

EN TORNO A LOS CUENTOS DE CANTERBURY

por Irma Céspedes

LA CULTURA medieval, con su concepción de la itineraria del hombre en el mundo, proyecta un universo que limita con el infinito. La romería es la gran posibilidad y la gran apertura de la vida diaria. Cuando todo renace, cuando la vida se afirma gracias al riego vivificador y al hálito renovador del Céfiro, en ese tiempo de plenitud material y espiritual se inicia la peregrinación. Entonces el mundo queda abierto a la aventura y los hombres y mujeres de todas condiciones y edades se encuentran en los caminos y se acompañan aportando cada uno su conocimiento y su visión de mundo.

El mundo medieval es un mundo con tiempo, con el ocio suficiente como para reunirse al terminar el día y escuchar lo que otros tengan que decir, para gozar el relato, no por desconocido, sino por bellamente dicho. Con el tiempo suficiente como para crear una cultura nueva con este hablar, con este contar su historia que es un modo de buscar continuidad, permanencia en el huir del río o del camino.

En este universo surgen los *Canterbury Tales* como literatura que transcribe una experiencia vital.

“Porque bien sabe el lector, como yo lo sé, que quien ha de contar lo que contó otro, debe repetir con fiel exactitud sus expresiones, así fuesen soeces o licenciosas, pues si no falsearía el relato, ora *inventando cosas*, ora *rebuscando dichos nuevos*”¹.

El narrador testigo, participante él mismo de lo narrado, oyente del mundo creado por muchos otros narradores ama la palabra y ama su circunstancia temporal y local, su aquí y su ahora: dispone de espacio y tiempo para explicar, para detallar cada uno de los caminantes, tal como se le apareciera con su atavío y su colorido, con su prestancia juvenil, o con su dignidad de hombre ya maduro, o con la serena majestad de una priora que sigue los modos cortesanos.

Todo este mundo creado por la palabra apofántica del narra-

¹Chaucer, Geoffrey: *Cuentos de Canterbury*, traducción íntegra del inglés antiguo, por Juan G. de Luaces, Ed. Iberia, Barcelona, 1946. Tomo I, p. 23.

dor tiene una resonancia para nosotros, lectores del siglo **xx**, novedosa. Es la resonancia propia de la palabra hablada. Los cuentos narrados pertenecen a una tradición oral y esa tradición pesa decisivamente en la creación poética chauceriana como lo veremos en la primera parte de este trabajo.

En segundo lugar estudiaremos la necesidad de continuidad que impulsa al creador medieval a constituir nexos entre cada relato. Necesidad de perdurar: una fabulación, una comunidad, una vida son modos de salvar el vacío que aisla y mata sea lapso, sea hombre, sea cultura.

Terminaremos enfrentándonos con el viaje en cuanto recurso literario de enmarcamiento. Pero un viaje muy medieval: la romería, el ir los creyentes al lugar santo. Peregrinación que es imagen de la vida, ocasión de solaz y de elevación espiritual.

I. CARÁCTER ORAL DE LA LITERATURA MEDIEVAL

La más primitiva literatura medieval es oral: está destinada a ser escuchada por una comunidad ansiosa de saber y de divertirse aunque careciera de tiempo, conocimientos y libros para leer. Los clérigos en sus predicaciones con milagros, leyendas religiosas, ejemplos morales satisfacen la apetencia mítica y religiosa, en tanto que los juglares con sus novedades, con sus noticias de sucesos recientemente acaecidos, con su exaltación de las hazañas de los héroes cercanos plasman un mundo épico, un universo de gestas en el que cada hombre se siente identificado, participando en el hacer heroico. La creación juglaresca llegaba a todas las clases sociales y se adecuaba a todas las actividades humanas: banquete, bodas, bautizos, enfermedades. En el palacio real, en las cortes de los grandes señores y eclesiásticos, en las plazas, los juglares constituían excelentes órganos de publicidad que influían en el decir, en el saber y en el creer medieval².

A los clérigos, conscientes del excelente vehículo de difusión que eran los juglares, no les bastó el púlpito para dirigirse a su auditorio y empiezan a transcribir en buen romance los textos antiguos latinos, permitiendo así que un saber culto escrito fuera difundido por vía oral y quedara al alcance del hombre ingenuo que se identifica con el romero cansado que encuentra refugio en María o con el enamorado frustrado que es el Arcipreste, a la vez que cultiva su ansia de saber con la erudición

²M. Pidal: *Poesía juglaresca y juglares*, Aspectos de la historia literaria y cultural de España, Espasa Calpe, Argentina, B. Aires, 2ª edición, 1945, pp. 48 ss.; Vd. también p. 51.

del *Libro de Alejandro* y alienta sus ansias de aventuras con la *Historia de Apolonio, Rey de Tiro*.

En la taberna se alza la voz del goliardo rebelde que no construye un mundo teocéntrico absoluto y eterno, sino que descubre el goce del momento, la juventud, el vino y el amor: el mostrarse veleidoso de la luna.

Los trovadores de la corte difunden una poesía en la que se canta el amor, el servicio de la dama conforme a los cánones de una poesía culta cuyos fundamentos los encontramos en la cultura árabe, tradición más o menos heterodoxa en la que se afirma cada vez con mayor potencia el ser individuo. La poesía de las cortes provenzales recoge el antiguo arte preislámico de los tiempos de ignorancia en que no había nada perfecto "salvo dos cosas: la poesía y el amor". La lectura de los mullaqas el *Kitab al-Agani* (Libro de las canciones) de Abu-l-Farach de Isbahan, o cualquier otra colección de poemas antiguos sorprende e impresiona³.

La poesía constituía un verdadero archivo de la historia del pueblo árabe y a pesar de los siglos y reformas históricas, poéticas, sociales, todos las sabían de memoria y los gramáticos pedantes la adoraban, la zurcían y la contrahacían con virtuosa habilidad. En el siglo X se preludia su restauración"⁴. Es el momento en que Guillermo IX de Aquitania, iniciador y difusor de la poesía cortesana provenzal, toma contacto con la poesía árabe en la corte de Toledo.

Entre los poetas, tanto árabes como europeos, existe una tradición que se transmite del maestro al discípulo. La poesía no es una mera entretención ni una labor de improvisación; hasta cierto punto se cumple entre los poetas medievales lo que Ezra Pound señala como ideal para el poeta incipiente: "Que el aprendiz se llene la cabeza con las mejores cadencias que pueda descubrir, preferentemente en un idioma extranjero, para que el significado de las palabras tenga menos posibilidades de distraer su atención del movimiento del verso..."⁵. Como para un oficio artesanal se requieren años y años de aprendizaje con un maestro que no escribe, que dice sus versos al discípulo para que los memorice y posteriormente los transcriba. Es la misma tradición árabe que se da en España y en Italia⁶, la que se refleja en las cortes provenzales y en las inglesas: "Los bardos galeses, o poetas

³García Gómez, Emilio: *Poemas arábigoandaluces*, Espasa Calpe, Argentina, B Aires, 1946 (3^o ed.), cf. p. 17.

⁴Ibidem, p. 19.

⁵Pound, Ezra: *El arte de la poesía*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1970, p. 10.

⁶V. Vernet, Juan: *Literatura árabe*, Ed. Labor, Barcelona, s/a, pp. 13 ss.

maestros, como los irlandeses, tenían una tradición profesional, incluida en un cuerpo de poemas que, aprendidos literalmente de memoria y puestos a prueba cuidadosamente, transmitían a los discípulos que iban a estudiar con ellos". El poeta joven no se veía obligado a inventar una ciencia poética dudosa, sino que se inscribía en una escuela cuyos principios constituían una verdadera ciencia: el Gay saber o Gaya ciencia. "Los cantores ambulantes no cimbró a quienes consideramos los verdaderos galeses y entre los cuales eran reclutados los orgullosos bardos cortesanos, iban de aldea en aldea o de granja en granja y actuaban a la sombra de los árboles o junto a la chimenea de acuerdo con la estación. Eran ellos quienes mantenían viva una tradición literaria asombrosamente antigua, principalmente en la forma de cuentos populares que conservaban fragmentos no sólo de los mitos precámbricos, sino también de los pregoidélicos, algunos de los cuales se remontan hasta la Edad de Piedra"⁷.

El hacer poético tiene algo de revelación divina. El poeta puede dar al hombre la fama, transmitir su nombre.

Desde muy temprano los señores atraen a sus cortes a los bardos, poetas, juglares, trovadores ofreciéndoles cierta seguridad económica y cierto prestigio social. Esta mendicidad asalariada contribuye lentamente a osificar y desvirtuar la inspiración original. En tanto que la auténtica creación juglaresca, libre fluye con espontaneidad, atenta sólo a la configuración de su mundo, el hacer literario oculto está constantemente cuestionándose su función y el efecto de su hablar en el oyente.

Basta citar la oración de Juan Ruiz en el *Libro de Buen Amor*:

12 *El que fizo el ciel, la tierra e la mar,
el que done su gracia e me quiera alumbrar,
que pueda de cantares un librete rimar
que los que lo oyeren puedan solaz tomar;*

13 *Tú, Señor e Dios mio, que el ome crieste,
enforma e ayuda a un tu arcipreste,
que pueda fazer libro de buen amor, aqueste,
que los cuerpos alegre e a las almas preste.*

14 *Si queredes, señores, oír un buen solaz,
escuchat el romance, sossegadvos en paz:
non vos diré mentira en quanto en él yaz,
ca por todo el mundo se usa e se faz;*

⁷Graves: *La diosa blanca*, Historia comparada del mito poético, Ed. Losada, Buenos Aires, 1970, pp. 19 y ss.

15 *E porque mijor sea de todos ascuchado,
fablarvos he por trobas e por cuento rimado:
es un dezir fermoso e saber sin pecado,
razón más plazentera, hablar más apostado*⁸.

Ciertamente el *Libro de Buen Amor* será escuchado, no leído por su público. Y el mundo en él creado es un mundo de palabras, de decires y de oíres. Es un mundo en el que el peor enemigo será el palabrero, el mesturero, y por eso, en la oración inicial se invoca a ese Dios que ha prometido dar palabras convincentes a sus seguidores:

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

Se escribe con plena conciencia de que el texto será transmitido por vía oral a su público. No será leído el autor, sino escuchado el juglar o el rapsoda. Lentamente se acentúa la necesidad de que esa palabra dicha se transforme en palabra escrita. Antes que el cronista prosificara los Cantares de Gesta, el clérigo, consciente de que, junto al saber popular, brotado directamente de la experiencia o incorporado al horizonte, vital en un ejemplo o en una máxima⁹, existe el saber culto conservado por la fuente escrita¹⁰, generalmente en lenguas extrañas, a la comunidad lingüística.

Para divulgar ese saber es necesario traducir esa lengua no hablada, para ello se requiere un trabajo de escritorio más o menos pesado y acucioso que se expresará en una lengua escrita, construida sobre la base de la hablada, por el juglar que divulgará la obra y por su comunidad.

⁸Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor*, Edición crítica de Joan Corominas, Ed. Gredos, Madrid, 1967, p. 81.

⁹Cf. *Libro de Buen Amor*: 64 a, b, 71 a, 93 a, 95 a, 105, 111, 919 ab, 928 a, 942 c, 957 ab, 977 b, 994 y 995.

¹⁰Cf. *Ibidem* 124, 146, 166, 891, 950, 1011, 1043;

Cf. *Libro de Buen Amor*: 124, 146, 166, 891, 950, 1011, 1043; Berceo: Santo Domingo 5 a, Martirio de San Lorenzo 2 b. *Los Signos del Juicio Final* comienza:

Señores, si quisiéredes atender un poquiello,
querriévos contar un poco de ratiello
un sermón que fue priso de un sancto libriello
que fizo Sant Jherónimo un precioso cabdiello.

El crear una lengua escrita, como medio de conservación de la creación literaria, despierta en el clérigo una mayor conciencia lingüística. Debe luchar con la expresión hasta acuñar un estilo propio e individual del que no sólo se siente orgulloso, sino que como D. Juan Manuel, debe resguardar y proteger de copistas y difusores. Estilo de riqueza tal que es imposible incluso su modernización, cuanto menos una traducción. Bastante claro es para nosotros, como hispanohablantes, el problema en lo que se refiere a obras tales como el *Poema del Cid*, el *Libro de Buen Amor*, los *Milagros de Nuestra Señora* y tantas otras. Algo similar ocurre con las obras francesas, italianas, inglesas.

Chesterton, refiriéndose a los *Canterbury Tales* compara el inglés de Chaucer con el inglés shakespereano y señala que, en tanto que éste es fácilmente modernizable, "el inglés antiguo de Chaucer está muy lejos de esta modernización si han de preservarse su tono y su melodía"¹¹. Tono y melodía son valores propios de la literatura oral y no de la escrita. Se nos aclara el problema si tomamos un texto para ejemplificar: escojamos la introducción del relato del molinero:

*Whilom ther was dewellynge at Oxenford
A riche gnof, that gestes heeld to bord
And of his craft he was a carpenter.
With hym ther was dwellynge a poure scoler,
Hadde lerned art, but al his fantasye
Was turned for to lerne astrologye,
And koude a certeyn of conclusiouns,
To demen by interrogaciouns,
If that men asked hym in certein houres
Whan that men sholde have droghte or elles shuores
Or if men asked hym what sholde bifalle
Of every thing; I may nat rekene hem alle ¹².*

Morrison¹³, conservando los dísticos pareados, vierte en inglés moderno:

*There used to be a rich old caf who made
his home at Oxford, a carpenter by trade,*

¹¹Chesterton: *G. K. Chaucer*, ed. Poblet, Madrid, 1953, p. 20.

¹²*The complete works of Geoffrey Chaucer*, Edited by F. N. Robinson, The Riverside Press Cambridge, Massachusetts, p. 57.

¹³Morrison, Theodore: *The portable Chaucer*. Selected and translated by... The Viking Press, N. York, 1959, p. 185.

*and took in boarders. With him used to dwell
a student who had done his studies well,
but he was poor; for all that he had learned,
it was toward astrology his fancy turned.*

Escollo insalvable entre ambas versiones lo constituye el plano fónico: cláusulas, sílabas, acentos, sonidos, aliteraciones, rimas, ritmos que no pueden ser traducidos, que se pierden en la modernización no sólo porque las voces adquieren nuevas formas, sino también porque se ha alterado la sintaxis. La diferencia más importante entre el inglés chauceriano y el moderno radica en las numerosas *ees* paragógicas e intercaladas, generalmente pronunciadas, en el verso y que afectan al ritmo y a la rima: *dwellynge at Oxenford, a riche gnof, a poure scoler, in certein houres, or elles shoures.*

El verso implica violencia en cuanto rompe la estructura y continuidad sintácticas. El constar cada línea de un número determinado de unidades métricas y las exigencias de la rima, significan límites para la creación literaria, que Chaucer, como verdadero artista, sabe aprovechar en función creadora única e irrepetible y así, en lugar de obstaculizar, constituyen un enriquecimiento de la forma y el fondo con su eufonía. Los versos de Chaucer tienen gran libertad y variedad de movimiento resultante en gran medida de la sabiduría con que maneja las combinaciones fónicas y los silencios. Constantemente juega con la cesura y el encabalgamiento; en el texto transcrito la pausa media del segundo verso rompe la monotonía de la rima y sirve de descanso natural al primer fragmento oracional; mucho más evidente es el encabalgamiento entre los versos quinto y sexto. Vemos cómo las pausas medias y mayores de la estrofa coinciden con la cesura, lo que enriquece las posibilidades significativas y fónicas. A menudo transforma el ritmo de un pie, sustituyendo un trocaico por un yámbico, con no poca frecuencia agrega sílabas suplementarias, repite términos y sonidos.

Eufonía y ritmos chaucerianos inscriben al poeta en la tradición oral entroncada con el saber poético de los bardos galeses que, como los irlandeses, tenían una tradición propiamente profesional, un amor y un respeto por la lengua que los impulsa a cultivar el sonido y todas sus posibilidades en las *cynghanedd*, denominación reservada para el empleo reiterado de series de consonantes con variación de vocales del tipo de:

*Billet spied,
Bolt sped,*

*Across field,
Crows fled,
Left one dead¹⁴.*

Esta conciencia de las posibilidades fónicas de la lengua permite a Chaucer valorar distintos recursos métricos, por ejemplo la *terza rima* que toma de Dante y numerosas combinaciones "que introdujo, a más de emplear las que se venían usando en su nación y fuera de ella", señala Pérez del Río y agrega:

De los existentes en su época, usó el llamado metro balada, copla o canción... y creó estancias y estrofas... En los *Cuentos* aplicó las de seis, siete y ocho versos aparte de la combinación denominada "heroic couplet", copla o pareado heroico que encierra mucha gracia. "El verso corriente de Chaucer es el decasílabo imitado del francés y asimilado con verdadera perfección y elegancia"¹⁵.

Ejemplificada convenientemente la afirmación en torno a la modernización de la lengua antigua, detengámonos a considerar cuán débiles y carentes de gracia son los intentos de traducción, aunque hayan sido realizados con seriedad y escrúpulos científicos como ésta del profesor Elliot, también en versos dísticos pareados:

*Hubo una vez un viejo cara tiesa
viviendo en Oxford, que arrendó una pieza.
Era de oficio este hombre carpintero
y su alojado un joven sin dinero,
un estudiante que algo conocía
de ese arte que se llama astrología¹⁶.*

En ella se ha intentado conservarnos la andadura métrica, pero para mantener el ritmo se ha tenido que sacrificar la traducción más o menos literal y no se logra salvar la riqueza expresiva chauceriana; apenas si se entrega una equivalencia semántica aproximada.

¹⁴Graves, op. cit., p. 20. Este modo de hablar —y por ende de escribir—, aparece rechazado por el Párroco (The complete works of G. Chaucer, p. 272), que no considera propio el *rum, ram, ruf* de la seriedad de su discurso.

¹⁵Pérez del Río Sosa, Manuel: *Los cuentos de Canterbury*; introducción y notas por..., Ed. Reus, Madrid, 1921, pp. CXLII y CXLI.

¹⁶Elliot, Jorge: *Dos cuentos de Canterbury*, por G. Chaucer, versión castellana por..., Ed. Nascimento, Santiago, 1958.

Cabría preguntarse si una versión en prosa traduciría mejor el espíritu chauceriano. Para ello hemos escogido la traducción de Don Manuel Pérez del Río-Sosa, "hecha según el texto de varias ediciones críticas"¹⁷.

*Allá en otro tiempo, vivía en Oxford cierto rico villano, que era carpintero de oficio y admitía huéspedes a su mesa. Habitaba con él un pobre estudiante, a quien sus aficiones, no obstante haber aprendido artes, encaminábanle hacia el estudio de la Astrología...*¹⁸.

Versión hecha ciertamente con esmero, pero que sólo entrega una equivalencia semántica. La morfosintaxis se pierde totalmente. Oraciones como las acuñadas en inglés no encuentran su correspondiente exacto en español. Eufónica y funcionalmente las traducciones adquieren distintas resonancias. La versión modernizada pareciera menos lejana al poeta inglés, pero ni una ni otras logran plasmar ante nosotros el mundo creado por la palabra del poeta, ese mundo construido con sonidos y silencios, con lo dicho y lo callado, con lo sugerido y lo evocado a través del sonido. Ese mundo que el cantor entrega directamente a su auditorio no sólo con palabras, sino también con el gesto, con la actitud, adecuándolo al público, a sus necesidades, a sus ansias de saber.

Ser poeta es tener una vocación, es cumplir una función social. Es interpretar una comunidad viva, señalar caminos y guardar memoria de lo ocurrido¹⁹.

II. EL VIAJE EN CUANTO ENMARCACIÓN DEL RELATO

La tradición medieval elaboró diversas visiones de mundo. La plaza y la taberna, el monasterio y la corte dan muestras palmarias de culturas paralelas y opuestas que se complementan paradójicamente y se expresan a través de relatos dispares que conjugan una polifacética visión del mundo. Tras esa multiplicidad, el poeta intuye una unidad esencial: ¿cómo entregarlas? La mente primitiva procede por análisis, desmonta el todo para conocer sus partes y logra una visión global por la interrelación de

¹⁷Pérez del Río-Soza, op. cit., pp. CXLIV s.

¹⁸Ibídem, p. 101. La versión de Juan de Luaces es similar: "Vivía antaño en Oxford un pechero rico que, a más de ser carpintero de oficio, admitía huéspedes en su casa. Moraba con él, pues, un pobre estudiante, quien amén de haber aprendido..."

¹⁹v. Prólogo de los *Cuentos de Canterbury*.

elementos yuxtapuestos. Así el artista medieval engarza las imágenes en un todo aplicando una técnica propia de la fabulación árabe, la del relato enmarcado. La obra medieval culta no concibe la presentación de una serie de relatos autónomos; el artista medieval con su horror al vacío, la misma que lo impulsa a cubrir con decoración todo espacio libre, necesita ligar, conectar un relato con otro mediante una situación que los comprenda, les dé unidad y sentido.

Cuanto más primitiva es una obra, tanto más presente está la yuxtaposición. Claramente se observa en los *Milagros de Nuestra Señora* en los que la alegoría de la *Introducción* nos sitúa en un espacio único, *Locus amoenus*, necesario y común para todos los hombres cansados a los que devuelve su condición humana, la esperanza que representen los árboles, los milagros de María. Está igualmente presente, aunque en grado de complejidad mayor en el Libro del Conde Lucanor (compuesto entre 1328 y 1335). El Conde Lucanor y su ayo Patronio son las constantes que dan aparente unidad a la obra, reforzada por la rígida estructura de cada relato. A los diversos problemas planteados por el Conde Lucanor, el hombre sabio y experimentado que es su ayo responde no con un consejo directo, sino que ejemplifica la situación propuesta con un caso similar que conoce por experiencia o por estudio. Este caso distancia el problema y lo ofrece en sus posibles consecuencias; porque está concluso permite sacar consecuencias que el Conde aplica a su circunstancia conflictiva. Recibe el espaldarazo oficial con la alabanza del propio don Juan Manuel, que resume la enseñanza en unos versos generalmente pareados.

Milagros y ejemplos se caracterizan por un marcado estatismo y atemporalidad. El narrador carece de movilidad y perspectiva, es un adoctrinador, no un creador. En el *Decamerón* (probablemente 1350 a 1355) el enmarcamiento no resulta tan simple y estático por cuanto hay un narrador básico que plantea un condicionamiento que enmarca los relatos de diez narradores sucesivos, introduciendo así posibilidades de variación en el modo del relato de cada uno de los jóvenes —del mismo nivel social—, que se divierten narrando historias diversas para olvidar el paso del tiempo y la certeza de la muerte implícita en el motivo de la peste que asola la ciudad de Florencia.

La subordinación de los relatos a una situación de mayor complejidad se manifiesta en algunas obras que revelan una mayor comprensión de sí mismos y del universo.

Ni atemporalidad, ni olvido del tiempo, sino un enmarcamiento que implica decurso temporal caracteriza al *Libro de*

Buen Amor. En los *Canterbury Tales*, ni estatismo ni encierro en un castillo, sino itinerancia, ir por los caminos. Este modo de ligar y desarrollar progresivamente la acción aunque guardaría similitud con obras anteriores en cuanto hay personajes que frente a un problema planteado reaccionan contando historias, está muy próximo a constituir una narración unitariamente estructurada en cuanto a mostración de mundo, gracias a una incipiente subordinación de los relatos a la situación significativa inicial que se transforma en motivo estructurador del mundo creado. No tan claro en el *Libro de Buen Amor*, —porque en su decurso temporal se yuxtaponen el motivo [mítico del eterno retorno, propio de la liturgia, con el motivo del lapso humano vida, muerte—, es evidente en los *Canterbury Tales* el motivo único y estructurador del viaje.

En este motivo estructurador, tenemos potenciado el germen de la novela con sus elementos claves: acción, personajes y espacio.

El grupo humano, los peregrinos descritos magistralmente en el prólogo, ese “tropel de hasta veintinueve diversas personas que, habiéndose encontrado por los caminos, iban a continuar juntos a Canterbury”²⁰, constituyen una microsociedad, una comunidad, presentada por un narrador básico que, desde su enfoque de observador, escoge un muestreo de la sociedad medieval: el caballero y su séquito, la priora, sus acompañantes y otros sacerdotes y monjas, los mercaderes, artesanos, también personajes como el hijo del caballero, el estudiante, representan niveles generacionales a la vez que sociales. El escudero representa a los jóvenes idealistas y enamorados que estructuran su mundo de acuerdo con las normas cortesananas: “Sobre veinte años le computé y era de proporcionada estatura y muy vivo y vigoroso... había armado ya lances de armas en Flandes, Artois y Picardía”²¹.

En este grupo social cada personaje aparece descrito y caracterizado directa e indirectamente por el narrador, o por las actitudes y palabras de cada uno de ellos, tal como el narrador los ve, diciendo quiénes eran, qué calidad tenían y cómo iban

²⁰vd. Prólogo: Thanne longen folk to goon on pilgrimages.

And palmeres for to seken straunge strondes,
To ferne halwes, kowthe in sondry londes;
And specially from every shires ende
Of Engelond to Cauterbury they wende,

Las citas en inglés corresponden a la edición de Cambridge, p. 19; para las traducciones sigo, a menos que se indique otra fuente, la de Juan de Luaces, de la Ed. Iberia, p. 9. Tom I.

²¹—Ibídem, p. 10, Tomo I.

vestidos²². El caballero, refinado, de buen gusto, de cultura, ama la caballería, la lealtad y el honor y la cortesía. Contrasta con el molinero, grosero y rudo. Su descripción nos recuerda los retratos caricaturescos de Juan Ruiz en el *Libro de Buen Amor*²³.

Cada personaje es un individuo diferente aunque representa usos y costumbres de su estrato o cofradía. La Priora, elegante y sabia, pulcra inicia su historia con una oración; típica medieval propia del Mester de Clerecía es la invocación a la Trinidad para llevar a buen término su trabajo:

*“O Lord, oure Lord, thy name how merveillous
Is in this large world ysprad”, quod she;*²⁴.

En tanto que la viuda, esposa de cinco maridos, acude a su propia experiencia y autoridad:

*“experience, though noon auctoritee
Were in this world, is right ynogh for me
To speke of wo that is in mariage;*²⁵

²²—But nathelees, wil I have tyme and space,
Er that ferther in this tale pace,
Me thynketh it acordaunt to resoun
To telle yow al the condicioun
Of ech of hem, so as it semed me,
And whiche they weren, and of what degree,
And eek in what array that they were inne;
Ibidem, p. 19.

²³—The Millere was a stout carl for the nones;
Ful byg he was of brawn, and eek of bones.
That proved wel, for over al ther he cam,
A t wrastlynge he wolde have alwey the ram.
He was short-sholdred, brood, o thikke knarre;
Ther was no dore that he nolde heve of harre,
Or breke it at a rennyng with his heed.
His berd as any sowe or fox was reed,
And therto brood, as though it were a spade,
Upon the cop right of his nose he hade
A werte, and theron stood a toft of herys,
Reed as the brustles of a sowes erys;
His nosethirles blake were and wyde.
A swerd and bokeler bar he by his syde.
His mouth as greet was as a greet forneys.
He was a jangler and a goliardeys,
And that was moost of synne and halotries.
Wel koude he stelen corn and tollen thries;
And yet he hadde a thombe of gold, pardee.
A whit cote and a blew hood wered he.

Ibidem, p. 25.

²⁴Ibidem, p. 194.

²⁵Ibidem, p. 91.

Igualmente encontramos que los personajes —cada uno de ellos excelente en su condición y oficio— están representando diversas regiones: “desde los límites de todos los condados de Inglaterra acuden”²⁶ y su procedencia no sólo está explícitamente señalada, sino que en alguna medida los caracteriza. Así, por ejemplo, del caballero interesan los lugares en que ha combatido; de la priora llama la atención su habla tanto al contar los oficios divinos “entonándolos con apropiada voz nasal”²⁷, como su donosura y elegancia en el hablar francés, “según la escuela de Stradford —at-Bowe”, ya que el parisiense le era desconocido. El estudiante lo es de Oxford, el monje sigue la regla de San Benito, o de San Marco, el jurista frecuenta el Templo; conocedor de la cerveza de Londres es el cocinero, en tanto que el marino es natural de Dartmouth, ciudad del Oeste, la viuda es de la comarca de Bath, el bulero de Roncesvalles.

Estas diversificaciones geográficas influyen en el habla de estos personajes indudablemente y de ello es consciente el Párroco que dice: “como hombre del sur que soy, no me es posible narrar por sonsonetes, ni a la rima, Dios lo sabe, la considero cosa mejor. De manera que si os place, no versificaré. Os voy a decir un cuento agradable en prosa, para cerrar y poner fin a toda esta fiesta...”²⁸.

Así como la presentación de cada peregrino difiere en cuanto a vestuario, maneras, oficio, visión de mundo y clase social, el modo de intervenir y las narraciones contrastan violentamente. La historia del señor está convenientemente adecuada a su condición: versa sobre nobles y príncipes que gobiernan con sabiduría y del amor que une y separa a los hombres. Se trata de recordar antiguas historias cultas que ennoblecen y perfeccionan el corazón humano²⁹. El molinero, pálido por su desmesura

²⁶Versión de Luaces, Tomo I, p. 19.

²⁷Ibidem, p. 20, Tomo I.

²⁸Versión, de Luaces. Tomo II, p. 166 vd. versión inglesa, p. 272.

“I am a Southren man,
I kan nat geeste ‘*rum, ram, ruf*’, by lettne,
Ne, God woot, rym holde I but litel bettre;...

Sobre el *rum ram, ruf*, véase la observación acerca de los *cynghanedd*, nota 14.

²⁹Permítasenos citar las dolidas palabras del caballero cuando reflexiona sobre las desdichas que acarrea el Amor:

“O Cupide, out of alle chariteel
O regne, that wolt no felawe have with theel
Ful sooth is seyð that love ne lordshipe
Wol noght, his thankes, have no felaweshipe.

en el beber, incapaz de escuchar, interrumpe a todos para contar una, historia grosera que despierta las iras del carpintero, igualmente incapaz de refrenar sus impulsos primitivos³⁰, en tanto que la palabra serena de la priora ofrece el relato de un milagro medieval, y la experiencia de la viuda la lleva a narrar una jocosa historia de la época del rey Arturo en la que se muestra el dominio de la mujer sobre el hombre.

La acción no es sino el viaje de este grupo de personas desde la Posada del Tabardo en Southwack hasta el sepulcro del Santo Obispo de Canterbury. El hospedero, de natural alegre, campechano, acogedor, hospitalario, es quien propone para acortar el día y el viaje, que cada uno narre una historia tanto al ir como al regresar de Canterbury. Con tanto entusiasmo es acogida la idea que se le designa a él mismo coordinador de estos relatos. Con su habilidad de anfitrión, fácilmente supera las dificultades que se presentan y domina la situación.

Las incidencias del viaje, las intervenciones del huésped, sus sabrosos comentarios, las reacciones de los peregrinos están ricamente expresados en los prólogos y epílogos de cada cuento. Es en ellos en donde debemos buscar los incidentes, el modo cómo este grupo de peregrinos se va lentamente cohesionando y conociendo, como esta experiencia compartida les significa romper sus mundos limitados y ampliar el horizonte vital. Incluso permite el aventurarse en mundos prohibidos como en aquel momento en que se incorpora a la romería —cerca de Bough-toun— under —Biee— ese extraño hombre vestido con hábitos negros como un canónigo y de cuya actividad, la alquimia, da testimonio su criado³¹. Pero el viaje se acerca a su fin y falta alguien que aporte su relato. Y ese alguien es el sacerdote, que se niega a narrar una fábula, una ficción, porque está comprometido con la verdad misma. Y cierra esta serie de narraciones con una meditación sobre la penitencia.

El espacio aparece configurado como lugar geográfico concreto por el que van pasando los peregrinos, señalado por el nombre concreto de los lugares: “*Ya vamos llegando a Rochester*”³². “*¿Conocéis dónde está un lugar que se llama Bob-op-and down, más cerca de Bleam, en el camino de Canterbury?*”³³. Lo configura el tiempo que transcurre, el momento concreto:

Wel fynden that Arcite and Palamoun.

Ibíd., p. 38.

³⁰Ibíd., p. 56.

³¹vd. “The Canon’s Yeoman’s Tale”.

³²vd. “The Prologue of the Monk’s Tale”, ed. de Luaces, Tomo I, p. 183.

³³vd. “The Manciple’s Prologue”, Ibíd., Tomo II, p. 155.

“En esto advirtió el hostelero que el brillante sol había rebasado en una media hora la cuarta parte de su diario curso. No era hombre muy versado en ciencias, pero sabía que estábamos a día 28 del mes de abril, heraldo de mayo, y reparó en que la longitud de las sombras era igual a la de los objetos que la producían. Ateniéndose, pues a ello infirió que el claro y refulgente Febo se hallaba a unos cuarenta y cinco grados de elevación, lo que unido a la fecha y a la latitud, indicaba que debían ser las diez”³⁴,

y al atardecer, es el curso del sol el que permite calcular la hora³⁵.

LA CONCEPCION QUE DEL MISMO TIEMPO SE TIENE, ESE TIEMPO QUE “va consumiéndose noche y día y se escapa de nosotros, ora silenciosamente mientras dormimos, ora por nuestro descuido mientras velamos, a la manera del río que jamás retorna en su marcha de la montaña a la llanura”³⁶,

es figura y símbolo de la vida misma en la época y constituye el tono de la vida medieval. Los *Canterbury Tales* nos muestran ese mundo en sus distintas posibilidades y consecuciones. >

Ciertamente, sólo considerando la totalidad de la obra: las narraciones y su engarce, penetramos en la esencia misma de la vida y de la fabulación medieval. En esta necesidad de tender puentes para evitar el vacío por el cual pueda penetrar lo desconocido, lo caótico, en último término, lo demoníaco. Cerrar el espacio es evitar el riesgo y la contaminación con lo desconocido, es permanecer en el paraíso. Es viajar, pero no arriesgarse: ir de la ciudad natal al lugar de peregrinación. Si ha habido desvío en el camino, cierra el peregrinar la penitencia, el arrepentimiento, el dolor. Así es la narración medieval, pero así también es la vida del hombre: de la cuna a la tumba es su peregrinar. De la patria materna a la Jerusalem celestial. La fortuna, la casualidad lo une a otros hombres, pero todos van a un mismo lugar: nos dice el Sacerdote: “Jesús en su gracia me dé conocimiento para mostraros el camino en esta nuestra jornada, de aquel perfecto y glorioso peregrinaje que se llama la Jerusalem Celestial”³⁷.

³⁴vd. “Introduction to the man of Law’s Tale”, *Ibidem*. Tomo I, p. 99.

³⁵*Ibidem*, Tomo I, p. 99.

³⁶*Ibidem*, Tomo I, p. 99.

³⁷The Parson’s Prologue:

And Jhesu, for his grace, wit me sende
To shewe yow the wey, in this viage,
Of thilke parfit glorious pilgrymage

III. LA PEREGRINACIÓN EN CUANTO BÚSQUEDA DEGRADADA

*Este mundo es el camino
para el otro, qu'es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar;
partimos quando nascemos,
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
assi que quando morimos
descansamos³⁸.*

Si la vida se concibe como flujo, como transcurso, como itinerancia, su mejor símil es el viaje. El Párroco pone en labios del profeta Jeremías las siguientes palabras: "Permaneced en los caminos y ved e inquirid, por las antiguas sendas (es decir, por las antiguas sentencias), cuál es el buen camino; y transitad por ese camino, y encontraréis refrigerio para vuestras almas"³⁹.

Son los caminos espirituales que conducen a la Jerusalem celestial. Son los caminos "que llevan a la morada sin pesar" y por ellos vamos todos los hombres, itinerantes, jamás sedentarios, jamás establecidos.

El mundo medieval nos da la impresión de un mundo dinámico, en movimiento permanente; todo pasa, nada queda. Siempre se está a punto de partir. Ya es un Rodrigo Díaz de Vivar, castigado con el viaje que es el destierro, expulsado del lugar de resguardo, del hogar. Obligado a enfrentarse con los desconocidos. Ya es el señor que parte a las Cruzadas o a España para defender la cristiandad, pero, impulsado también por el riesgo y la aventura, por el deseo de conocer mundos, de evadir lo conocido y rutinario.

El viaje implica la posibilidad de equivocarse el camino. Juan Ruiz nos dice cómo confundió el buen camino y escogió la senda que lleva a la perdición. Similar alegoría inicia la Divina Comedia:

That highte Jerusalem celestial.

(Ed. Cambridge. p. 272).

³⁸Jorge Manrique (Coplas), de don J. M. por la muerte de su padre, copla V, en *Cancionero*, Espasa Calpe, Madrid, tercera ed., 1952.

³⁹Ed. de Luaces, Tomo II, p. 167.

*“Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita⁴⁰.”*

Las pastorelas francesas y serranillas españolas, nos muestran el viaje como una posibilidad abierta al encuentro y a la aventura.

En la vida concreta e histórica de la Edad Media y en la representación literaria de la realidad, el viaje es un constante recurso que permite “probar todas las cosas”⁴¹, pero la peregrinación, inserta en la apetencia religiosa del individuo, es el mejor símbolo de la vida del hombre desde el enfoque cristiano.

El motivo estructurador del viaje adquiere en Chaucer la connotación específica de la peregrinación, del ir en busca del lugar sagrado. Nos enfrentamos con tema y motivos míticos. Si bien es cierto que todo viaje significa una posibilidad de cambio, de romper esquemas y ampliar horizontes, no es menos cierto que cuando el viaje es una peregrinación, esa ampliación de horizontes se encuentra principalmente en el plano espiritual. Así las palabras del Párroco, que citábamos anteriormente, nos remiten al símbolo de la peregrinación: la búsqueda de la ciudad de Dios, la Jerusalem celestial.

Está planteada una búsqueda en el motivo del viaje. Se parte en busca de algo. Estos peregrinos “excitados sus ánimos por la fuerza pujante de la naturaleza”, buscan el santuario:

Para el hombre medieval, la vida es un viaje hacia Dios mismo, hacia la Vida eterna, la Jerusalem celestial, representada en la tierra por Roma y por otros lugares de peregrinación; es un comprometer simbólicamente la vida en una búsqueda espiritual. Así lo siente Berceo cuando, en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*, se denomina *romero cansado* y se identifica con todo hombre. Juan Ruiz —no en vano su obra muestra lo que en el mundo se usa y se hace⁴²—, descubre en la peregrinación un modo de escapar del peligro y, por ende, salvar la vida, similar al derecho de asilo reconocido al templo⁴³. No es sólo el impulso religioso, la necesidad de asegurar la salvación espiritual lo que mueve a Doña Cuaresma, sino sobre todo su debilidad que le impide luchar con don Carnal que nuevamente ha recuperado sus fuerzas y la reta a nuevos combates.

⁴⁰Dante Alighieri, “*Inferno*”, en *Obras Completas con La divina comedia* en texto bilingüe, B. A. C., Madrid, 1965, p. 21.

⁴¹Juan Ruiz, op. cit., 950 a, p. 373.

⁴²*Libro de Buen Amor*, 14 d.

⁴³*Ibidem*, coplas 1202 ss.

La peregrinación es un *modo de huir* autojustificando el huir. También en los *Canterbury Tales*, la búsqueda ha sido degradada, ha perdido su sentido primigenio: no es lo que debiera ser. Ha cristalizado y no responde a una auténtica necesidad del hombre espiritual, sino a una voluntad de aventura, de allí que tenga tanta importancia la época en que se inicia la peregrinación: un día de primavera, y el espíritu que anima a los peregrinos está lejos de la gravedad, santidad y del espíritu de oración y penitencia que caracterizaron a Tomás Beckett, el santo Arzobispo al que se desea venerar.

Según Lukacs, la novela no es sino la historia de una búsqueda degradada, demoníaca, de valores auténticos en un mundo también degradado. Y entiende por valores auténticos aquellos que constituyen de modo implícito la base de la estructuración del conjunto del universo de una sociedad.

La sociedad medieval se ha estructurado de acuerdo con valores cristianos que ha postulado como los únicos dignos de mover al hombre y de guiar su existencia. Tan profundamente se enraizan en la vida medieval que Huizinga llega a afirmar que “la vida entera estaba tan empapada de religión que amenazaba borrarse a cada momento la distancia entre lo sagrado y lo profano”⁴⁴.

El mundo plasmado en los *Canterbury Tales*, nos muestra un momento en que estos valores están perdiendo vigencia, están cristalizando en hábitos, modos de pensar, pero no en auténtica vivencia que conforme la vida y comprometa el hacer individual y social.

La estructura del mundo medieval, tal como se refleja en los *Cuentos* se ha resquebrajado, muestra sus fisuras y por ende, la ruptura ya insuperable entre estos hombres y su mundo. Participa de la visión cristiana, a ella —intelectualmente— adhieren sin discusión ni dudas, el poeta y los hombres por él presentados, pero a la vez muestra implacablemente la contradicción entre esa cosmovisión y el hacer diario: la peregrinación, el viaje al lugar sagrado y las narraciones de los peregrinos muestran cuán hondamente alejados están estos hombres de los valores que creen buscar. Los cuentos narrados aparentemente estarían dentro de la tradición cristiana occidental, pero basta leerlos con un mínimo de atención para comprender que carecen de un auténtico espíritu cristiano y encubren posiciones disidentes que tienden a romper el equilibrio cultural. Se introducen nuevos valores que arrancan de la antigüedad clásica, del mundo mu-

⁴⁴Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Rev., de Occidente, B. Aires, 1947. p. 219.

sulmán e incluso de leyendas y usos prelatinos. Lentamente el teocentrismo se ve reemplazado por el antropocentrismo. Al amor de Dios sucede el amor a la dama; a la teología se impone una ciencia humanista; antes que a los autores sacros se prefiere a los paganos. El propio autor se ha visto atraído y seducido por los encantos y “yerbas secretas” de los autores clásicos.

Chaucer es consciente de ello y en el recuento que de su obra hace el jurisconsulto, señala que “ha hablado de más amantes que Ovidio cita en sus antiguas epístolas”: Ceix y Alcione, “Las santas leyendas de Cupido”, las historias de Lucrecia y Tisbe de Babilonia, la de Dido y Eneas, Filis y Demofonte, son algunos de sus temas⁴⁵ y cierra los *Canterbury Tales*, la plegaria chauce-riana en que demanda el perdón de Dios por sus trabajos “sobre vanidades humanas”, a la vez que se retracta de algunas de sus obras “que pudieran inducir a pecado”⁴⁶.

En boca del caballero —hombre culto que refiere antiguas historias—, escuchamos expresiones que revelan ese apartarse de la fe que afirman, a la vez que un aceptar las concepciones e ideas clásicas: *el destino “ministro general y ejecutor en todo el mundo de la providencia de Dios y el amor que título de Dios merece por sus milagros”*⁴⁷, son los ejes de su relato, inspirado en la *Teseida* de Bocaccio, aventura caballeresca y amorosa de “viva pasión”, parafraseada, burlescamente, por el propio narrador en su cuento *Sir Topaz*.

Es verdad que el narrador básico en su presentación de los personajes intenta justificar el decir de algunos de ellos, al señalar sus características. ¿Qué otra historia podría esperarse de un caballero “amante de la caballería, la lealtad, la generosidad, el honor, la cortesía”? El prudente y sabio jurista, rico en excelencias, discreto y respetable, ¿podrá acaso contar una historia que no lo fuera de aventuras y en la que, junto al reconocimiento del verdadero Dios, se atribuyera veracidad a la astronomía:

*“en el inmenso libro del cielo estaba escrito con estrellas que el sultán había de encontrar su ruina en el amor. Porque en las estrellas se halla trazado, transparentemente como sobre cristal (y sólo es menester saber entenderlo) el destino y muerte de todos los hombres?”*⁴⁸.

Sobre algunos de los peregrinos las opiniones del narrador han sido negativas: del molinero, del carpintero, del marinero no se pueden esperar sino narraciones populares, chocarreras, si-

⁴⁵Ed. de Luaces. Tomo I, p. 101.

⁴⁶Ibídem. Tomo II, p. 247.

⁴⁷Ibídem, Tomo I, p. 27.

⁴⁸Ibídem, Tomo I, p. 103.

milares a los *fabliaux* picardos, en los que el matrimonio queda burlado y escarnecido. Diferente actitud debiera esperarse de una mujer; al presentar a la “buena viuda de la comarca de Bath”, el narrador, nos la muestra como una mujer alegre y desenfadada, que ha desposado a cinco maridos y ha frecuentado otras compañías. Es una mujer que ha viajado y que enjuicia usos y costumbres de su época, defendiendo con ingenioso humor y desenfado su actitud ante la vida ⁴⁹.

La priora y la monja con ingenioso amor, proclaman una fe ardiente y vivida con sinceridad. Una, tras haber implorado con humildad suma la gracia de Dios y el auxilio de María, narra un milagro mariano, el de un niño martirizado por los judíos y que aún después de muerto, continúa alabando a María. Su voz es acallada rápidamente por las bromas del huésped que llama a los peregrinos —que se han enternecido con el relato—, a gozar de la vida y a aprovechar el momento fugaz.

Igualmente la segunda monja, tras invocar a María, y exegetizar el nombre de Cecilia —lirio celestial, por su castidad, o camino del cielo por el ejemplo de buena doctrina que dio, o libre de ceguera, por la luz de la sabiduría suya— cuenta su martirio empleando “las palabras y las frases del que en reverencia de la santa escribió la historia”⁵⁰.

Al declinar el día, el hospedero advierte que sólo el párroco no ha participado en la diversión y le demanda que abra sus alforjas y enseñe lo que en ellas hay. De este párroco se nos había dicho al presentarlo en el prólogo que era “rico en santos pensamientos y obras, instruido en el Evangelio de Cristo sabía enseñar devotamente a sus fieles”⁵¹. Su respuesta lo demuestra: no está dispuesto a sembrar paja con su puño, si puede sembrar trigo y su cuento no es sino un sermón sobre la penitencia. Aunque a todos les parece juicioso terminar con alguna buena enseñanza, se le pide que sea breve: “Decid cosa provechosa en pocas palabras”, le dice el huésped. No se deja constancia de cómo fue recibida por los peregrinos la intervención del párroco. Tras sus palabras finales, el epílogo y plegaria de Chaucer. Pareciera que este llamado a la penitencia casi no tuviera resonancias dentro de esta peregrinación que debiera ser un viaje penitencial y que se ha transformado en un viaje entretenido.

No es casual que la obra se cierre con esta intervención. La distribución y organización de los relatos tiene un sentido en

⁴⁹vd. Prólogo general y el relato, Tomo I, pp. 17 y 239 ss.

⁵⁰Ibídem, Tomo II, p. 120.

⁵¹Ibídem, Tomo I, p. 18 y Tomo II, pp. 165 ss.

esta mostración de mundo. Hemos visto el contenido de algunos relatos y advertimos que, aunque aparentemente, algunos se oponen, en realidad todos ellos se complementan. Todos se conjugan en esa voluntad de entretenerse y divertir unos a otros entregando su mejor historia, pero también existe la disparidad de criterio y la rivalidad entre oficios diversos como el debate que se suscita entre el molinero y el mayordomo. Chaucer con profundidad y humor cala en la naturaleza humana, en sus pequeñeces y grandezas; es también un creador literario profundamente consciente, de su propia creación —recuérdese la autocrítica que pone en labios del jurisconsulto— y de la ajena, lo que le permite seleccionar los cuentos más interesantes y populares, y adecuar a la condición de cada uno de sus peregrinos, el estilo de la narración.

Chesterton destaca el profundo dramatismo que existe en el desacuerdo entre el Alguacil y el Fraile, pero llama la atención el hecho de que mucho más dramático y provocador es el acuerdo entre ambos, porque nunca hubieran llegado a discutir a menos que se diera en un sistema social que fundamentalmente los pone de acuerdo. "Por eso la peregrinación a Canterbury adopta un tono social muy simbólico y es realmente el progreso que vino del mundo medieval al moderno. Todos los críticos modernos pueden deleitarse en el realismo casi moderno de los retratos, en la variedad de tipos y en el rigor de las disputas. Pero el problema moderno es cada día más y más el problema de conservar reunida la compañía. Aquellas gentes se conservaron reunidas porque iban a Canterbury. Y he aquí el verdadero problema moderno: ¿qué peregrinación podemos ofrecer a dos hombres tan diferentes como el amanuense de Oxford y el molinero para que vayan juntos, pero conservando cada uno su individualidad?..."⁵².

Y sin embargo, la peregrinación ha perdido ya su significado. Aún mantiene unidos, pero más que la meta del camino, los mantiene unidos la distracción, el contar cuentos, la posibilidad de la aventura. Por eso nos permitimos afirmar que la búsqueda aquí planteada es una búsqueda degradada en cuanto se ha perdido el sentido, el significado de este ir juntos. Los peregrinos ¿llegan al santuario? Suponemos que sí, pero el narrador no nos habla del llegar a la meta.

Tal vez se podría argüir que en esta búsqueda degradada falta el héroe. En realidad nos enfrentamos —como obra de cristalización medieval— con un héroe colectivo. No es un hombre

⁵²Chesterton, op., cit.

el que realiza esta búsqueda degradada, es un grupo de individuos de distintos niveles culturales, generacionales, etc., que se ha reunido por una vuelta de la fortuna, y constituyen una representación de la sociedad medieval a la vez que expresan la concepción de la vida que se ha gestado en la época. Por tratarse de un héroe colectivo esta búsqueda resulta más dramáticamente degradada en cuanto los reúne el buscar aquello que ya se rompió: el santuario donde un representante de ese mundo medieval murió dando testimonio por una fe que ha entrado en conflicto para los propios peregrinos. Así en los *Canterbury Tales* encontramos por una parte una historia del progreso del viaje y por otra, una crónica social en este muestreo de peregrinos; la tensión entre ambos enfoques provoca lo que Chesterton llama el humorismo chauceriano y que no es sino ese "rebasar la conciencia de los héroes" de que habla Lukacs.

La obra está concebida dentro de los cánones y tópicos medievales. Así concluye con un testimonio del autor que asegura: "Todo lo que está escrito se hace para nuestra enseñanza", en el que encontramos afirmado el espíritu didáctico propio de la época y la humildad de la confesión: "míos son los defectos, los méritos, de Dios".

Voluntariamente nos hemos mantenido en la exterioridad de la obra, en su lengua y en su enmarcamiento, para vislumbrar el espíritu que contienen.

Nos admira y nos abruma. Por una parte es el mundo amplio abierto, verdadero reto que el peregrino acepta en su andar físico y en su divagar narrativo. El andar físico tiene una meta que le da sentido, todos van a Canterbury, pero ¿a dónde llevan los relatos propuestos? Es cierto que unos cuantos corresponden al didactismo medieval y afirman el mundo medieval, pero los hay también que proponen una visión nueva, que afirman un relativismo, opuesto a lo absoluto del teocentrismo.

Por otra parte es la necesidad presente de someterse a un esquema. Limitar ese mundo abierto, con la exigencia de cumplir con ciertos ritos y leyes que la sociedad necesite imponer para poder seguir juntos y el hospedero es quien establece las condiciones, el que constituye las condiciones del peregrinar, el que, en alguna medida, sedentariza lo nómada.

Cerramos así este acercamiento a los *Canterbury Tales*. Los hemos enfocado en relación con la producción literaria medieval para ver con mayor claridad en qué medida asimila una tradición narrativa oral, adopta un enmarcamiento para religar los relatos, y en qué medida dentro de ese marco abre la posibilidad de un mundo nuevo con otros caminos, otros viajes y otras metas que no sean la ciudad eterna.