



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA FIGURA DE CRISEYDE: UNA REVISIÓN DEL
PERSONAJE FEMENINO EN EL ROMANCE
MEDIEVAL *TROILUS AND CRISEYDE*

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS - LETRAS INGLÉSAS -

P R E S E N T A

ERENDIRA ITZEL RUIZ DOMÍNGUEZ

ASESORA: MTRA. CLAUDIA E. LUCOTTI ALEXANDER



MÉXICO, D. F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi mamá.
Por ser mi linaje femenino.
Por ser mi apoyo infinito.

A mi papá.
Por ser comprensivo.
Por ser tan tolerante.

Agradezco...

A mi hermano con quien compartí experiencias similares durante el proceso de titulación, te admiro por tu tesón y disciplina. A mis niños que me alegran la vida.

A mi padrino quien, sin importar la distancia, siempre me ha manifestado su cariño y preocupación.

A René por estar conmigo desde el inicio de todo este proceso. Por apoyarme en mis tardes grises. Por escucharme y por contribuir de diversas maneras en la elaboración de este trabajo.

A la Dra. Ma. de Lourdes Domínguez Gálvez quien, además de manifestarme su apoyo, me brindó la oportunidad de conocer otros mundos.

A todos mis maestros quienes, como nuestro maestro mencionó en el primer ELMO, me enseñaron a tener un espíritu crítico y una mente apasionada.

A mi asesora, la Mtra. Claudia Lucotti Alexander, por su paciencia y ayuda en la realización de este trabajo. Gracias por concederme el tiempo que no tenía.

A los miembros que conformaron el sínodo. Gracias por su tiempo, sus comentarios y correcciones que enriquecieron mi trabajo y me hicieron esforzarme.

A la UNAM, mi *alma mater*.

Índice

Introducción: Romance medieval.....	1
Capítulo I: La figura femenina en el romance medieval <i>Troilus and Criseyde</i>	15
Conclusiones.....	47
Bibliografía.....	51

Introducción: *Romance*¹ medieval

Durante los primeros siglos de la Edad Media, dentro de un contexto de inestabilidad política, el género épico exaltó las genealogías reales y las hazañas heroicas de sus protagonistas en batalla. Sin embargo, de acuerdo con J.A. Burrow, entre el siglo XI y el XII, Europa sufrió una transformación positiva en casi todos los aspectos de la vida:

Political conditions became more stable. Trade and agriculture boomed. The population began to increase. Town life revived and the bourgeois became a power in the land. Warriors began to see themselves as knights and to display the heraldic trappings of chivalry. In the courts, ladies demanded new refinements of courtesy, especially from their admirers ('courtly love'). In all the arts, new forms were developed to meet the age's luxuriant taste for grace and complexity [...] romances of chivalry take the place of the old heroic narratives [...]²

Como muchos críticos señalan, esta época de estabilidad causó que las cortes se convirtieran en centro de reunión como un acto de fidelidad al señor del feudo, creando una clase aristócrata ociosa que buscó refinar el comportamiento de sus caballeros, que “primitivamente no eran más que una clase de guerreros profesionales”, por lo que la nueva ética caballeresca no hizo otra cosa que “suavizar el ideal heroico de aquella época y revestirlo con nuevos rasgos sentimentales”³. Como consecuencia surgió una nueva lírica en estrecha conexión con la nueva tendencia cortesana que buscaba establecer diferentes lineamientos de modales y virtudes.

De acuerdo con Hauser, la fuente de inspiración y formación para los nuevos lineamientos literarios se forjó gracias a la participación de las damas de la corte quienes debido a “su formación estética y moral [...] son la fuente, el argumento y el público de la poesía”⁴. Así, en la literatura de la época, a través del *romance*, se difundió la idea de que sólo a través de un amor

¹ A lo largo de este trabajo se utiliza el concepto de *Romance* en inglés para hacer la distinción del Romance pan-hispánico, como menciona Angelo Marchese, ya que existen algunas diferencias estructurales y temáticas.

² J.A. Burrow, *Medieval Writers and Their Work*, p. 6.

³ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, pp. 254, 260.

⁴ *Ibid.*, p. 264.

refinado, llamado posteriormente “amor cortés”, un hombre podía desplegar sus virtudes caballerescas. De este modo, así como el caballero demostró su fidelidad a un señor, ahora su fidelidad se la otorgaba a una dama con quien no sólo debía comportarse con total humildad, sino que también debía de superar las pruebas impuestas por ella o vencer los obstáculos que le impedían culminar su amor. Así pues, M.H. Abrams define el *romance* como:

[...] a narrative form which developed in twelfth-century France, spread to the literatures of other countries, and displaced the various epic and heroic forms of narrative.

[...] Its standard plot is that of a quest undertaken by a single knight in order to gain a lady's favor; frequently its central interest is courtly love, together with tournaments fought and dragons and monsters slain for the damsel's sake; it stresses the chivalric ideals of courage, loyalty, honor, mercifulness to an opponent, and exquisite and elaborate manners; and it delights in wonders and marvels. [...] romance shifts the supernatural to this world, and makes much of the mysterious effect of magic, spells, and enchantments⁵.

En general, el objetivo principal del *romance* es la exaltación de lo ideal, ya sea en lo social o en lo personal, y las pautas indispensables para este comportamiento se encuentran en el código del amor cortés. Sin embargo, a pesar de que el amor cortés desarrollaba un sentimiento privado entre dos personajes, el código enmarcaba un conjunto de preceptos cuya práctica contribuía a un bienestar social.

Andreas Capellanus describió al amor como un sufrimiento que se iniciaba por la vista cuando un caballero veía a una dama que fuera adecuada para amar y que en la suma de todas sus cualidades estéticas y morales llenara todas sus expectativas, ocasionando la meditación excesiva sobre la belleza del sexo contrario; de esta forma, un caballero en posesión del amor de la dama destacaba sus cualidades ante ella y los demás⁶. C.S. Lewis define al amor cortés como la manifestación del amor de una forma sumamente refinada cuyas características son la humildad,

⁵ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, p. 25.

⁶ *Vid.* Andreas Capellanus, “Introduction to the Treatise on Love”, *Chaucer Sources and Background*, pp. 292-3.

la cortesía, el adulterio y la religión del amor⁷. El caballero debe de tener la suficiente humildad para cumplir el más mínimo deseo de su amada y obedecerla sin ninguna objeción. La relación de cortesía entre el caballero y una dama se puede comparar con la relación señor-vasallo, en donde existe una relación de respeto y obediencia del vasallo hacia su señor debido a su posición superior; en este caso el caballero le debe total sumisión a la dama. La asociación que Lewis hace del amor cortés con el adulterio se debe a que en la época medieval el matrimonio era sólo un contrato público efectuado por intereses económicos y sociales, lo que relega cualquier sentimiento afectuoso. Sin embargo, como Andreas Capellanus señala en sus reglas del amor, el matrimonio no era razón suficiente para no amar, no a su cónyuge sino a alguien más⁸. Debido a las condiciones del matrimonio medieval, el tema del cortejo tuvo gran éxito entre las mujeres que pertenecían a la corte, que obligadas a casarse por intereses ajenos a los suyos se deleitaban en escuchar historias sobre el amor apasionado.

Tradicionalmente, el *romance* describía al personaje femenino como una hermosa y caprichosa dama ocupada en actividades de esparcimiento y que gozaba de los favores del caballero. Sin embargo, dentro de la vida social la dama era quien estaba supeditada al hombre, ocupándose de la administración doméstica o de las propiedades de su esposo cuando éste estaba ausente o cuando ésta era viuda. Cuando el señor feudal se encontraba ausente, la dama asumía el poder y los poetas cortesanos no dudaban en halagarla y elogiarla a través del *romance* por lo que “la promesa de fidelidad y el vasallaje erótico del hombre expresan simplemente los conceptos jurídicos generales del feudalismo, [...] la expresión del homenaje del vasallo no es otra cosa que una forma de panegírico político”⁹. De esta forma, los caballeros que pertenecían a

⁷ C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, p. 2.

⁸ Vid. Andreas Capellanus, “The Rules of Love”, *Chaucer Sources and Background*, p. 298.

⁹ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 268.

una élite política, al sentirse amenazados ante el creciente poder económico de la burguesía, según Hauser, buscaban congraciarse con la señora de la corte.

Dentro del *romance*, es necesario que el caballero, además de tener una educación y un carácter cortesano, busque diversas aventuras que demuestren su estatus de caballero. El valor sigue siendo una característica fundamental para la realización de grandes hazañas, pero en el *romance* ya no es una cualidad esencial para sobrevivir en las grandes batallas por la lucha de poder, sino una cualidad al servicio de un código ideal de valores. Entonces, así como en la épica los hombres ocupaban un primer plano por sus hazañas guerreras, en el *romance* sucede lo mismo cuando el caballero ponía en práctica sus virtudes a través de diferentes pruebas para ser digno de los favores de su dama. De esta forma, la influencia del *romance* en el comportamiento del caballero “fue análoga a lo que pretendía entonces ejercer la literatura hagiográfica”¹⁰; así, este tipo de literatura enfatizaba la virtud de la paciencia y la fe religiosa y las hazañas caballerescas desplegaban estas virtudes, cuya práctica conducía al caballero a la perfección y al refinamiento a través de sus actitudes ejemplares.

La práctica del amor cortés fue un criterio de distinción dentro de la sociedad masculina al delinear el comportamiento del caballero frente a las damas; así, éste se esforzaba en tratar con más refinamiento a las damas y demostrar su habilidad para cortejarlas a través de la delicadeza de sus modales. A diferencia de su contraparte, las damas tenían el derecho a dominar a los hombres mientras duraba el cortejo, sin embargo, tenían que mostrar sus cualidades cortesas reflejadas en la elocuencia de su conversación, la hospitalidad, el compromiso y la compasión por su caballero. De esta forma, “la literatura del amor cortés fue el instrumento de una hábil

¹⁰ Georges Duby, “El modelo cortés”, p. 325.

pedagogía”¹¹, ya que las reglas del amor cortés enseñaban a los hombres y mujeres a comportarse moralmente y socialmente en un mundo aristocrático.

Una obra fundamental para la literatura del amor cortés fue el *Romance of the Rose*¹², escrito por Guillaume de Lorris y Jean de Meun. En la primera parte de la obra, de Lorris desarrolla una alegoría que describe las diferentes características sociales y psicológicas del desarrollo del amor cortés. Entre las características que en este *romance* se explican sobre el caballero se encuentran la importancia de la juventud y la belleza, el comienzo espontáneo del amor a través de la vista, la sumisión del amante ante su amada, el deseo y las suplicas por su amada, el refinamiento de los modales, entre otras. Sin embargo, así como el caballero debía poseer y actuar de acuerdo a estas características, la dama debía asumir ciertos lineamientos sociales personificados en la obra por Fair Welcome, Generosity of Spirit y Pity, personajes que acercan al caballero a la rosa, es decir, al amor de la dama. No obstante, el caballero se enfrenta con Fear, Shame o Danger, personajes que funcionan como una introspección a las reacciones psicológicas que la dama, como figura social, desarrollaba durante el cortejo. De esta forma, el narrador lírico¹³ ahonda en el desarrollo del personaje femenino al fragmentar los lineamientos sociales y las reacciones psicológicas inherentes en una dama en el proceso del amor cortés.

El argumento del amor dentro del *romance* sirvió como incentivo para la búsqueda y la conquista de la dama, el objeto del deseo, a través de los lineamientos del amor cortés. Georges Duby define al amor cortés como un modelo en el cual:

Un personaje femenino ocupa el centro del cuadro. Es una “dama”. El término, derivado del latín *domina*, significa que esta mujer ocupa una

¹¹ *Ibid.*, p. 330.

¹² El título original en francés es *Roman de la Rose*; para efectos de este trabajo me referiré a su versión en inglés.

¹³ Nos referimos a la voz poética bajo el concepto de narrador lírico para conferirle la propiedad de referir una historia a partir de las estructuras propias de la lírica y no las de la épica. Más adelante se le nombrará únicamente narrador siguiendo la terminología que ocupan diversos críticos como Stevens, Evans y otros, pero teniendo en cuenta que se trata de este concepto.

posición dominante y al mismo tiempo define su situación: está casada. Es percibida por un hombre, por un “joven” [...]. A partir de ese momento, herido de amor [...] el hombre no sueña ya con otra cosa que con apoderarse de esa mujer¹⁴.

Sin embargo, a pesar de la “posición dominante”, la mujer cae en un papel pasivo vinculado principalmente con los sentidos, en particular con la vista. A través de la vista, el caballero percibe a su dama como un icono de belleza, como un objeto que estimula sus sentidos y lo impulsa a realizar diferentes hazañas tan sólo con el recuerdo de su imagen. De esta forma, la dama se convierte en el objetivo que incita al caballero a enfrentar las situaciones más adversas, las cuales únicamente sirven para resaltar las extraordinarias cualidades del caballero. Así, en los *romances* en general, el personaje femenino no se desarrolla profundamente, ya que su constitución y descripción estaban subordinadas a la configuración de una imagen construida desde la visión del caballero. La figura femenina que rodea al caballero sólo aparece para cautivar con su belleza y perfección. De esta forma, la dama desempeña una función utilitaria a pesar de que el cortejo también exigía su participación, aunque ésta debía de reprimir sus impulsos para ser prudente y demostrar dominio sobre sí misma.

Este patrón es claro en el primer cuento de *The Canterbury Tales*, “The Knight’s Tale”, en donde Emelye, la cuñada del duque Theseus, es el motivo del argumento de la historia. Dos primos, Palamon y Arcite, son hechos prisioneros por Theseus y condenados a vivir como prisioneros de por vida. Durante su encierro, los primos se dan apoyo mutuo para soportar su encarcelamiento; sin embargo, ambos se enamoran de Emelye cuando la ven pasear por los jardines del castillo. Por ella los primos se convierten en enemigos y sufren durante años; por ella, a pesar de que uno se escapa y otro logra salir exiliado, regresan y luchan para obtener su amor; por ella Theseus organiza una colosal justa para decidir quién ganará a la doncella; por

¹⁴ Georges Duby, *op.cit.*, p. 319.

ella los primos se enfrentan a pesar de las súplicas de Emelye a Dyane de permanecer soltera y conservar su virginidad; por ella Arcite gana la batalla y, por lo tanto, a Emelye, pero muere. Después del glorioso funeral de Arcite, Theseus decide que Palamon es quien debe conservar a Emelye. Toda esta historia se desarrolla por Emelye aunque su voz sólo sea escuchada en unos cuantos versos, no obstante, los valores caballerescos se exaltan a lo largo de toda la historia.

En conclusión, Emelye es el motivo principal de la historia, pero es sólo su belleza la que inspira la rivalidad entre dos nobles caballeros que esperan encontrar el galardón de su amor. Theseus es la figura de autoridad que impone el orden en la disputa de dos caballeros al decidir por Emelye y concederla al ganador de una justa entre caballeros. La posición de Theseus es suficiente para asumir los deseos de Emelye, ya que su papel de cuñado y jerarca le permite hablar en su nombre (vv. 1833-1845) y marcar su destino. Así, la historia se encuentra supeditada a los hombres, ya sea para crear conflictos de amor y nobleza o para resolverlos.

De esta forma, en los *romances* en general, el tema principal a abordar es el del amor cortés que enfatiza los valores de la caballería y el cortejo, los cuales muestran poco interés en desarrollar la complejidad psicológica del personaje femenino, ya que el tema del cortejo se diluye y la trama se centra más en el personaje masculino y sus hazañas en pos del objeto de su amor. No obstante, como Sara McNamer afirma, dentro de este género la figura femenina también puede aparecer como uno de los obstáculos a vencer al poner a prueba la continencia y la cortesía del caballero¹⁵. Por ejemplo, en *Sir Gawain and the Green Knight*, Gawain sale de Camelot para defender el honor de la corte del rey Arturo al ser desafiado por un misterioso caballero verde. Antes de su encuentro con el caballero, Gawain se hospeda en el castillo de Bertilak, un noble caballero que le ofrece hospedaje y hospitalidad. Sin embargo, en el castillo

¹⁵Vid. Sarah McNamer, "Lyrics and romances", p. 205.

Gawain es tentado durante su estadía por la esposa del caballero. De este modo, durante la tercera mañana de Gawain:

[the] peerless princess pressed him so hotly,
So invited him to the very verge, that he felt forced
Either to allow her love or blackguardly rebuff her.
He was concerned for his courtesy, lest he be called caitiff,
But more especially for his evil plight if he should plunge into sin
And dishonor the owner of the house treacherously. (vv. 1770-1775)

La dama actúa en contra de la continencia y la cortesía del caballero, por lo que el mayor reto de Gawain consiste en rechazar las insinuaciones que la dama le hace durante las tres mañanas de su estadía sin faltar al código cortés. En estas escenas a Gawain se le describe en medio de una encrucijada entre el respeto que debe guardar a su anfitrión como al quebrantamiento del código cortés frente al asedio de la dama del castillo, sin embargo, Gawain logra salir victorioso de la tentación gracias a sus cualidades como caballero.

En el desenlace del poema se descubre que la verdadera prueba que Gawain tuvo que afrontar fue el no haber sucumbido ante la tentación que la hermosa dama le ofrecía. Así, la bella esposa cae en el estereotipo medieval de la mujer sensual pero traidora, que a través del lenguaje trata de persuadir al caballero para que olvide sus virtudes, tal como si fuera Eva. Esta prueba maquinada por Morgan le Fay fue creada con el fin de comprobar los valores caballerescos: "...To put the proof the great pride of the house, / The reputation for high renown of the Round Table..." (vv. 2457-8). Siguiendo la línea tradicional del *romance*, en *Sir Gawain* la mujer continúa siendo quien impone las pruebas para que un caballero luzca sus cualidades. La dama, a pesar de ser el personaje que desafía las virtudes del caballero, ni siquiera tiene nombre, de esta forma, las mujeres en la trama, desde su papel activo o pasivo, sólo son objetos que sirven para enfatizar las cualidades de Gawain.

En general, el *romance* centra sus temas en el amor y el honor. Estos temas se desarrollan a través de argumentos comunes: el amor a primera vista con una dama que debe ser distante,

deseable, inalcanzable y hermosa; un viaje solitario a través de un territorio inhóspito y, por supuesto, la lucha contra el enemigo que trae el caos a una sociedad ideal¹⁶. Así, el *romance* refleja, celebra y enseña los valores caballerescos al centrarse en la aventura de un noble caballero, pero a diferencia de la épica, el *romance* “está desprovisto de todo fundamento real y político”¹⁷, por lo que ya no se relatan las grandes proezas de un caballero en defensa o en conquista de territorio, sino que el caballero sale a la búsqueda de grandes aventuras ficticias motivado por el amor a su dama.

En suma, como señalan los críticos, la importancia del amor cortés surgió al convertirse en un código que se tornó en una herramienta de refinamiento que desarrolló una psicología de la experiencia sexual, un lenguaje corporal, una manera de hablar que fomentaba un imaginario inventado o tomado de los clásicos sobre la sociedad ideal con la gente ideal¹⁸. Sin embargo, el *romance* no retrató precisamente la vida de las mujeres aristócratas en la corte, ya que el amor cortés no se caracterizó por la reverencia hacia la mujer como género, sino de un icono de belleza y perfección concentrados en la figura femenina. Las mujeres, las damas, sólo representan un concepto ideal y sutil, pero están restringidas a la pasividad pues en el *romance* se establecen y mantienen las diferencias de género en las que la dama se ve afectada por decisiones de terceros mientras que el caballero desempeña el papel activo al vencer los obstáculos en pos del idilio de ambos. Por tanto, como Eileen Power señala, el culto a la dama en el *romance* fue la contraparte literaria del culto a la Virgen María¹⁹, ya que en la literatura cortés, el culto a la dama es el elemento recurrente para que el caballero alcance la perfección tal como la fe que debía de tener en la providencia en su vida cotidiana.

¹⁶ Vid. John Stevens, *Medieval Romance. Themes and Approaches*, pp. 20-21.

¹⁷ Erich Auerbach, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, p. 129.

¹⁸ Vid. John Stevens, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹ Eileen Power, *Medieval Woman*, p. 20.

En general, el *romance* se desarrolló en dos espacios polarizados, dicotómicos, donde la exposición de valores contrarios sirve para exaltar los principios del amor cortés; éste comienza en un mundo al que podríamos llamar ideal, el cual describe cualquier espacio que enmarque una corte en esplendor o, específicamente, en la corte del Rey Arturo, como máxima expresión del ideal caballeresco. Sin embargo, cuando este mundo ideal se encuentra amenazado por algún villano que transgrede la civilidad y estabilidad de la corte, el *romance* traslada su espacio a una dimensión mágica, sin relación espacial o temporal real, en donde “puede observarse motivos simbólicos, mitológicos, religiosos” cuyo fin es el de crear un espacio que contribuya con “la formación del ideal caballeresco”²⁰. Así, el *romance* a través del espacio ideal o imaginario buscaba recrear una identidad de elegancia en la corte a través de diferentes rituales sociales ejecutados por los caballeros y los miembros de la corte.

Además de la convención del espacio, el *romance* también desarrolló diferentes lineamientos con respecto a la trama y a los personajes de la obra, puesto que, como afirma Hauser, “[...] toda la cultura de la época permanece ligada a convencionalismos más o menos rígidos. Lo mismo que se estilizan las buenas maneras, la expresión de los sentimientos e incluso los sentimientos mismos, se estilizan también las formas de la poesía y del arte, las representaciones de la naturaleza y los tropos de la lírica [...]”²¹. Debido a estas convenciones y a la función didáctica del *romance*, Stevens afirma que sus personajes son blancos o negros, héroes o villanos; así pues, son personajes planos. Desde el principio los personajes son virtuosos, su fama les antecede, y la aventura en la que se ven envueltos sólo cumple con la finalidad de reforzar o redescubrir sus virtudes ya que, como lo señala el crítico, las semillas de la perfección están

²⁰ Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 127.

²¹ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 262.

dentro del caballero²², por lo tanto, éste tiene que desarrollar su potencial a lo largo de la obra. Así, el *romance* se desarrolla, como Northrop Frye afirma, a través de una serie de secuencias y procesos en los que el personaje principal se va confirmando con diferentes aventuras menores. A través de éstas, el héroe desarrolla diferentes experiencias psicológicas o espirituales hasta experimentar la aventura mayor, anunciada desde el principio de la obra²³. Debido a estas características tan lineales, Frye afirma:

Romance avoids the ambiguities of ordinary life, where everything is a mixture of good and bad, and where it is difficult to take sides or believe that people are consistent patterns of virtue or vice²⁴.

No obstante, algunos *romances*, a partir de personajes secundarios, también enfatizan las cualidades del héroe a través de una conducta impropia del código caballeresco. Por ejemplo, en *El caballero de la carreta*, cuando el senescal Keu gana la protección de la reina por medio del chantaje, el narrador describe cómo “[...] se apesadumbró la reina; y todos comentan en el palacio qué orgullo, exceso y sinrazón había sido la petición de Keu”²⁵, por lo que su actitud sirve para ejemplificar las consecuencias de faltar al código cortés.

El lenguaje del caballero desempeñaba un elemento importante dentro de sus virtudes ya que éste, reflejo de su reputación, debía reflejar todas las pautas de la cortesía. El discurso del caballero en el *romance* puede tener diferentes propósitos: la expresión de las buenas intenciones en el inicio del cortejo de una dama, la resolución de conflictos entre el instinto o las emociones, el debate frente a diferentes tensiones demostrando habilidades verbales y agilidad mental o la exhortación hacia un comportamiento ético²⁶. De este modo, en *Sir Gawain and the Green*

²²Vid. John Stevens, *op. cit.*, p. 170.

²³ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four essays*, p. 186.

²⁴ Northrop Frye, *The Secular Scripture: A study of the Structure of Romance*, p. 47.

²⁵ Chrétien de Troyes, *Lanzarote del lago o el caballero de la carreta*, p. 4.

²⁶ John Stevens, *op. cit.*, p. 195.

Knight la cualidad fundamental de Gawain es su lenguaje refinado. Así, cuando en la corte de Bertilak se enteran quién es el caballero que ha llegado, los cortesanos murmuran:

Now we shall see displayed the seemliest manners
And the faultless figures of virtuous discourse.
Without asking we may hear how to hold conversation (vv. 915-917).

De esta forma, además de desempeñar una función didáctica, el *romance* se constituyó de elementos plenamente estéticos para agradar a un público cuyos miembros compartían el mismo código de valores. Stevens señala el uso de la retórica como un elemento central para el despliegue del ingenio en la conversación, pues es el arte de la persuasión cuyo propósito es el de expresar los pensamientos con fluidez y propiedad, elocuencia y firmeza. Sin embargo, el uso de la retórica en el *romance* sólo es un recurso para expresarse con refinamiento de acuerdo con el código, no es un medio de caracterización²⁷. De igual manera, entre las conversaciones de un caballero y una dama en el cortejo del amor cortés, los personajes deben desplegar astucia y elegancia. La dama no deberá comprometerse, sus respuestas deben eludir cualquier compromiso al dar respuestas firmes sin caer en la tosquedad, por lo que su lenguaje debe ser “gracioso y amable [...] cuyo encanto es el frescor, y cuyo peligro es la nimiedad, la coquetería boba y la frialdad”²⁸. Sin embargo, los personajes sólo siguen convenciones, por lo que la más astuta pero elegante conversación sigue con la tradición de lo ideal.

El amor desmedido del caballero, más que en las conversaciones con su dama, se desarrolla principalmente en sus soliloquios, los cuales en vez de desarrollar sus cualidades psicológicas, confirman la fidelidad del caballero en el amor a su dama, pueden abrir debate cuando el caballero debe cotejar dos virtudes cortesanas o rechazar algún defecto gracias a alguna virtud

²⁷ *Vid., ibid.*, p. 194.

²⁸ Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 128.

del código. Así, cuando Lancelot debe enfrentar la vergüenza de subirse a una carreta para convictos con el fin de encontrar a la reina, el personaje duda, ya que:

Razón, que de Amor disiente, le dice que se guarde de montar, le aconseja y advierte no hacer algo de lo que obtenga vergüenza o reproche. No habita el corazón, sino la boca, Razón, que tal decir arriesga. Pero Amor fija en su corazón y le amonesta y ordena subir en seguida a la carreta. Amor lo quiere, y él salta; sin cuidarse de la vergüenza, puesto que Amor lo manda y lo quiere²⁹.

Como se puede ver en este ejemplo, las decisiones que un caballero debe de tomar se basan en los lineamientos del amor cortés en los que el amor se sobrepone a la razón. Cualquier transgresión al lenguaje cortés sólo puede representar lo cómico o lo grotesco, ya que los personajes que no actúan conforme a los ideales son personajes catalogados como burdos o tontos, son un recurso para marcar un contraste entre lo que se debe ser y hacer y lo que no, pues su caracterización es ejemplo de una grieta en el código cortés³⁰.

Al igual que el personaje principal, el narrador debía presentarse humildemente con respecto a su obra. El prólogo, parte fundamental del poema, establecía cierta distancia entre el autor y su público con el fin de protegerse ante alguna ofensa que la historia pudiera crear a cualquier miembro del público. Este distanciamiento también sirvió en algunas obras para congraciarse con el señor o la señora de la corte al atribuirle la idea intelectual de la obra³¹. Así, Chrétien inicia *El caballero de la carreta* afirmando:

Ya que mi señora de Champaña quiere que emprenda una narración novelesca, lo intentaré con mucho gusto [...]. En verdad que algún otro podría hacerlo, quien quisiera halagarla, y decir así –y yo podría confirmarlo– que es la dama que aventaja a todas las de este tiempo; tanto como el céfiro sobrepasa a todos los vientos que soplan en mayo o en abril. ¡Por mi fe, que no soy yo el que desea adular a su dama!

²⁹ Chrétien de Troyes, *op. cit.*, p. 8.

³⁰ Vid. Gottfried von Strassbourg, *Tristan e Isolda*, pp. 192-193, 202-206 y 223-228.

³¹ John Stevens, *op. cit.*, p. 209.

[...]. Sin embargo voy a decir simplemente que en esta obra actúan más sus requerimientos que mi talento y esfuerzo³².

Por otra parte, esta postura también le daba la oportunidad al narrador para comentar sobre la obra y así enfatizar elementos didácticos al exaltar la actitud del protagonista al servicio del código cortés. De igual manera, al alejarse el narrador de la obra, éste evitaba la obligación de dar cualquier explicación sobre el mundo mágico en el que se desarrollaba la historia o se distanciaba para manejar el tiempo a su conveniencia al usar elipsis o resúmenes en la narración. Sin embargo, la presencia del narrador nunca es totalmente explícita, su función es totalmente literal ya que éste sólo se limita a relatar la historia, por lo que sus comentarios u opiniones se fusionan con el discurso en función del código cortés.

En suma, los temas en el *romance* podían oscilar entre el amor o la protección del ideal cortés, los cuales enmarcaban un estilo de vida bien perfilado. Esta relación dicotómica entre amor y protección se reflejó en las estructuras del *romance*, las cuales eran rígidas en cuanto al tema y al lenguaje que debía seguir el ideal cortés, así como en el limitado desarrollo de los personajes, quienes no sufren ningún tipo de transformación ya que su caracterización y desarrollo están limitados por las convenciones literarias de la época.

³² Chrétien de Troyes, *op. cit.*, p. 1.

Capítulo I: La figura femenina en el *romance* medieval *Troilus and Criseyde*

Las convenciones del *romance* polarizan

³³ la visión del personaje femenino al limitar su desarrollo como consecuencia de los lineamientos literarios preestablecidos. No obstante, en *Troilus and Criseyde*, el narrador desarrolla al personaje femenino principal de manera más compleja al describir su ser y hacer, al darle voz a través de la interacción con los personajes masculinos y de los monólogos internos, los cuales delinear sus procesos de conciencia, caracterizándola como un personaje vulnerable, maleable y expuesto. Aunado a la descripción de sus procesos de pensamiento más complejos, dentro de los primeros tres libros el narrador no deja de desarrollar y situar al personaje en su contexto social y así ligar el desarrollo interior con el exterior, es decir, lo social con lo moral.

Dentro de la tradición literaria al personaje de Criseyde se le confirió la característica de traidora³⁴, por lo que este personaje, en la obra de Chaucer, se convierte en un personaje referencial que como tal debe ser reconocido ya que, como Luz Aurora Pimentel señala, “a través del reconocimiento se accede a un nuevo conocimiento, pues estos personajes sufren importantes transformaciones por la presión del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos”³⁵. En la obra de Chaucer, el nuevo conocimiento sobre Criseyde se logra a través de su desarrollo por medio del discurso que construye ella como personaje, el discurso del narrador y

³³ Véase p. 10 de este trabajo, donde se mencionan las propiedades dicotómicas de la estructura del *Romance*, que exalta los principios del amor cortés por la exposición de valores opuestos entre sí, lo que trajo consigo el desarrollo de personajes carentes de cualquier matiz estético y moral.

³⁴ Vid. Nathaniel Edward Griffin, *The Filostrato of Giovanni Boccaccio*, Derek Brewer, *A New Introduction to Chaucer*, pp. 182, 190.

³⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 65.

la perspectiva de los demás personajes sobre ella. A pesar de la tradición literaria, Chaucer desarrolla el personaje de Criseyde dentro de las contradicciones del amor cortés y la sociedad medieval en donde, como David Aers afirma, el narrador a través de Criseyde enmarca “the contradictions between the aristocratic love conventions in which woman was an exalted and powerful figure, and the social reality in which she was totally subordinate being to be used, manipulated and taught obedience”³⁶. De esta forma, el personaje de Criseyde se desarrolla entre diversas disyuntivas creadas por los personajes masculinos de la historia, puesto que cada uno le causa diversos inconvenientes de acuerdo a su interés personal. A través de estas disyuntivas, el narrador profundiza en el desarrollo del personaje femenino a lo largo de la obra al detallar sus emociones y conferirle voz a sus pensamientos para justificar sus decisiones y acciones dentro de la trama.

Como en el *romance* tradicional, en el primer proemio el narrador se deslinda de la autoridad de la obra al referirse a sí mismo como un mediador que expondrá una historia ya conocida; sin embargo, al señalarse sólo como un observador inexperto en cuestiones amorosas, el narrador invita directamente al lector a participar en la lectura a través de su experiencia. De esta forma, el narrador inicia un proceso de sensibilización al resaltar las vicisitudes en el proceso del amor con el fin de apelar a la empatía del lector con respecto a los personajes de la obra.

De acuerdo con la tradición literaria y con la perspectiva del narrador, la descripción física de Criseyde cumple con el perfil de belleza de los lineamientos del *romance*, pero a diferencia del *romance* tradicional, antes de que el personaje se convierta en el icono de belleza que cautivará al personaje masculino, el narrador empieza a construir su identidad a través de las acciones y consecuencias relegadas al personaje a causa de la traición de su padre. El narrador se refiere a

³⁶ David Aers, “Criseyde: Woman in Medieval Society”, p. 134.

Criseyde como la hija de Calcas, el desertor de Troya que huye para salvar su vida dejando atrás todas sus pertenencias y, “Al unwist of this false and wikked dede” (I, 93), a su hija. En este panorama, el narrador enfatiza la soledad de Criseyde quien:

For of her lif she was ful sore in drede
 As she that n’iste what was the best to rede;
 For bothe a widwe was she, and alone
 Of any frend, to whom she dorste her mone. (I, 95-98)

El narrador describe a Criseyde como una mujer sola y temerosa cuya posición esboza un sentimiento de vulnerabilidad que se encontrará latente en el desarrollo de la obra, afectándola en su ser y su hacer. Así, a diferencia de las damas del *romance* que ante cualquier peligro o dificultad tienen el respaldo de uno o varios caballeros, como en el caso de Guinivere en *El caballero de la carreta*, Criseyde, como resultado de las acciones de su padre, queda despojada de cualquier protección masculina en medio de un contexto bélico y expuesta al áspero rechazo social.

Como consecuencia de la vergüenza y el temor infligidos por la traición de su padre, Criseyde actúa en respuesta de lo que sucede con su entorno al tomar la iniciativa para buscar la protección de un hombre y, de esta forma, volver a obtener un papel digno dentro de su sociedad. Así, el texto nos muestra a Ector, el héroe troyano por excelencia, que ante la fragilidad, subordinación y belleza de Criseyde no duda en garantizarle y conferirle cortésmente su protección. Ante la compasión y protección de Ector, toda vergüenza y deshonor desaparece y Criseyde vuelve a convertirse en una dama honorable dentro de su sociedad.

La dama que Troilus observa en el templo está lejos de ser la dama tradicional del *romance*, cuya presentación se reduce a sus atributos físicos. Dentro de este espacio, antes de que el caballero perciba a la dama, el narrador muestra como Criseyde, dama de innegable belleza,

proyecta una endeble seguridad al describir de forma contrastante el aspecto interno y externo del personaje:

In beaute first so stood she makeles:
Her goodly loking gladed al the prees:
N'as nevere seyn thing to ben prayed derre,
Nor under clued blak so bright a sterre... (I, 172-175)

And yit she stood full owe and stille alone
Behinden other folk in litel brede
And nigh the dore, ay under shames drede,
Simple of atir and debonair of chere,
With ful assured loking and manere. (178-182)

A pesar de esta descripción que esboza el conflicto interno del personaje, bajo la perspectiva de Troilus, Criseyde sólo es el ícono que lo domina y lo hace caer bajo “la enfermedad del amor”. En contraste con la tímida actitud de Criseyde, el narrador describe inicialmente a Troilus como un joven despreocupado de cualquier contrariedad, a pesar de que Troya está en guerra y él, como hijo del rey, es uno de los valientes guerreros que defienden la ciudad. Sin embargo, en la privacidad del sentimiento del amor Troilus:

[...] called evere in his compleynte
Her name, for to tellen her his wo,
Til nigh that he in salte teres dreynthe. (I, 541-3)

Como consecuencia de la lánguida actitud del caballero y de acuerdo con las convenciones del amor cortés³⁷, Troilus necesitará de la intervención de un amigo, un confidente para acercarse al objeto de su amor. Pandarus desempeñará el papel de amigo y confidente, sin embargo, a pesar de que en el *romance* el papel de intermediario ocupaba un papel secundario como mediador o consejero, el personaje de Pandarus adquirirá una influencia mayor en la obra por ser el tío de Criseyde y, por lo tanto, gozar de cierta autoridad patriarcal sobre ella.

³⁷ Vid. Andreas Capellanus, “Introduction to the Treatise on Love”, p. 293; Guillaume de Lorris, *The Romance of the Rose*, p. 41.

A pesar de que Criseyde se encuentra sola y vulnerable al inicio de la obra, la intervención de su tío es nula, y no obstante, ante la desesperación y tristeza de Troilus, éste se apoya en Pandarus, que aparece cuando el caballero más lo necesita para ofrecerle empatía y complicidad:

Now frend,' quod he, 'if evere love or trouthe
Hath been, or is, betwixen thee and me,
Ne do thou never swich a cruelte
To hide fro thy frend so gret care!
Wostow not wel that it am I, Pandare? (584-8)

Desde la perspectiva de Pandarus, Criseyde además de ser hermosa, es virtuosa y por lo tanto “[...] ther is som pite / Amonges alle thise othre in general” (899-90). Bajo esta perspectiva, Criseyde se restringe a los lineamientos del *romance*, los cuales la definen como una hermosa dama con virtudes propias de ésta, dispuesta a hacer lo correcto y, por lo tanto, pronta a participar en el juego del amor cortés. Así, el personaje de Criseyde, a través de la percepción de Troilus y Pandarus, se restringe a representar simplemente el papel de una hermosa dama.

El interés principal de este libro recae en la actitud de Troilus y su comportamiento melancólico que cumple con el estereotipo del amante cortés y con la descripción del Dios del Amor en el *Romance of the Rose*³⁸. No obstante, gracias a la belleza del personaje, Criseyde se convierte en el motivo del argumento de la obra. Así, a pesar de que el personaje femenino sólo se presenta en el Libro I a través de la perspectiva del narrador, Troilus y Pandarus, el Libro deja claro que Criseyde cumple con el arquetipo de belleza del *romance*, aunque lo que realmente la define y caracteriza es el temor creado por la afrenta del padre y su sentimiento de vulnerabilidad, particularidades que conducen a que el objetivo principal del personaje sea vivir conservando su honor.

En el proemio del Libro II, el narrador vuelve a confirmar su postura, ya expuesta en el libro anterior, al alejarse de la obra y señalarse como un traductor inexperto en el amor. Esta postura

³⁸ Vid. Guillaume de Lorris, *The Romance of the Rose*, p. 35.

recurrente vuelve a enfatizar la importancia del lector al apelar a su participación en el desarrollo del tema y los personajes. De esta forma, la percepción del personaje femenino tendrá que ser aprehendida de acuerdo a su juicio y experiencia. A diferencia de la estructura del *romance* tradicional, en el Libro II el narrador revela y profundiza más en cuanto al personaje de Criseyde ya que, además de describir su interioridad a través de sus pensamientos y reacciones que tiene, también da paso a un discurso directo a través de diálogos y reflexiones que dan cuenta de sus puntos de vista y meditaciones, surgidas como consecuencia de una nueva disyuntiva. Poco a poco, los pensamientos del personaje se hacen explícitos a través de un monólogo interior cuyas deliberaciones, a diferencia del *romance*, no acentúan o cotejan las virtudes del código del amor cortés, sino que son desarrolladas por Criseyde a partir de su perspectiva particular y femenina.

El narrador ha descrito un entorno fraternal y solidario entre Troilus y Pandarus en el Libro I, sin embargo, cuando Pandarus decide empezar su labor como intermediario, el narrador inserta sus acciones en de dos mitos que matizarán su encuentro con Criseyde. Antes de que Pandarus llegue a visitar a su sobrina, éste ha sido despertado por el canto de la golondrina Proigne que cuenta “How Tereus gan forth his suster take” (II, 69). Debido a la referencia de este mito, Elaine Hansen Tuttle señala un paralelismo entre la traición de Tereus hacia su cuñada con la traición de Pandarus hacia su sobrina³⁹. Con esta referencia, Pandarus entra en el espacio femenino de Criseyde, que es descrita por el narrador escuchando la historia de Tebas. Carolyn Dinshaw señala que dentro del imaginario medieval la historia de Tebas se asociaba con un ciclo de violencia y transgresión familiar⁴⁰. Así, el narrador a través de estas referencias mitológicas ambienta en el apacible espacio femenino la futura atmósfera de engaño y subordinación que Criseyde afrontará con su tío.

³⁹ Elaine Tuttle Hansen, *Chaucer and the Fictions of Gender*, p. 158.

⁴⁰ Carolyn Dinshaw, *Chaucer's Sexual Poetics*, p. 52.

Pandarus, quien paradójicamente ha sido descrito como un personaje desafortunado en el amor pero conocedor de la teoría del amor cortés (I, 646-48), trata de persuadir a su sobrina para que acepte el amor de Troilus; sin embargo, cuando Pandarus trata de crear un entorno más relajado (II, 111-12), Criseyde se resiste, pues conoce los lineamientos sociales con los cuales es aún más cautelosa debido a su frágil posición social ya expuesta en el Libro I. Pandarus sabe que su labor no será fácil:

[...] If my tale endite
 Aught harde, or make a process any while,
 She shal no savour han therin but lite,
 And trowe I wolde her in my wil bigile; (II, 266-69)

Bajo esta premisa, el texto nos muestra cómo Pandarus tendrá que crear la situación propicia para seducir y entusiasmar a su sobrina. Su estrategia radica en crear una atmósfera de confianza y de protección, recurriendo de manera conjunta a su posición de amigo y de autoridad. Pandarus nunca deja de elaborar su discurso con estrategias para manipular el lenguaje y disfrazar sus intenciones con Criseyde, por lo que antes de declararle el amor de Troilus, empieza a persuadirla despertando su curiosidad y aprovechando su temor hacia los griegos:

“Now, uncle deere,” quod she, “telle it us
 For Goddes love; is than th’assege aweye?
 I am of Greeks so fered that I deye.”
 “Nay, nay,” quod he, “as evere mote I thryve,
 It is a thing wel bet than swyche five.” (II, 122-126)

Tho gan she wondren moore than biforn
 A thousand fold, and down hire eyghen caste;
 For never, sith the tyme that she was born,
 To knowe thing desired she so faste... (141-44)

A pesar de la evidente curiosidad del personaje, ésta se apega a los lineamientos cortesés que le prohíben importunar a su tío con preguntas que Pandarus estaría ansioso por contestar; así, la descripción positiva que el narrador y Pandarus han hecho de Criseyde en el Libro I se comprueba y complementa en este Libro a través de la interacción del personaje con su tío

dentro de su espacio íntimo ya que, a pesar de que el personaje se encuentra dentro de un ambiente de confianza, Criseyde continúa comportándose de acuerdo con los lineamientos cortesés, de forma amable pero prudente. De esta manera, las cualidades de Criseyde como dama se hacen evidentes a través de su discurso y de sus acciones.

Con el afán de cumplir su objetivo, Pandarus crea un discurso en el que se dirige a Criseyde exaltando las características que la hacen más vulnerable. Pandarus trata de persuadirla apelando a los diferentes elementos femeninos que la conforman. Él argumenta que sólo busca su bienestar (II, 295-98); como dama le recuerda que debe poseer la virtud de la piedad (349-50), como viuda le recuerda que la belleza y sus privilegios son efímeros (393-99), y como hija del desertor de Troya le confiere la responsabilidad de la vida de uno de los grandes guerreros de la ciudad, Troilus, y la de él mismo (320-25).

A diferencia del Libro I, donde Criseyde no cuenta con ninguna figura masculina a quien acudir como consecuencia de la traición de su padre, ante esta nueva disyuntiva, el texto nos muestra cómo Criseyde pretende recurrir a la autoridad que su tío ahora representa con el objetivo de utilizar los lineamientos cortesés a su favor al imponer su posición de mujer vulnerable pero independiente, además de recordarle a su tío su deber como figura masculina de autoridad “...he that for my veste frend I wende, / Ret me to love, and sholde it me defende?” (412-13). Sin embargo, la perspectiva femenina cortés se contrapone con la autoridad masculina que el mismo código le ha conferido a Pandarus. En consecuencia, Pandarus es quien manipula la conversación de los personajes, por lo que, como Elaine Hansen señala, Criseyde:

is characterized as worried about Pandarus’s meaning from the outset, and ironically it is her awareness that (his, perhaps her) words can deceive that leads her to invest herself in the false hope of something that can transcend language –that is, love⁴¹.

⁴¹ Elaine Tuttle Hansen, *op. cit.*, p. 167.

No obstante, la transición hacia el amor no es inmediata ya que el cambio de actitud de Criseyde no se debe a la posibilidad de amar, sino a su temor ante el chantaje de la muerte de Pandarus y Troilus y sus posibles consecuencias; en contraste con la fingida y exagerada amenaza de su tío, el narrador no duda en resaltar que Criseyde era quien estaba “...wel nigh starf for fere” (449). A pesar de los vanos esfuerzos por participar en la conversación aventajando a su tío, Criseyde cede un poco y decide entrar cautelosamente en el juego del amor cortés, el cual, como se explicó en el capítulo anterior, al menos le daría cierta ventaja al convertirse en la dama que ocupa una relativa “posición dominante” al tratar de delimitar la relación cortés.

El retrato que Pandarus hace de Troilus se complementa con la imagen viril del caballero que regresa de una batalla. A diferencia de la reacción del caballero ante la primera impresión de Criseyde, la reacción de ella ante la imagen de Troilus es sensorial, mas no apasionada. Así, a pesar de que el narrador ha marcado una distancia con respecto a la obra afirmando “... out of Latin in my tonge it write” (II, 14), ante la reacción involuntaria y el agrado que Criseyde siente hacia la imagen del caballero, el narrador no duda en hacer una pausa narrativa para aclarar ante cualquier prejuicio superficial:

For I seye not that she so sodeinly
 Yaf him her love, but that she gan encline
 To like him first; and I have told you why;
 And after that, his manhod and his pine
 Made love within her herte for to mine (II, 673-77).

De esta forma, la reacción de Criseyde, quien fue presentada en el proemio del Libro I como el personaje que simplemente abandona y traiciona a Troilus (I, 56), es matizada por el narrador a través del esbozo del desarrollo del amor de Criseyde y través de esta pausa:

It is not that she is either excused or condemned by an ironic disclaimer,
 but that our judgment is appealed to and we are challenged to assess her

behavior by our moral standards, our experience of human psychology, and our historical imagination⁴².

En este *romance*, Criseyde, como Emelye en “The Knight’s Tale”, rechaza el amor propuesto por una figura patriarcal, pero al final, por presiones sociales, termina aceptándolo; sin embargo, a diferencia de Emelye, en esta obra Chaucer desarrolla un personaje más complejo en su concepción moral que cuestiona y analiza los factores externos e internos de la relación cortés. Antes de dar espacio al discurso de Criseyde, el narrador modula nuestra perspectiva al describirla dubitativa, meditabunda y confundida ante el dilema que su tío le ha propuesto:

Unto Criseyde, that heng hire hed ful lowe,
 Ther as she sat allone, and gan to caste
 Where on she wolde apoynte hire atte laste,
 If it so were hire em wolde cesse,
 For Troilus upon hire for to presse.
 And, Lord! So she gan in hire thought argue
 In this matere of which I have yow told,
 And what to done best were, and what eschue,
 That plited she ful ofte in many fold. (II 689-97)

Con esta imagen, el narrador delega su palabra al monólogo interior en el que el personaje femenino “piensa [...] para sí mismo, con entera desinhibición y autenticidad, revelando sus sentimientos más íntimos y sus opiniones y dudas más secretas”⁴³. Sus deliberaciones estarán marcadas por la confusión del personaje ante el conflicto que le ha generado la imposición y el chantaje de su pariente masculino. De este modo, se puede apreciar cómo, aun en sus pensamientos más privados, Criseyde adapta su discurso y sus acciones con el fin de seguir el arquetipo de la dama cortés, ya que, como Jill Mann señala, la lucha interna de las mujeres no está relacionada directamente con los hombres, sino con los estereotipos femeninos⁴⁴.

⁴² Dieter Mehl, “Chaucer’s Narrator”, pp. 217-18.

⁴³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 344.

⁴⁴ *Vid.* Jill Mann, *Feminizing Chaucer*, p. 57.

Las deliberaciones de Criseyde se basan en dos aspectos tradicionales: los sociales y los literarios. Como dama cortés, ante el amor de Troilus le corresponde concederle la virtud de la piedad. En el *romance* una mujer no tiene la oportunidad de elegir a quién amar, pero frente a cualquier pretendiente que padezca un amor repentino hacia ella, después de que éste haya mostrado acciones de cortejo y de sufrimiento, una dama no debe de ser totalmente indiferente, como lo señala el Dios del Amor: “Unless she is very hard-hearted, a woman will certainly have pity on a man who endures so much pain for her sake”⁴⁵. Dentro de estas meditaciones de tono cortés, Criseyde también delibera sobre su posición de mujer. En su condición de viuda ya no está bajo la subordinación de un hombre, pero necesita tener cuidado sobre la vida que lleva y evitar cualquier tipo de rumor, pues debe guardar una imagen de castidad que se vería expuesta si se hace público su posible romance con Troilus ya que, como C.S. Lewis afirma en su análisis de *The Romance of the Rose*, ante cualquier falta del caballero la reputación de la dama se afectaría ocasionándole el sentimiento de vergüenza el cual, según el crítico, “seems to represent not so much sexual modesty as the public or social shame which follows scandal”⁴⁶. Aunado a su temor de ganarse como enemigo a un príncipe (II, 708-14), Criseyde también se muestra consternada ante la posibilidad de perder su libertad. De esta manera, el inesperado amor de Troilus perjudica la apacible e independiente vida que Criseyde había obtenido después de la traición de su padre:

Allas! Sith I am free
Sholde I now love, and putte in jupartye
My sikernesse, and thrallen liberte? (II, 771-73)

⁴⁵ Guillaume de Lorris, *The Romance of the Rose*, p. 39.

⁴⁶ C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 124.

A pesar de que Criseyde goza de una relativa libertad al ser viuda, la independencia del personaje no es más que un espejismo, ya que como dama está supeditada a los deseos de su sociedad patriarcal y a los lineamientos del amor cortés.

Además de los argumentos sociales que desarrolla, Criseyde, fuera del tono cortés, también está consciente de que el amor trae consecuencias y desventajas “For love is yit the moste stormy lif” (II, 778). A diferencia de Troilus, que al inicio de la obra con una visión de adolescente inexperto rechaza y se burla del amor sin haberlo experimentado antes, Criseyde, como viuda y mujer con más experiencia, lo rechaza por saber sobre los inconvenientes del amor enmarcados por el código cortés, además de las desdichas que éste puede traer como consecuencia de la volubilidad del caballero, idea contraria a la tradición medieval que atribuía esta característica a la mujer. Entre los pros y contras de conferir su atención a Troilus, el monólogo nos va esbozando a una Criseyde consciente de la insidiosa figura de Pandarus, pero que no deja de estar confundida y temerosa ante cualquier falta que pueda cometer en contra de los lineamientos sociales.

A pesar de sus reflexiones, Criseyde no llega a encontrar una solución satisfactoria que le permita conciliar los lineamientos sociales con los del amor cortés. No obstante, gracias a que el narrador delega la palabra a Criseyde a través de un monólogo interno; el personaje crea una perspectiva femenina lejos de las ideas que permeaban el *romance*, ya que, como Luz Aurora Pimentel afirma: “Todo discurso figural constituye un punto de vista sobre el mundo, una postura ideológica –entendida ésta como el conjunto de creencias que orienta toda percepción del mundo y toda acción– que el personaje declara [...]”⁴⁷. A pesar de que el monólogo desplegado parece crear más disyuntivas que soluciones al enredar a Criseyde en sus argumentos, es gracias

⁴⁷ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 86.

al desarrollo de su discurso y a los comentarios del narrador sobre su estado dubitativo y vulnerable que el reconocimiento del personaje comienza a desarrollarse a través del miedo y la subordinación que Criseyde siente ante las codificaciones sociales, las cuales señalan diversas contradicciones entre los lineamientos del *romance* y su realidad social.

Bajo este contexto de confusión Criseyde escucha la voz femenina manifestada a través de su sobrina Antigone. La canción de Antigone es descrita por Mary Charlotte Borthwick como “a hymn of thanksgiving to the god of Love who is conceived as a feudal lord”⁴⁸, así, la canción nos vuelve a acercar al contexto del *romance* tradicional al concebir el amor cortés como una religión y como un código de ennoblecedoras cualidades cortesas:

As he that is the welle of worthinesse,
Of trouthe ground, mirour of goodlihed,
Of wit Apollo, ston of sikernesse,
Of vertu rote... (II, 841-44)

De esta forma, todos los argumentos de Criseyde en contra de la idea de aceptar a Troilus y al amor son refutados a través de la canción de Antigone:

And who-so seith that for to love is a vice,
Or thralldom, though he fele in it distresse
He outhur is envious or right nice,
Or is unmighty, for his shrewedness,
To love....(855-59)

No obstante, este himno al amor, inscrito dentro de los lineamientos cortesas, no es suficiente para convencer del todo a la dubitativa y temerosa Criseyde.

A pesar de la relación cordial entre los personajes, Criseyde, vulnerable y consternada, muestra constante preocupación por las palabras de su tío. Ante la insistencia de Pandarus, el narrador aclara que la intención de Criseyde:

Was for to love him unwist, if she mighte,
And guerdone him with no-thing but with sighte. (II, 1293-95)

⁴⁸ Mary Charlotte Borthwick, “Antigone’s Song as ‘Mirour’ in Chaucer’s *Troilus and Criseyde*”, p. 229.

Sin embargo, el texto nos muestra cómo los deseos de Criseyde son nulos ante el objetivo de Pandarus, ya que ante cualquier negativa, éste utiliza diversos argumentos basados en las características inherentes de una dama para tratar de convencerla. Por ejemplo, cuando Criseyde se muestra renuente y evasiva a escribirle a Troilus una respuesta, sus acciones terminan cediendo ante los argumentos de su tío gracias a que él conoce las reglas del amor cortés y las cualidades y los valores de su sobrina como dama cortés:

“Ye, for I kan so writen,” quod she tho;
 “And ek I noot what I sholde to hym seye.”
 “Nay, nece,” quod Pandare, “sey nat so.
 Yet at the leeste thonketh hym, I preye,
 Of his good wille, and doth hymn at to deye.
 Now, for the love of me, my nece deere,
 Refuseth nat at this tyme my prayere!” (II, 1205-11)

De este modo, como Howard Bloch afirma con respecto a la mujer medieval, los diálogos y las acciones de Criseyde con su tío se contraponen a pesar de lo que ella desee u opine ya que: “She is [...] entrapped by the logic of a cultural ideal that, internalized, makes her always already in a state of weakness, lack, guilt, inadequacy, vulnerability”⁴⁹.

Debido a la actitud renuente de Criseyde, Pandarus tendrá que crear más estrategias para crear un ambiente propicio en el que el juego de la relación cortés se pueda desarrollar ya que, como Lewis afirma, en el cortejo, ante los estándares sociales delimitados, lo que el caballero puede hacer es “to advance himself in her favor by means of ordinary social intercourse”⁵⁰. Sin embargo, ante la pasividad de Troilus que surge de su gran timidez, Pandarus es quien tendrá que crear las estrategias necesarias para manipular los encuentros entre los personajes aprovechando la vulnerabilidad social de Criseyde, la cual le servirá como herramienta para crear una situación ficticia con el fin de concertar un primer encuentro entre Troilus y Criseyde. A pesar de la

⁴⁹ R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, p. 91.

⁵⁰ C. S. Lewis, *op. cit.*, p. 130.

situación ficticia, la vulnerabilidad social de Criseyde vuelve a ser evidente pero, a diferencia del Libro I, Criseyde ya no se encuentra sola y desprotegida, porque cuenta con el apoyo de las principales figuras de Troya. Así, en el espacio de esta reunión, se confirma cómo el objetivo primordial de Criseyde, vivir honorablemente, se cumple con éxito, pues según la perspectiva de Deiphobus y Helena, ella es un ejemplo de virtud y honor.

A través del Libro II, el narrador “the sorwful instrument / That helpeth lovers...” (I, 10-11) nos presenta a una dama, Criseyde, dudando, meditando y confundiéndose con sus propios argumentos sin poder llegar a una solución definitiva, en otras palabras, sin poder conciliar los lineamientos corteses con su perspectiva particular. A diferencia del *romance* tradicional, que omitía el desarrollo de la visión femenina, el narrador ha profundizado en el desarrollo interno de Criseyde a través del discurso directo y la psiconarración del personaje. Así, a través del personaje de Criseyde, el narrador, sin dejar a un lado las convenciones sobre el comportamiento cortés, acentúa la incompatibilidad y las paradojas que surgen al tratar de compaginar lo cortés con lo personal.

A pesar de que el narrador ha señalado el tono trágico de la obra desde sus primeros versos, el proemio del Libro III da paso a una atmósfera apasionada en donde la fuerza del amor, señalada como deidad, es exaltada. Aers describe a este libro como “a book which contains one of the most powerful celebrations of fulfilled human love”⁵¹. De esta forma, a pesar de que a la imagen del personaje de Criseyde tradicionalmente se le ha conferido una carga negativa, el narrador, después de que nos ha presentado a un Troilus melancólico y a una Criseyde vulnerable, inserta en el desarrollo de la trama un libro en el que el comportamiento evasivo de Criseyde y la actitud ansiosa de Troilus se desvanecen a través de la transición de los personajes hacia el amor. Así, el

⁵¹ David Aers, *op. cit.*, p. 137.

lector, continuamente apelado, podrá acceder aún más a la interioridad de los personajes y juzgar desde su propia experiencia el proceso y la atmósfera en el desarrollo de su amor.

En esta obra, los escenarios fantásticos donde los caballeros comprueban sus virtudes no tienen lugar; sin embargo, al estar la historia inserta dentro del contexto de la guerra de Troya, las cualidades caballerescas que resaltan la virilidad de Troilus salen a flote a partir de la descripción de sus hazañas a través de los personajes y el narrador. A pesar de la ausencia de los espacios fantásticos, Pandarus crea situaciones ficticias cuyo objetivo es que los personajes comprueben y culminen su amor. Charles Muscatine describe a Pandarus como “a gentleman of noble family, friend to a prince; he is expertly knowledgeable about the forms of social and civil affairs. [...] His more substantial qualities are those built into the grain of his speech and action, into his vision of life. He is a doer, a fixer; he lives in a ponderable, manipulable world.”⁵² De acuerdo con esta descripción, al final del Libro II y a través del Libro III, el texto nos muestra cómo Pandarus crea diferentes entornos propicios para manipular a los personajes de acuerdo a sus objetivos. Así, en los escenarios que Pandarus crea, los papeles que los personajes deben representar se tornan opuestos como consecuencia de las distorsiones de éste, ya que cuando Criseyde busca protección de su caballero, éste se inmuta y sólo puede clamar piedad “Mercy, mercy, swete herte!” (98), mientras que cuando el caballero busca a Criseyde en casa de Pandarus para obtener su perdón, la dama sucumbe ante él. No obstante, antes de que las palabras de Pandarus se conviertan en acciones, antes de proseguir con sus planes, éste busca el apoyo y la aprobación masculina de Troilus.

En el Libro II hemos visto la forma en la que la insidiosa figura de Pandarus sitia a su sobrina para que ésta acepte a su amigo y cómo, a pesar de que Criseyde le pide cierta consideración

⁵² Charles Muscatine, *Chaucer and the French Tradition*, p. 138.

hacia su persona (II, 1132-34), las palabras de su sobrina caen en el vacío. Sin embargo, antes de que sus planes sigan consolidándose, Pandarus reflexiona sobre su papel de intermediario el cual, a pesar de ser necesario, le crea dudas dentro de los lineamientos sociales, por lo que el personaje le declara a Troilus:

For thee have I bigonne a game pleye
Which that I nevere don shale eft for other,
Although he were a thousand fold my brother;
That is to seyn, for thee am I becomen,
Betwixen game and earnest, swich a mene
As maken women unto men to comen (III, 250-55)

Pandarus ha definido su intervención con preocupación, sin embargo, éste encuentra el apoyo y el agradecimiento de Troilus, que, como se señala en el texto, además de aprobar las acciones de su amigo en un acto de solidaridad ofrece hacer lo mismo por él con sus hermanas “or any of the frape” (410). De esta manera, los personajes masculinos, como los personajes de “The Knight’s Tale”, sin hacer la menor concesión hacia el personaje femenino, sustentan y justifican sus acciones desde una perspectiva masculina. Bajo esta perspectiva, pero de forma paradójica, Pandarus, el personaje que sin tregua ha manipulado y presionado a su sobrina para que acepte el compromiso de la relación cortés, a través de su discurso confirma cómo los temores que han hecho sentir a Criseyde expuesta y vulnerable (II, 724-738) no son infundados:

...I koude almoost
A thousand olde stories the allegge
Of women lost through fals and foles bost. (III, 296-98)

O tonge, allas! So often here-byforn
Hath mad ful many a lady bright of hewe
Seyd “weilaway, the day that I was born!”
And many a maydes sorwe for to newe;
And for the more part, al is untrewe
That men of yelpe, and it were brought to preve. (302-07)

No wonder is, so God me sende hele,
Though women dreden with us men to dele. (321-22)

A pesar de las situaciones tramadas por su tío, Criseyde delinea la relación con el caballero en base a una de sus preocupaciones principales “...kepe alwey myn honour and my name” (II, 762). Así, en la primera entrevista de Criseyde con Troilus, su objetivo principal es expuesto como condición fundamental para el desarrollo de la relación:

Myn *honour* sauf, I wol wel trewely,
 And in swich forme as he gan now devyse,
 Receyven hym fully to my servyse,
 Bysechyng hym, for Goddes love, that he
 Wolde, in *honour* of trouthe and gentillesse,
 As I wel mene, eke menen wel to me,
 And myn *honour* with wit and bisynesse
 Ay kepe... (III, 159-66)⁵³

Para Criseyde como viuda, dama e hija de Calcas, el honor se convierte en el objetivo principal que delinearé sus acciones dentro de la obra. De este modo, dentro del primer escenario creado por Pandarus, Criseyde consciente de su posición dominante dentro del juego cortés impone su autoridad:

‘But natheles this warne I you,’ quod she
 ‘A kings sone although ye be y-wis,
 Ye shal no more have sovereynete
 Of me in lovethan right in that cas is;
 N’ I n’il forbere, if that ye don amis,
 To wraththe you, and, whil that ye me serve
 Cherice you right after ye deserve. (III. 169- 75)

Sin embargo, esta posición es efímera ya que la dama dentro del juego del amor cortés estaba destinada a sucumbir ante el caballero, como Duby señala: “El juego estaba reglamentado a la manera de las corridas de toros. [...] Lo mismo que el toro en la arena, la dama no podía, sin romper el orden de las cosas, escapar a la caída. Sin embargo el juego exigía que fuera ‘brava’ y que cayera ‘honestamente’, con honor”⁵⁴. No obstante, gracias al desarrollo del personaje femenino en la obra, la dama no sólo cae con honor sino, también, con amor. A pesar de que el

⁵³ El énfasis es mío.

⁵⁴ Georges Duby, *Historia de las mujeres*, V. 2, p. 333.

desarrollo del amor de Criseyde hacia Troilus está marcado por la influencia de Pandarus, la transición de Criseyde hacia el amor no se marca totalmente por el dominio del caballero, sino por la inclinación paulatina del personaje femenino hacia Troilus.

A través de los Libros II y III, la relación de los personajes crece afectivamente y la perspectiva de Criseyde cambia. En el Libro II, ante la insistencia de Pandarus, Criseyde pregunta a su tío "Kan he wel speke of love?..." (503) con el afán de introducirse de forma reservada en el juego del amor cortés como se explicó en el libro anterior. No obstante, gracias a la devoción y a las cualidades del caballero, Troilus gana la confianza de Criseyde, por lo que el sentimiento de vulnerabilidad y rechazo ante la posibilidad de incursionar en la relación cortés se desvanece:

For which she thought that love, al come it late,
Of all joie hadde opned hite the yate. (III, 468-69)

For whi she fond hym so discret in al,
So secret, and of swich obēisaunce,
That wel she felte he was to hire a wal
Of stiel, and sheld from every displesaunce;
That to ben inn his goode governaunce,
So wis he was, she was namore afered, — (477-82)

A diferencia de Pandarus, Criseyde puede confiar en las acciones y en las palabras de Troilus, cuyo objetivo es servir a la dama y ser correspondido. Así, la pareja llega a una etapa de estabilidad en la cual la dama se encuentra dentro de los lineamientos cortesés y, por ende, sociales que le permiten conservar su honor. De esta forma, todo el miedo que Criseyde sentía hacia la imagen de Troilus se desvanece a través de la interacción de los dos personajes ya que, como Aers afirma: "Troilus' behaviour melts away Criseyde's fears as she comes to rely on him as one who, although her male social superior, is a loving protector willing to leave her identity and widow's status intact"⁵⁵. En contraste con los objetivos de Troilus y de Criseyde, el narrador

⁵⁵ David Aers, *op. cit.*, p. 136.

señala cómo el objetivo de Pandarus en su labor de intermediario es: “To ese his frend was set al his desir” (III, 486). Con esta afirmación, se hace evidente la fidelidad del personaje hacia Troilus, su incompatibilidad con los deseos y la frágil posición social de Criseyde y la participación activa del personaje en el proceso del cortejo.

Pandarus invita a Criseyde a su casa a sabiendas de que una gran tormenta le impedirá irse. Ante esta nueva estrategia, el narrador resalta cómo Pandarus realiza esta acción “with great deliberation” (519), enfatizando así la vulnerabilidad de Criseyde. El desarrollo de las acciones de Pandarus son matizadas a través de la voz del narrador quien, además de señalar su desaprobación hacia las estrategias de Pandarus, apela al juicio crítico del lector al hacer explícita de manera irónica su postura hacia la actitud de Pandarus:

Thus al is wel; for al this world is blind
In this matere; bothe wilde and tame!
This timber is al ready up to frame:
Us lakketh naught, but that we witen wolde
A certain houre in which she comen sholde! (III, 529-32)

A partir de esta afirmación, el narrador acentúa la posición vulnerable de Criseyde, quien se convierte en el único personaje que desconoce las intenciones reales del discurso de Pandarus.

De nueva cuenta, el texto hace evidente cómo, ante la actitud renuente de Criseyde, Pandarus vuelve a manipular la conversación para que Criseyde acceda a aceptar al caballero en la intimidad de la habitación. Ante la negativa de Criseyde, Pandarus exclama:

If that ye suffre him al night in this wo,
God help me so, ye had him nevere lief! (III, 863-64)

If ich al night wolde him in sorwe see
For al the tresour in the town of Troye,
I bidde God I nevere mote have joye!
Now, loke than, *if* ye that ben his love
Shal putte his lif al night in jupartye
Forthing of naught, now by that God above
Not only this delay com’th folye

But of malice, *if* that I shal not lye! (873-80)⁵⁶

Con el empleo de condicionales que apelan a la sinceridad, a la empatía y al comportamiento cortés de Criseyde, Pandarus continúa utilizando el discurso cortés a su favor con el fin de poder llevar a cabo sus planes. De esta manera, la transición de Criseyde en el cortejo de dama dominante a dama pasiva se lleva a cabo gracias a la visible y activa participación del intermediario y a la ingenuidad del personaje ante el discurso de Pandarus.

La nueva posición de Criseyde como figura pasiva se matiza con imágenes violentas creadas a partir del dominio de Troilus sobre Criseyde: “What mighte or may the sely larke seye, / Whan that the sperhawk hath it in his foot?” (III, 111-92); el encuentro entre los amantes se presenta como el cazador cazando a su presa, como la dama que, en el juego del amor cortés, sucumbe ante el caballero. No obstante, a pesar de las imágenes del inicio del acto sexual, el narrador describe el encuentro como una felicidad celestial “That is so heigh that no man can it telle!” (1323), ya que, como Mann afirma: “[T]he transition does not represent [...] the banal inevitability with which romantic rhetoric dissolves under the pressure of male desire. Troilus exerts his dominance only because Criseyde has freely yielded, and her submission to him is balanced and supported by the submission he has already made to her”⁵⁷. Aunque es cierto que Criseyde ha cedido de manera voluntaria, también lo ha hecho de forma temerosa, sincera y apasionada, cayendo, como Duby señala, con honor. A pesar de que el narrador ha descrito y creado la atmósfera de felicidad celestial, el narrador continúa apelando al lector a participar en el proceso:

For mine wordes, here and every part,
In speke hem alle under correccioun
Of you, that feeling han in loves art (III 1331-33)

⁵⁶ El énfasis es mío.

⁵⁷ Jill Mann, *op. cit.*, p. 86.

Desde el inicio de la obra, el narrador se abstiene de crear juicios absolutos al aceptar abierta y enfáticamente su inexperiencia en el amor. Como consecuencia de su negativa a ofrecer una visión particular, el narrador apela al criterio del lector, a quien se dirige como “ye loveres” en más de una ocasión. Así, al lector desde su posición privilegiada, se le invita a convergir con la perspectiva de Pandarus y sus argumentos engañosos, de Troilus y su amor por Criseyde, y la de Criseyde quien, como en el Libro I “Al unwist of this false [...] dede”, se encuentra vulnerable e ingenua.

El discurso hiperbólico entre los amantes, aunado a la participación a la que el narrador nos ha invitado, provocan la empatía del lector con el desarrollo de las acciones de los personajes. No obstante, el encuentro se interrumpe por la luz del día que perturba a Criseyde, ya que como Aers señala, el alba simboliza “the reintrusion of day-to-day society into their lives, the society in which practices and ideas concerning women have the deforming and elaborately contradictory effects [...], and which are about to become central once more”⁵⁸. Por lo tanto, la felicidad de los amantes, inserta dentro de la atmósfera privada del amor cortés del Libro III, se verá interrumpida por los acontecimientos sociales anunciados por el narrador en el proemio del Libro IV.

Después de haber descrito y delineado a Troilus y Criseyde en los libros I y II, en el Libro III el narrador desarrolla el proceso de cortejo y la culminación del amor de los personajes. A pesar de que la heroicidad de Troilus es innegable, los primeros tres libros de la obra no se centran en las hazañas del caballero cuyos meritos lo harían indiscutiblemente merecedor de la atención de la dama. La posición vulnerable de Criseyde, descrita en el Libro I, se acentúa en su desarrollo interno en los Libros II y III como consecuencia del hostigamiento de Pandarus y sus

⁵⁸ David Aers, *op. cit.*, p. 138.

maquinaciones que anteponen los deseos de Troilus al bienestar de su sobrina. La dama, renuente y temerosa a ceder ante una relación, intenta imponer sus lineamientos sin importarle las asechanzas de Pandarus. Sin embargo, a pesar de la evidente intervención de Pandarus, el narrador, ya sea en su participación directa o en la descripción de la interioridad de Criseyde, desarrolla la transición del personaje hacia el amor. De esta forma, a partir del desarrollo del proceso del amor de ambos personajes, el narrador muestra cómo Criseyde, la dama que decepcionará a Troilus, atraviesa por un proceso de transformación que va del temor y la inseguridad al amor.

Aunque la historia está inscrita dentro de la guerra de Troya, en los primeros libros las referencias bélicas han permanecido de manera subyacente al aparecer sólo de manera incidental dentro del desarrollo de la relación cortés cuando éstas han enfatizado las cualidades caballerescas de Troilus y el miedo y la vulnerabilidad de Criseyde. No obstante que el narrador ha marcado distancia con respecto a la guerra desde el inicio de la obra (I, 141-47), en el Libro IV las cuestiones bélicas afectan de manera directa a los personajes creando contrastes y paradojas al insertar la atmósfera del amor cortés dentro del marco de la guerra troyana. En contraste con el Libro III, donde el narrador ha desarrollado la culminación del amor de los personajes descrita como “*hir gladness*”, “*hir heviness*” (1196-7), el narrador rompe con la atmósfera del Libro anterior al iniciar el proemio del Libro IV anunciando: “*But al too litel, weylawey the while, / Lasteth such joye...*”. Así, después de que los personajes se han desarrollado entre diversas disyuntivas personales, resueltas con apego al código cortés, en este libro el desarrollo de los personajes se caracterizará por sus esfuerzos de conciliar lo cortés con lo social, por lo que el destino de Criseyde estará marcado por los hombres a cargo de la ciudad sitiada y en peligro.

Bajo la presión del contexto bélico, el texto nos muestra como Ector, el máximo héroe troyano, desde su posición de caballero y de acuerdo con la protección que le ha conferido a Criseyde en el Libro I, se pronuncia abiertamente en desacuerdo con la decisión del Parlamento al afirmar “We usen here no wommen for to selle” (IV, 182). No obstante, la opinión del héroe es totalmente nula ante el Parlamento que impugna su argumento:

‘Ector!’ quod they, ‘What gost may you enspire
This woman thus to shilde, and don us lese
Daun Antenor —a wrong wey now ye chese—
‘That is so wis an ekk so bold a baroun? (IV, 187-90)

He is eek oon the grettest of this toun!
O Ector, lat thou fantasyes be! (192-93)

Para el Parlamento, la objeción de Ector basada en un código abstracto no es más que una convención fundada en idealismos nulos en tiempo de guerra, ya que, como Dynshaw afirma: “The Trojans may not approve of commercialized traffic in women —they don’t approve of prostitution or procuring women for money— but they clearly understand that a woman is a man’s possession and can be traded”⁵⁹. De acuerdo con los argumentos del Parlamento, Criseyde no será vendida, como objeto Ector, sino simplemente será intercambiada a beneficio de Troya sin importar su posición de dama cortés. En contraste con la perspectiva de los caballeros troyanos que le han conferido su protección a Criseyde, el intercambio de Criseyde por Antenor no sería plausible. Así, a través de la intervención de Ector y de la narración de la angustiante postura de Troilus, el narrador marca la incompatibilidad del discurso cortés dentro de la atmósfera bélica.

De nueva cuenta, ante la angustia de Troilus, Pandarus tratará de buscar el bienestar del caballero. En los primeros tres libros el personaje experto en las reglas del amor cortés con facilidad crea las estrategias necesarias para cumplir su objetivo, en contraste, en el Libro IV, el

⁵⁹ Carolyn Dinshaw, *op. cit.*, p. 61.

texto hace evidente la ineficiencia del personaje ante esta nueva disyuntiva que sale del panorama cortés. De acuerdo con la perspectiva y el desarrollo de Pandarus a partir de este Libro, Hansen señala como:

As Criseyde's uncle, Pandarus also represents the failure of the older male generation to protect Criseyde, a lack of traditional manly virtue portrayed too in Calcas, who abandons his daughter until his renewed interest can do her more harm than good. [...] Even Hector, the older brother and the only man said to be stronger to Troilus himself, is unable to protect Criseyde, although he claims to wish to do so. But no man in the poem can offer the wall of manly steel that a woman as weak and endangered as Criseyde would arguably need and that she herself thinks she has found in Troilus⁶⁰.

De esta forma, el papel de héroe del *romance* queda inhabilitado ante la imposición de la autoridad social que el Parlamento representa. En el marco de este escenario, la única solución que Pandarus puede proponer es cambiar de mujer: “If she be lost, we shal recover another!” (IV, 406) y volver a empezar el juego del cortejo. La propuesta de Pandarus no rompe con el código cortés ya que, como Andreas Capellanus señala en sus reglas del amor, “A new love puts to flight an old one”⁶¹. Sin embargo, esta solución choca con la cualidad innegable de Troilus, su lealtad:

‘She that I serve, y-wis, what-so thou seye,
To whom myn herte enhabit is by right,
Shal han me hoolly heres til that I deye. (IV, 441-43)

El dolor de Criseyde, creado por su inconveniente e impuesto intercambio, se hace evidente en su discurso, la descripción del narrador y de la perspectiva de Pandarus y otros personajes incidentales. Sin importar que la descripción del personaje sea innegablemente patética, el narrador no duda en resaltarla aún más:

How mighte it evere al red ben or y-songe
The pleynte that she made in her distresse?
I n’ot; but as for me, my litel tonge,

⁶⁰ Elaine Tuttle Hansen, *op. cit.*, p. 155.

⁶¹ Andreas Capellanus, “The Rules of Love”, p. 298.

If I discribe wolde her hevinesse,
 It sholde make her sorwe seme lesse
 Than that it was, and childishly deface
 Her heighe compleynte; and therfor ich it pace. (IV, 799-805)

Al mostrarse perplejo ante el dolor de Criseyde, el narrador enfatiza la veracidad de su angustia al exhortar, de forma implícita, la simpatía y la experiencia del lector.

A pesar de que en los primeros tres libros el personaje de Criseyde ha sufrido modificaciones, sus acciones continúan priorizando los preceptos cortesés. Ante esta nueva disyuntiva, el objetivo principal de Criseyde no ha cambiado, pero sí se ha modificado, ahora el personaje busca conservar su honor permaneciendo al lado de su caballero. No obstante, la visión de Criseyde se contrapondrá con la de Troilus, cuya propuesta de escapar juntos afectaría directamente a su honor. Brewer justifica el temor y la negativa de Criseyde hacia la propuesta de Troilus al afirmar: “Honour is a very complex notion, different for men and women. If Troilus ran off with Criseyde it would ruin her honour but not affect his because women’s honour depends on sexual faithfulness and men’s honour depends primarily on their bravery”⁶². Así, el discurso de Criseyde adopta las nuevas condiciones sociales, pero desde el punto de vista cortés con el objetivo de buscar el beneficio de ambos por lo que actúa apegada a un código que dejará de ser sustentable en el campamento griego.

Desde esta perspectiva, la dama asume que si su deseo es regresar a Troya, podrá lograrlo. El narrador da paso al discurso de Criseyde, en el cual el personaje planea y justifica su regreso a Troya. Al final de su discurso, el narrador interviene para afirmar:

And troweliche as writen wel I founde
 That al this thing was seid of good entente,
 And that her herte trewe was and kinde
 Towards him, and spak right as she mente,
 And was in purpos evere to ben trewe:
 Thus written they that of her werkes knewe. (IV, 1415-21)

⁶² Derek Brewer, *op. cit.*, p. 205.

La perspectiva del narrador concuerda con la postura sincera del discurso de Criseyde. Sin embargo, para enfatizar la veracidad del discurso del personaje, el narrador se deslinda de esta afirmación confiriéndola a sus fuentes. Así, aunque en el proemio del Libro I de acuerdo con el tema de la historia el narrador señala "...how that [Criseyde] forsook him or she deyde." (56), el desarrollo del personaje femenino va más allá de la descripción superficial de sus acciones al matizarlas con la descripción de su ser, creando de esta manera un personaje más humano con el cual el lector se puede identificar.

A lo largo del Libro IV, el narrador desarrolla a los tres personajes principales frente a una disyuntiva social. A través de la imposición de la autoridad del Parlamento, el texto nos muestra cómo, fuera del código cortés, la figura femenina se deshumaniza al ser cosificada y convertida en un objeto sin voluntad u opinión. Ante esta situación, el rechazo y la incompatibilidad de las propuestas entre Troilus y Criseyde ponen en evidencia las contradicciones que surgen al tratar de conciliar lo social con lo personal. La actitud de Criseyde es similar a la actitud del héroe tradicional del *romance*, como Lancelot o Tristán, cuyas sensatas y valientes acciones siempre ajustan lo cortés con lo social con el objetivo de salvaguardar el honor de la dama que aman.

En el Libro V el espacio se divide entre Troya, el lugar en donde los caballeros han conferido su protección a Criseyde, y el campamento griego, en donde "Ther was no wight to whom [Criseyde] dorste her pleyne." (728). A partir del relato de la separación de ambos personajes, el narrador crea una atmósfera trágica describiendo los sentimientos, las reacciones y los pensamientos de los personajes dentro de la atmósfera correspondiente. Así, mientras el sentimiento de aflicción de Troilus se enfatiza al retomar los elementos del amor cortés desde una perspectiva melancólica, el sentimiento de vulnerabilidad de Criseyde, como se vio en el Libro I, se vuelve a acentuar al encontrarse sola nuevamente, pero en esta ocasión, en un espacio ajeno. A pesar de que el Libro se focaliza en la melancolía de Troilus y Criseyde, el narrador

también da paso al discurso de Pandarus y Diomedes quienes señalan la invalidez de los estatutos del amor cortés en las disposiciones sociales permeadas por la atmósfera bélica.

La participación de Pandarus ha sido fundamental para el desarrollo de la relación; sin embargo, fuera del contexto del juego cortés, las características con las cuales Muscatine ha descrito al personaje empiezan a desvanecerse. Ante la inminente separación de los personajes, Pandarus comienza a limitar su participación y a relegar a Criseyde la responsabilidad de encontrar una posible solución (IV, 932-938) y la participación de Pandarus sufre una importante modificación con respecto a su actitud hacia su sobrina en los primeros tres libros. Cuando Pandarus la persuade y la manipula para que acepte a Troilus, afirma: “For nevere was ther wight, I dar wel swere, / That evere wiste that she dide amis” (III, 269-70); pero cuando la relación sale de la atmósfera cortés y éste sabe que Troilus está totalmente consciente de la falta de Criseyde, Pandarus la rechaza abiertamente “...I hate, y-wis, Criseyde” (V, 1732). De forma paradójica, Pandarus es el único personaje en la obra que expresa abiertamente su opinión negativa hacia Criseyde, a pesar de ser el primero en darse cuenta sobre las pocas o nulas posibilidades que tiene el personaje para volver (V,505-08).

Antes de que Criseyde actúe en contra de los estatutos del código cortés y, por lo tanto de los lineamientos impuestos a la heroína tradicional del *romance*, el narrador desarrolla simultáneamente los sentimientos de los personajes a través de su discurso directo, cada uno en su propio espacio:

Troilus	Criseyde
<p>Where is myn owne lady, lief and dere? (V, 218)</p> <p>“Allas!” quod she, “the plesaunce and the joye, I n’ot allas! Why let ich her to go? As wolde God, ich hadde as tho ben slayn! O herte myn, Criseyde! O swete fo O lady myn, that I love and no mo, To whom for evere mo myn herte I dowe! See how I deye, ye n’il me not rescowe! Who seeth you now, my righte lode-sterre? Who sit right now or stant in your presence? Who can conforten now your hertes were? Now I am gon, whom yeve ye audience? Who spek’th for me right now in myn absence? Allas, no wight: and that is al my care; For wel I wot, as yvele as I ye fare! (V, 225-239)</p>	<p><i>How shal I don? Whan shal she come ayeyn? The whiche that now al torned into galle is, Have ich had ofte withinne tho yonder walles!</i></p> <p><i>O Troilus, what dostow now?” she seyde: “Lord whether thou yit thence upon Criseyde!</i></p> <p><i>Allas, I n’hadde y-trowed on your lore, And went with you, as ye me redde or this! Than I hadde I now not siked half so sore! Who might have said that I had done amis To stele away with swich oon as he is? But al too late come’th the letuarie Whan men the cors unto the grave carie! Too late is now to speke of that matere,... (V, 731-43)</i></p>

Aunque la atmósfera melancólica se conforma en espacios diferentes, de manera paralela, ambos personajes se arrepienten de haber actuado tratando de reconciliar lo cortés con las imposiciones sociales.

No obstante, a pesar de que el dolor de ambos es expuesto de igual forma, el narrador enfatiza la vulnerabilidad de Criseyde al señalar como “—Upon that other side was Cryseyde / With women fewe, among the Grekes stronge” (V, 687-88). A pesar de este escenario y a diferencia de la convención literaria del *romance*, Criseyde no espera a que el caballero, que le ha conferido su protección, la rescate. De esta forma, Criseyde adopta el discurso del héroe tradicional del *romance* al pretender llevar a cabo su plan a pesar de los peligros que su discurso hace evidente (701-07,750-56). Sin embargo, el miedo, que nunca deja de estar latente, acaba dominando sus acciones.

En este espacio, Criseyde se encuentra aún más temerosa que en los primeros dos libros. El narrador enfatiza su miedo y también su preocupación por regresar a Troya con su caballero, misma que inherentemente se vincula con su objetivo principal a lo largo de la obra, conservar su honor. Sin embargo, en el campamento griego, Criseyde se vuelve a encontrar con el cortejo de otro caballero quien, como Hansen señala, “[...] combines the roles of lover and intriguer that Troilus and Pandarus separately embodied”⁶³. El narrador, a la par que describe su dolor, da cuenta del galanteo de Diomedes con Criseyde. La dama, a pesar de las circunstancias, se comporta dentro de los lineamientos corteses al dar una respuesta al caballero dentro del código. Así, el narrador continúa enfatizando las cualidades del personaje:

She sobre was, ek simple and wis withal,
The best y-norished ek that might be,
And goodlich of her speech in general,
And charitable, estatly, lusty, free:
Ne nevere mo ne lakked piete
Her tender herte, sliding of corage (V, 820-25)

Dentro de estas características que enmarcan la descripción interna del personaje, el narrador califica a Criseyde como “sliding of corage”, característica que no hace referencia a la volubilidad del personaje, sino a su comportamiento frente a una situación adversa y a su cualidad de adaptación, que afecta directamente a su comportamiento, el cual, a lo largo de la obra, ha sido modificado de acuerdo a las circunstancias que rodearon al personaje.

Dentro de la atmósfera de melancolía y nostalgia creada a partir de los personajes, el narrador desarrolla el contexto del desenlace que anunció desde el proemio del Libro I “...how she forsook him or she deyde” (I, 56). No obstante, antes de que la falta de la promesa sea patente, el narrador, a través del discurso de Criseyde y de Diomedes, señala los argumentos que influyen al

⁶³ Elaine Tuttle Hansen, *op. cit.*, p. 171.

personaje para cambiar su decisión. A pesar de que la falta de Criseyde al código cortés es evidente, el narrador no emite ningún juicio contundente sobre la transición de Criseyde:

But trewely, how longe it was bitwene,
That she forsook him for this Diomedé;
Ther n'is non auctour telleth it, I wene:
Take every man now to his bokes hede,
He shal no terme finden... (V, 1086-90)

Así, el narrador no sólo crea ambigüedad en el comportamiento de Criseyde, también pone en duda los argumentos de la tradición literaria que le han impuesto la característica de traidora.

Dentro de esta perspectiva, Mann señala:

It is the slow process which Criseyde's thoughts and feelings adapt themselves to the fact of Troilus's love until it becomes part of her own being that teaches us to understand how they can equally adapt to his loss and set Diomedé in his place. This time Chaucer does not show us her thoughts in detail, but his summary indicates with beautiful subtlety the way that this process mirrors that in Book II⁶⁴.

Por lo tanto, el lector, desde su posición privilegiada, reconoce el comportamiento de Criseyde, quien a lo largo de la obra reacciona y actúa de acuerdo a sus objetivos y prioridades. A pesar de que en el campamento griego la soledad y la vulnerabilidad de Criseyde es similar a la del Libro I, el reconocimiento de las actitudes y los temores del personaje frente a una disyuntiva se torna más evidente gracias a su desarrollo en el Libro II. Sin embargo, cuando el personaje es afectado por cuestiones externas, como la traición de su padre o su intercambio como prisionera de guerra, el desarrollo del personaje es menos introspectivo ya que el narrador no vuelve a dar paso al discurso directo interno del personaje. Así, en el Libro V el personaje de Criseyde se disuelve a través del relato de sus acciones hasta desaparecer, quedando como motivo central del Libro V la admirable e inamovible lealtad del caballero.

⁶⁴ Jill Mann, *op. cit.*, pp. 22-23.

El narrador, a pesar de su papel como intermediario con la tradición literaria, no duda en comentar:

And if I mighte excuse her any wise,
For she so sory was for her untrouthe,
Y-wis, I wolde excuse her yit for routhe. (V, 1097-99)

Esta afirmación, además de señalar la postura del narrador, exhorta al público a reflexionar sobre el personaje y sus actos, que deberán ser reconsiderados desde nuestro juicio. Por lo tanto, a pesar de que Criseyde ha faltado al código cortés, el narrador no juzga al personaje por su decisión final, sino que a partir de su desarrollo, el narrador justifica sus acciones, las cuales han sido desarrolladas dentro de un contexto social bélico que impide llevar a cabo una promesa hecha dentro del contexto del amor cortés.

Conclusiones

La presentación de la figura femenina en el *romance* se restringió principalmente a ser una figura de inigualable belleza que poseía grandes cualidades cortesanas que eran desplegadas en su comportamiento y lenguaje. Aun cuando la dama se encontraba en situaciones difíciles, su desarrollo se limitaba a manifestar su miedo y a esperar a que el héroe de la obra resolviera con éxito cualquier encrucijada y sin importar las cualidades y los atributos de la dama, la presentación del personaje femenino era opaca y superficial en comparación con la del caballero, ya que su desarrollo estaba supeditado al personaje masculino. No obstante, aunque *Troilus and Criseyde* está inscrita en la tradición del *romance*, el narrador aprovecha los lineamientos del género para desmontar la lectura dominante del personaje femenino y proponer otra perspectiva.

A pesar de que el *romance* desarrolló escenas bélicas con el objetivo de resaltar las cualidades heroicas del caballero, en la obra de Chaucer este tipo de escenas se omiten, aunque las virtudes de Troilus como caballero son innegables gracias a las descripciones hechas por el narrador y los personajes. La cualidad principal del caballero es su lealtad, la cual se enfatiza y se comprueba gracias a su interacción con el personaje femenino. De este modo, a diferencia del *romance*, el tema del cortejo cobra importancia al ser el foco de la trama en los Libros II y III por medio de la interacción y el discurso de Criseyde con Pandarus, el intermediario, y Troilus, como el caballero en posesión del amor de la dama. Así, no obstante que Criseyde, como en el *romance* tradicional, se ve afectada por los deseos y las acciones de terceros, el narrador presenta al personaje femenino durante el proceso del cortejo y las reacciones y emociones que surgen antes de que los personajes culminen su amor en el idílico Libro III.

Como se mencionó en el primer capítulo, Stevens afirma que los personajes del *romance* son blancos o negros; Troilus es sin duda un personaje blanco. Sin embargo, y en contraste con los

personajes del *romance*, Criseyde es un personaje lleno de matices que no puede clasificarse a través de esta visión polarizada. Por medio de la interacción de Criseyde con los personajes, de su discurso directo o indirecto y del desarrollo de sus procesos de adaptación, el narrador crea una figura llena de matices cuya preservación del honor y sentimiento de vulnerabilidad se encuentran latentes a lo largo de la obra.

Gracias a la descripción y al discurso de Criseyde se hace evidente cómo el personaje femenino en su comportamiento con Pandarus y Troilus sigue las convenciones cortesanas que la dama debía asumir durante el cortejo. Como se señaló en el primer capítulo, las actitudes convencionales durante el cortejo se desarrollaron a través de diferentes personajes en la primera parte del *Romance of the Rose*. En la obra de Chaucer, estas características se ven con mayor claridad en el Libro II, el cual se concentra particularmente en la descripción del comportamiento de Criseyde, en su discurso interior y en la interacción de la dama con otros personajes. Sin embargo, mientras que la obra de Guillaume de Lorris crea una alegoría en la que las reacciones psicológicas de la dama se fragmentan y aparecen en diferentes personajes, en la obra de Chaucer se concentran en el desarrollo de Criseyde.

Las convenciones del género delineaban actitudes e indicaban patrones de conducta las cuales, como Troilus, tenían que ser acatadas hasta sus últimas consecuencias, sin embargo, como Aers afirma, “Chaucer’s imaginative processes encourage us to leave the comfortably simple judgments of conventional and fixed moral schemes to approach the highly complex and fluid interaction between individual and circumstances”¹. Como consecuencia de las interrogantes planteadas a lo largo de la obra, el narrador transgrede las convenciones literarias con el fin de abstenerse de definir terminantemente a Criseyde y así evitar el desarrollo de una perspectiva rígida sobre el personaje. Antes de que el personaje femenino desaparezca en la obra

¹ David Aers, *op. cit.*, p. 144.

y la trama se focalice en la lealtad inamovible de Troilus, el narrador ha desarrollado al personaje femenino cuestionando y dudando de los lineamientos que la tradición literaria le ha impuesto a Criseyde. De esta forma, el narrador incita la participación del lector quien tendrá que “convergir todas las perspectivas, acumulando de este modo formas de significación más complejas”². Las diferentes perspectivas sobre el personaje evitan crear una sentencia contundente para juzgar a Criseyde al abrir el debate sobre las acciones del personaje invitándonos a reconocer y juzgar a Criseyde dentro del nuevo contexto creado por el narrador.

A pesar de que desde el inicio de la obra el narrador nos ha anticipado el final de la historia al pretender conservar el tema sobre la traición de Criseyde, a través del narrador y el desarrollo que hace del personaje femenino, la perspectiva sobre Criseyde se modifica ya que, como Mark Lambert afirma:

Chaucer does of course feel and wants his readers to feel that on the simplest human level, what Troilus did was right and what Criseyde did was wrong. But he also wants us to feel that on that simplest human level [...] there would be something deeply impoverished in a response that was limited to this judgment and feeling of pity for Troilus³.

Aunque es cierto que Criseyde no cumple la promesa hecha a Troilus y no regresa a Troya, calificarla de traidora por faltar a su promesa y, por lo tanto, de contravenir el código cortés, implicaría omitir el desarrollo del personaje dentro de las encrucijadas sociales y personales que Chaucer plantea.

E.M. Foster afirma que los personajes de la novela “try to live their own lives and are consequently often engaged in treason against the main scheme of the book”⁴. De la misma forma, Chaucer crea una obra en la que, de manera vanguardista para su época, el narrador desarrolla un personaje complejo en su ser y hacer, a través del cual los lineamientos del género son cuestionados. De este modo, el narrador expone y apela al juicio del lector al plantear diversas disyuntivas insertas dentro de una atmósfera cortés en un entorno social, permeado por cuestiones bélicas en el que las convenciones del amor cortés y del romance quedan suspendidas.

² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p.173.

³ Mark Lambert, “Telling the Story in *Troilus and Criseyde*”, p. 67.

⁴ E.M. Foster, *Aspects of the Novel*, p.72.

Bibliografía

- ABRAMS, M.H., *A Glossary of Literary Terms*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1988.
- AERS, David, “Criseyde: Woman in Medieval Society” en *Critical Essays on Chaucer’s Troilus & Criseyde and His Major Early Poems*, Open University Press, Buckinghamshire, 1991.
- ANÓNIMO, *Sir Gawain and the Green Knight*, en *The Oxford Anthology of English Literature*, V. 2, Oxford University Press, Nueva York, 1973.
- AUERBACH, Erich, “La salida del caballero cortés”, en *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, FCE, México, 1975.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2006.
- BLOCH, Howard, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- BOCCACCIO, Giovanni, *The Filostrato of Giovanni Boccaccio*, trad. de Nathaniel Edward Griffin y Arthur Beckwith Myrick, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1929.
- BORTHWICK, Mary Charlotte, “Antigone’s Song as ‘Mirour’ in Chaucer’s *Troilus and Criseyde*.”, *Modern Language Quarterly* 22.3 (Sep. 1961): 227. Literary Reference Center. EBSCO. Clarksville ISD, Clarksville, TX. 26 June 2008 <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=lfh&AN=10044613&site=lr-c-live>>
- BREWER, Derek, *A New Introduction to Chaucer*. Addison Wesley Longman, Nueva York, 1998.
- BURROW, John Anthony, “The period and the literature”, en *Medieval Writers and Their Work: Middle English literature and its background 1100-1500*, Oxford University Press, Oxford, 1982.
- CAPELLANUS, Andreas, “The Treatise on Love”, en *Chaucer Sources and Background*, Miller, Robert P. (ed.), Oxford University Press, Nueva York, 1977.
- CHAUCER, Geoffrey, *The Works of Geoffrey Chaucer*, Alfred W. Pollard (ed.), Londres, Macmillan & Co, 1965.
- CHRÉTIEN de Troyes, *Lanzarote del lago o el caballero de la carreta*, trad. De Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca, Labor, Barcelona, 1976.
- DINSHAW, Carolyn, *Chaucer’s Sexual Poetics*. University of Wisconsin Press, Madison, 1989.
- DUBY, Georges, “El modelo cortés”, en *Historia de las mujeres*, V. 2, Taurus, México, 2001.
- EVANS, Murray J., “‘Making Strange’: The Narrator (?), The Ending (?) and Chaucer’s ‘Troilus’”, en *Critical Essays on Chaucer’s Troilus & Criseyde and His Major Early Poems*. Open University Press, Buckinghamshire, 1991.

- FRYE, Northrop, "The Context of Romance", en *The Secular Scriptor: A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, Massachusetts, 1976.
- , "The Mythos of Summer: Romance", en *Anatomy of Criticism: Four essays*, Princeton University Press, Princeton, 1973.
- GOTTFRIED von Strassburg, *Tristán e Isolda*, trad. de Bern Dietz, Editora Nacional, Madrid, 1982.
- HANSEN, Elaine Tuttle, "Troilus and Criseyde: 'Beth war of men, and herkneth what I seye!'", en *Chaucer and the Fictions of Gender*. University of California Press, Berkeley, 1992.
- HAUSER, Arnold, "Romanticismo de la caballería cortesana", en *Historia social de la literatura y del arte*, Labor, Zaragoza, 1993.
- LAMBERT, Mark, "Telling the Story in *Troilus and Criseyde*", en *The Cambridge Chaucer Companion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- LEWIS, C.S., *The Allegory of Love*, Oxford University Press, Londres, 1958.
- LORRIS, Guillaume de, *The Romance of the Rose*, 1ª parte, trad. de Frances Horgan, Oxford World's Classics, Oxford University Press, Oxford, 1994. Pp. IX-61.
- MANN, Jill, *Feminizing Chaucer*, Boydell & Brewer, Nueva York, 2002.
- MARCHESE, Angelo, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, trad. de Joaquín Forradellas, Ariel, Barcelona, 2000.
- MCMAMER, Sarah, "Lyrics and Romances", en *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing*, Carolyn Dinshaw y David Wallace (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- MEHL, Dieter, "Chaucer's Narrator", en *The Cambridge Chaucer Companion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- MUSCATINE, Charles, *Chaucer and the French Tradition A Study in Style and Meaning*. University of California Press, Berkeley, 1964.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, UNAM, México, 1998.
- POWER, Eileen, *Medieval Woman*, Cambridge University Press, Londres, 1975.
- STEVENS, John, *Medieval Romance. Themes and Approaches*, Norton, Nueva York, 1974.