz, Claudia. "Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)". *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, editado por Christiane Klapisch-Zuber, 3a ed., Taurus Ediciones, 2003, pp. 340–410.
- Pearsall, Derek. "The Canterbury Tales II". *The Cambridge Companion to Chaucer*, editado por Jill Mann y Piero Boitani, 2a ed., Cambridge University Press, 2004, pp. 160–77, doi:DOI: 10.1017/CCOL0521815568.010.
- Perfetti, Lisa Renée. *Women & laughter in medieval comic literature*. University of Michigan Press, 2003.
- Petrus Alfonsi. *Disciplina clericalis*. Editado por Angel González Palencia, Maestre, 1948, <http://ticuna.banrep.gov.co:8080/cgi-bin/abnetclwo20/O8153/IDdfc61063/NT1>.
- Pitcher, Jhon A. "Chaucer's Feminine Subjects: Figures of Desire in the Canterbury Tales". *Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality*, vol. 50, núm. 1, Society for Medieval Feminist Scholarship, 2015, pp. 145–47.
- Potter, Joy Hambuechen. *Five frames for the Decameron: Communication and social systems in the Cornice*. Vol. 556, Princeton University Press, 1982.
- Psaki, F. Regina. "Voicing gender in the Decameron". *The Cambridge Companion to Boccaccio*, editado por Guyda Armstrong et al., Cambridge University Press, 2015, pp. 101–18, doi:DOI: 10.1017/CCO9781139013987.009.
- Riquer, Martín de. *La lírica de los trovadores. Tomo I: Poetas del siglo XII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

- Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Editado por Enrique Hoyos Olier, Panamericana, 1996.
- Saenger, Paul. “La lectura en los últimos siglos de la Edad Media”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus Ediciones, 1997, pp. 187–230.
- Strohm, Paul. “The social and literary scene in England”. *The Cambridge Companion to Chaucer*, editado por Jill Mann y Piero Boitani, 2a ed., Cambridge University Press, 2004, pp. 1–19, doi:DOI: 10.1017/CCOL0521815568.001.
- The Miller’s Prologue and Tale from the Hengwrt Manuscript of the Canterbury Tales | Representative Poetry Online*. <https://rpo.library.utoronto.ca/poems/millers-prologue-and-tale-hengwrt-manuscript-canterbury-tales>. Consultado el 3 de agosto de 2018.
- Todorov, Tzvetan. *Gramática del Decamerón*. Vol. 4, Taller de Ediciones, Josefina Betancor, 1973.
- Trokhimenko, Olga. “Women’s Laughter and Gender Politics in Medieval Conduct Discourse”. *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behavior, Its Meaning and Consequences*, editado por Albrecht Classen, Walter de Gruyter, 2010, pp. 243–64.
- Wallace, David. “Chaucer’s Italian inheritance”. *The Cambridge Companion to Chaucer*, editado por Jill Mann y Piero Boitani, 2a ed., Cambridge University Press, 2004, pp. 36–57, doi:DOI: 10.1017/CCOL0521815568.003.
- Weisberg, David. “Telling Stories about Constance: Framing and Narrative Strategy in the ‘Canterbury Tales’”. *The Chaucer Review*, vol. 27, núm. 1, Penn State University Press, 1992, pp. 45–64, <http://www.jstor.org/stable/25094223>.
- Zompetti, Joseph P. “A Theory of Vernacular Rhetoric: Reading Dante’s De Vulgari Eloquentia”. *Inquiries Journal*, vol. 9, núm. 04, 2017, p. 1, <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1617>.

Índice de autores

A

Alfonsi 4, 86

Arcipreste de Hita 4

Aristóteles 4, 69, 70, 80

B

Bajtin 34, 87

Barberino 71

Boccaccio 26, 27, 35, 36, 38, 41, 43, 48, 51, 53, 54, 57, 78, 84

Branca 43, 44, 51, 89

C

Curtius 75

Ch

Chaucer 2, 4, 11, 12, 13, 15, 26, 28, 30, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 82, 83, 84, 85, 88

D

Dante 11, 12, 20, 21, 75, 76, 77, 78, 82, 84, 85

Duby 5, 7, 24

E

El Capellán 16, 31, 56, 86

G

Guillermo de Aquitania 8

J

Juan Manuel 90, 95

L

Lorris 18, 22, 71

M

Meun 21

Miguel 58, 59, 60

P

Petrarca 11, 12, 20, 21, 51, 75

T

Troyes 19