

El *Canticus Troili*: la inserción de un texto lírico en la trama narrativa de *Troilus and Criseyde*

ANA SÁEZ HIDALGO
Universidad de Valladolid

ABSTRACT

Chaucer's translation of Petrarch's sonnet 132 as the *Canticus Troili* in *Troilus and Criseyde* raises some questions, apart from those related to the linguistic transfer. Our aim is to analyse this "song" in its context, as a lyrical element included in a narrative. This sort of insertion is compared with similar combinations in medieval literature, and studied according to the rhetorical principles. Some formal aspects are also considered, such as the narrative and lyric usages of rhyme royal in other medieval English works, which leads us to the theoretical and practical differences between these two basic modes of literature. Chaucer himself put them together in other works, and in them, as he did in *Troilus*, he distinguished both types of discourse.

Dentro de los estudios de historia de la literatura europea, al igual que de literatura comparada, uno de los temas preferidos y que más páginas ha producido ha sido el de la evolución del soneto, desde sus inicios sículo-napolitanos, hasta su adopción en los distintos sistemas culturales europeos a partir del siglo XVI¹. No deja de sorprender, sin embargo, que una forma fija de tal éxito en la península itálica, no se imitase en el resto de Europa hasta ese momento. Sabemos de algunos intentos tempranos, como el del Marqués de Santillana, que se han considerado fallidos por muchos motivos². Si bien es cierto que la forma del soneto no se experimenta fuera de los *scripta* itálicos hasta el siglo XVI, sin embargo, existe en la literatura inglesa un primer contacto con esta tradición lírica: Geoffrey Chaucer tradujo, en su obra *Troilus and Criseyde*, un soneto de Petrarca ya en el último tercio del siglo XIV. Sólo que el resultado formal de dicha traducción no es un soneto.

Troilus and Criseyde es una obra básicamente narrativa, que sigue de cerca el *Filostrato* de Boccaccio. Chaucer no solamente traduce, sino que amplifica el texto italiano tomando elementos de otras obras de materia troyana e incluyendo partes líricas, inspiradas más o menos directamente en otros autores. Es este último aspecto el que más nos interesa.

La inserción de textos líricos ajenos en obras de carácter narrativo no es ninguna novedad literaria. Ciento sesenta años antes de que Chaucer escribiera su *Troilus*, el trovador Rai-

¹ Véase, por ejemplo, M.R.G. Spiller, *The Development of the Sonnet*, Londres, Routledge, 1992. F. Jost, *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*, París, Peter Lang, 1989.

² Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Sonetos fechos al itálico modo*, en *Poetas Completas*, A. Gómez Moreno y M.P.A.M. Kerkhof, eds., Barcelona, Planeta, 1988. Sobre el primer intento de hacer sonetos en Castilla, véanse los trabajos clásicos de C.V. Aubrun, "Alain Chartier et le Marquis de Santillane", *Bulletin Hispanique*, 40 (1938), págs. 128-149; y de R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957.

mon Vidal de Besalú incorporaba algunos fragmentos de obras líricas, unas en occitano y otras en *scripta* no occitanos:

aissí com dis us castellans,
mas no-us sabria so nom dir:
"Tal dona no quiero dezir
que por mí no-s quiera rogar
de cavallero de prestar
por que-s podria enquirir.
No li quiero-l suyo pedir,
pues tan dura m'es de fablar.
Un poco deviera mentir
por su vassallo meiorar"³.

Dos características destacan en este ejemplo: el autor está usando la cita como una *auctoritas*, como apoyo argumental de peso para su razonamiento; y, en segundo lugar, la cita que se usa, se presenta literalmente, sin traducción u otro tipo de mediación⁴. Con ello, Raimon Vidal marca claramente el préstamo literario, puesto que lo introduce como una precedencia ajena, y además lo mantiene en la forma original del mismo, de modo que la parte narrativa y la parte lírica quedan perfectamente diferenciadas.

Si comparamos este caso con el texto de Chaucer que nos proponemos analizar, el *Canticus Troili* y su presentación en *Troilus and Criseyde*, observaremos algunas diferencias importantes:

And on a song anon right to bygynne,
And gan loude on his sorwe forto wynde;
for with good hope he gan fully assente
Criseyde forto loue and nought repente.
And of his song naught only the sentence,
As writ myn auctor called Lollius,
But plainly, saue oure tonges difference,
I dar wel seyn in al that Troilus
Seyde in his song, loo, euery word right thus
As I shal seyn; and who-so list it here,
Loo, next this vers he may it fynden here.
"If no love is, O God, what fele I so?
And if love is, what thing and which is he?
If love be good, from whennes cometh my woo?
If it be wilke, a wonder thynketh me,
When every torment and aduersite
That cometh of hym may to me savory thinke,
For ay thurst I, the more that ich drynke.
And if that at myn owen lust I brenne,
From whennes cometh my waillynge and my pleynte?
If harm agree me, wherto pleyne I thenne?
I noot, ne whi unwery I feynte.

³ Raimon Vidal de Besalú, *Les novel·les*, 623-33, en *Obra poètica*, Hugh Field ed., Barcelona, Curial, 1991.

⁴ Según J. Rodríguez Velasco, *Castigos para celosos, consejos para juglares*, Madrid, Gredos, 1999; pág. 111 y ss., estas características responden al afán arqueológico del autor y a la conciencia de que "la literalidad es la única forma segura de transmitir la doctrina" (112).

O quike deth, O swete harm so queynte,
 How may of the in me swich quantite,
 But if that I consente that it be?

And if that I consente, I wrongfully
 Complayne, iwis. Thus possed to and fro,
 Al stereless withine a boot am I
 Amydde the see, bitwixen wyndes two,
 That in contrarie stonden evere mo.
 Allas, what is this wondre maladie?
 For hote of cold, for cold of hote, I dye"⁵.

En primer lugar, el *Canticus* no se presenta como un argumento añadido, como un elemento externo que refuerza la intención del autor, sino que es parte de la historia de Troilo y Criseida, del propio desarrollo de la obra. El hecho de que se cite al enigmático "Lollius" ha llevado a pensar que Chaucer estaba atribuyendo también este fragmento a este *auctor*⁶. Sin embargo, una lectura más detallada nos lleva a entender que Chaucer pretende dar la *sententia* de su fuente (llamémoslo Lollius o Boccaccio), es decir, el sentido del texto original, la idea que aparece en el *Filostrato*, que dice:

Ed oltre a questo, assai piú altre cose,
 qual da scoprire e qual da provocare
 a sé la donna, con seco propose,
 e quindi lieto si diede a cantare,
 bene sperando, e tutto si dispose
 di voler sola Criseida amare,
 nulla pregiando ogni altra che veduta
 ne gli venisse, o fosse mai piaciuta⁷.

Esto es, Boccaccio simplemente nos cuenta que Troilo se pone a cantar, que es la *sententia* que encontramos en Chaucer en el verso "And on a song anon right to bygygne" (I, 389), pero Chaucer añade que además de darnos esta idea, procedente de Lollius, "pleinly, saue oure tonges difference, / I dar wel seyn in al that Troilus / Seyde in his song" (I, 395-7), su intención es darnos el texto completo de dicha canción. Como este texto no aparece en Boccaccio, Chaucer lo toma de otra fuente, el *Canzoniere* de Petrarca, a quien sin embargo no nombra. De ahí que el principio de autoridad no parezca tener mayor fuerza en este caso, o que parezca quebrarse.

Pero Chaucer no nos transcribe la versión italiana del soneto 132 de Petrarca, sino que lo presenta "saue oure tonges difference" (I, 395), en traducción. Así pues, tampoco se pro-

⁵ Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, I, 389-420. Seguimos, en general, la edición realizada por Larry Benson, *The Riverside Chaucer*, Oxford, Oxford University Press, 1988. Salvo aviso en contra, las citas de la obra chauceriana se tomarán de ésta, aunque enormemente útil para nuestro trabajo ha sido la edición comparada del *Filostrato* y el texto de Chaucer llevada a cabo por Barry Windeatt, *Troilus and Criseyde*. "The Book of Troilus" by Geoffrey Chaucer, New York, Longman, 1984.

⁶ Vid. Patricia Thomson, "The «Canticus Troili»: Chaucer and Petrarch", *Comparative Literature*, 11 (1959), 313-28; Barry Windeatt, *Oxford Guides to Chaucer. Troilus and Criseyde*, Oxford, Clarendon Press, 1992; pág. 37. Sobre el hecho de que Chaucer atribuye su fuente a "Lollius", vid. B. Millett, "Chaucer, Lollius, and the Medieval Theory of Authorship", en P. Strohm y T.J. Heffernan eds., *Studies in the Age of Chaucer*, Knoxville, Tenn., 1985, 93-103; y el clásico artículo de R.A. Pratt, "A Note on Chaucer's Lollius", *Modern Language Notes*, 65 (1950), 183-7.

⁷ Giovanni Boccaccio, *Il Filostrato*, parte prima, 37, Luigi Surdich ed., Milán, Mursia, 1990.

duce una cita literal al estilo de Raimon Vidal de Besalú, tomando el texto en su forma y lengua originales, sino que Chaucer lo traduce al inglés. Se podría pensar que la literalidad se mantiene a través de la traducción; los estudiosos que se han ocupado del tema llegan, en general, a la conclusión de que la cercanía del texto de Petrarca y el de Chaucer es tan sólo aparente, pues, dejando aparte las diferencias formales, Chaucer da al texto un sentido más metafísico y menos personal, añadiendo incluso algunos tópicos que no existen en el soneto original⁸. Estos cambios han sido interpretados como el lógico resultado de la contextualización del fragmento lírico dentro del *Troilus and Criseyde* y de su sentido general, obviamente distintos de los del *Canzoniere* de Petrarca. Todas aquellas marcas que le habían servido al trovador catalán para distinguir el discurso narrativo-ético del lírico-autorizado, el propio del ajeno, se encuentran desdibujadas en la obra de Chaucer.

Otra de esas marcas en el texto trovadoresco es de carácter formal: *Las novas* están escritas en octosílabos pareados, y las citas, al ser literales, no sufren alteraciones métrico-rítmicas; así, en el ejemplo citado anteriormente, la uniformidad del texto narrativo se rompe con una nueva forma, la *cobla* de la cantiga de amor⁹. Por contra, el *Canticus Troili*, originariamente escrito con la forma de un soneto, parece mimetizarse en su entorno, y se transforma en una sucesión de tres rimas reales¹⁰. El hecho de que Chaucer no mantenga la forma del original petrarquista es una de las cuestiones que más ha sorprendido a los estudiosos. Presentaremos brevemente los cambios formales más importantes. El soneto de Petrarca que Chaucer traduce es el siguiente:

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
 Ma s'egli è amor, perdio, che cosa è quale?
 Se bona, onde l'effeto aspro mortale?
 Se ria, onde sí dolce ogni tormento?
 S'a mia voglia ardo, onde'l pianto e lamento?
 S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
 O viva morte, o diletto male,
 come puoi tanto in me, s'io nol consento?
 Et s'io'l consento, a gran torto mi doglio.
 Fra sí contrari vènti in frale barca
 mi trovo in alto mar senza governo,
 sí lieve di saver, d'error sí carca
 ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,
 e tremo a mezza state, ardeno il verno.¹¹

⁸ Vid. E.H. Wilkins, "Cantus Troili", *English Literary History*, 16 (1949), 167-73; P. Thomson, Op.cit.; B. Windeatt, "The «Paynted Process»: Italian to English in Chaucer's *Troilus*", *English Miscellany*, 26-7 (1977-8), 79-103; M.R.G. Spiller, Op. cit., pág. 66; P.B. Taylor, *Chaucer Translator*, Lanham-Oxford, University Press of America, 1988 (cap. 12).

⁹ Hasta el momento, no se ha conseguido identificar el poema citado por Besalú, y, de hecho, aún se discute la lengua y tradición a las que pertenece, aunque parece claro que se trata de un poema amoroso, una cantiga de amor escrita en forma de *cobla*. Para una reciente visión sobre este asunto, véase M. Brea, "Aissi com dis us castellans: ¿en qué lengua?", en J.M. Lucía Megías ed., *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad, 1997; págs.365-79.

¹⁰ Traduzco literalmente la denominación inglesa "rhyme royal", aunque esta forma estrófica no existe en la literatura española.

¹¹ Francesco Petrarca, *Canzonero*, soneto 132, Jacobo Cortines ed., Madrid, Cátedra, 1984.

Este soneto mantiene la estructura métrica clásica: dos cuartetos seguidos de dos tercetos, todos endecasílabos, con rima abba abba cde dce. Sin embargo, Petrarca introduce una innovación importante: la *volta* no se encuentra en el verso noveno (el primero del primer terceto), sino en el décimo, lo que supone que la distribución temática no se corresponde con la formal. Es éste el motivo que aduce Spiller¹² para explicar que Chaucer, en vez de usar la forma del soneto, que no podría reconocer por la citada innovación, recurre a tres rimas reales: la primera se corresponde con el primer cuarteto, la segunda con el segundo cuarteto, y la tercera recoge el contenido de los dos tercetos. No sabemos cuál es el conocimiento que Chaucer tenía del soneto, pero no parece que el hecho de que la *volta* se halle desplazada le impida advertir que existen dos partes diferenciadas, puesto que los dos tercetos se recogen en una sola rima real. Es cierto que los cuartetos se hallan separados en dos estrofas distintas en el texto inglés; creemos que en este caso hay algunas explicaciones posibles a considerar: la rima real tiene siete versos, lo que obligaría a Chaucer a comprimir el texto de los dos cuartetos, ya de por sí bastante sintético, en el que prácticamente cada verso constituye una unidad sintáctica, expresada con un oxímoron. Además, a pesar de la coherencia temática de esta primera parte, cada cuarteto desarrolla una idea: la naturaleza del amor y la reacción del "yo" poético, respectivamente, que Chaucer amplifica en cada estrofa de rima real. Por estos motivos, somos de la opinión de Patricia Thomson:

Chaucer's reconstruction of Sonnet 132 as three stanzas of the rhyme royal used throughout *Troilus and Criseyde* might suggest a total failure to understand even the bare rudiments of its structure. However, his distribution of the contents shows that the opposite is true. He devotes a stanza apiece to the two quatrains and a third to the sestet, including the "crucial" ninth line in its metrically appropriate position in his sestet stanza. Clearly, then, he was thinking in terms of the metrical and formal scheme of the regular sonnet before him.¹³

Con este razonamiento se puede explicar el proceso de transposición de la estructura del soneto a la forma métrica del *Canticus Troili*, pero no el motivo por el que Chaucer decidió recurrir a este tipo de cambio y no mantener la forma original. Se podría pensar que Chaucer desconoce el soneto como forma fija, como tradición lírica, aunque, como ya hemos demostrado más arriba, lo reconoce en su forma y estructura. Y no se puede decir que nuestro autor sea refractario a las innovaciones, puesto que algunos de sus poemas menores se caracterizan principalmente por su experimentación métrica, como ocurre en *Anelida and Arcite*¹⁴ o en el *Complaint to his Lady*¹⁵.

Para intentar abordar este problema, vamos a analizar el proceso de transferencia, no desde la perspectiva del sistema de origen, sino del sistema de llegada: ¿cuáles son los usos de la rima real en la Inglaterra del siglo XIV? Según Martin Stevens¹⁶, la rima real se utilizaba

¹² Spiller, *Op. cit.*, págs. 65-6.

¹³ P. Thomson, *Op. cit.*, pág. 320.

¹⁴ En este "complaint", el texto se divide en dos partes, diferenciadas por la forma métrica de cada una de ellas: la parte narrativa ("Invocation", "The Story") está escrita en rima real, mientras que el resto del poema, el "complaint" propiamente dicho, utiliza una estrofa de nueve versos, con diversas combinaciones de rima.

¹⁵ Aunque no se sabe con certeza si esta obra es en realidad un poema o fragmentos de varios, de lo que no se duda es de que se trata de experimentos métricos: la primera parte está escrita en rima real, la segunda y tercera son los primeros intentos de adaptar la *terza rima* al inglés, y la cuarta es una estrofa de diez versos, semejante a la estrofa de nueve versos ya señalada en *Anelida and Arcite*.

¹⁶ M. Stevens, "The Royal Stanza in Early English Literature", *PMLA*, 94:1 (1979), págs. 62-76.

en ceremonias como las entradas reales, cuando se dirigían a reyes; formas similares, como el *chant royal* o las *balades royales*, se utilizaban en los *puy*s o cortes poéticas de origen burgués, donde se nombraba un rey o príncipe, a quien se dedicaban las creaciones a concurso. De este modo, explica que *The Parliament of Fowles* use esta estrofa, pues podría estar dirigido a Ricardo II (quizá antes de ser rey), e incluso considera que en *Troilus and Criseyde*, la rima real responde al tipo de público a quien está dirigida la obra, personajes de la corte. Un poco más buscados, aunque no del todo imposibles, son los motivos que da para que esta estrofa se use en *The Clerk's Tale*, *The Prioress Tale* y *The Second Nun's Tale*.

La tercera parte del artículo de Stevens estudia las posibles razones del uso de la rima real en *The Man of Law's Tale*. Especialmente interesantes nos parecen la noticias que nos da el estudioso sobre la denominación de la rima real como "prose". El mismo protagonista de este cuento dice: "I speke in prose, and lat hym rymes make" (*Canterbury Tales*, II, 96). En una de las narraciones de entradas reales, recogidas en el *York House Book*, se dice que Ebrauk ha de saludar al rey "with words following in prose"¹⁷, y a continuación se transcriben unas estrofas en rima real. Stevens, basándose en elementos formales, llega a la conclusión de que Chaucer llama "prosa" a las estrofas de versos largos, mientras que "rym" sería toda composición pareada. Sin embargo, deja de lado un argumento importante, que sólo apunta:

As Ernest Robert Curtius tells us, "prose" in its more general sense means "free discourse", but from the early Middle Ages on, "prosa" was also used for 'rhythmic poem' and eventually became synonymous with a new poetical form of the eighth century¹⁸.

Desde la creación de las *artes dictaminis*, se distinguía entre *dictamen prosaicum*, *metricum*, *rhythmicum* y *prosimericum*, a lo que se añadió la llamada teoría del *cursus*, según la cual, las cláusulas debían tener una cierta cadencia, independientemente del tipo de *dictamen* que se escribiera¹⁹. El gran éxito de estas *artes* extendió el uso del *cursus* a textos no epistolares, de tal forma que las fronteras entre los textos en verso y en prosa se fueron difuminando, debido al uso de elementos rítmicos en ambos. Ya en el siglo XIII, se usa en toda Europa un verso largo narrativo (normalmente el alejandrino) al que los autores se refieren como *prosa*, pues carece de los ornamentos retóricos de los textos líricos, y, sin embargo, mantiene la estructura rítmica que nosotros reconocemos en la poesía, e incluso muchas veces la rima. Por ejemplo, en Berceo, nos encontramos afirmaciones del tipo:

Quiero fer una prosa en román paladino
en cual suele el pueblo hablar con so vezino²⁰.

El resto del poema está escrito, al igual que este fragmento, en cuaderna vía; la denominación "prosa", pues, parece hacer referencia no tanto a la forma como al contenido narrativo o no lírico de la obra²¹. Este tipo de verso narrativo se va acortando, dando lugar, primero, al dodecasílabo (por ejemplo, en el *Alexandre*), posteriormente al decasílabo (en la épica), el octosílabo del *roman*, y en una última etapa, el endecasílabo (usado en la *terza rima*

¹⁷ Apud M. Stevens, Op. cit., pág. 64.

¹⁸ Stevens, Op. cit., pág. 69.

¹⁹ Vid. M. Camargo, *Artes dictaminis. Artes dictandi*, Turnhout, Brepols, 1991, capítulo 1.

²⁰ Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, estrofa 2, T. Labarta de Chaves ed., Madrid, Castalia, 1982.

²¹ Cf. F. Rico, "La Clerecía del Mester", *Hispanic Review*, 53 (1985), 1-23; 127-50. A. Arizaleta, *La translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du «Libro de Alexandre»*, Paris, Klincksieck, 1999.

y la *ottava rima*; ésta última, la estrofa del *Filostrato*). En Inglaterra, muchos de los versos endecasílabos italianos y franceses, se adaptan como decasílabos; de hecho, esto ha llevado a pensar que la rima real es heredera directa de la *ottava rima*, aunque todavía se desconoce el origen exacto de esta forma estrófica. En todo caso, no parece descabellado pensar que la rima real se considerara "prosa", es decir, verso narrativo, y esto podría explicar afirmaciones como la del *Man of Law*.

Por lo tanto, Stevens nos lleva a pensar en dos tipos de uso de la rima real: por un lado, el recién citado verso narrativo, y por otro lado, un verso lírico, dirigido a reyes o propio de "juegos florales". Parece que es esta segunda posibilidad la que lleva a Chaucer a elegir esta estrofa para una gran parte de sus *complaints*: *The Complaint Unto Pity*, *A Complaint to His Purse*, *Complaint D'Amours*, *Balade of Complaint*. De hecho, Wimsatt ha llegado a afirmar que *Troilus and Criseyde* puede ser considerado muy cercano a la tradición francesa del *complaint*²². Sin embargo, no debemos olvidar que en otro *complaint*, *Anelida and Arcite*, sólo la parte de la introducción ("Invocation", "Story"), la parte narrativa, usa la rima real, mientras lo que es el *complaint* verdadero, cambia la forma estrófica. Lo mismo ocurre en el *Complaint of Mars*, donde la rima real aparece únicamente en las partes "Proem" y "Story". En ambos casos, las dos partes se distinguen, no sólo por su forma estrófica, sino por el sujeto hablante: la tercera persona aparece en la parte narrativa y la primera persona en la lírica. Esto podría llevarnos a pensar que cuando surge un conflicto de punto de vista de este tipo, Chaucer se ve en la necesidad de marcar las diferencias, de escribir en rima real la parte narrativa y no la lírica, quizá considerando que el carácter de la primera es más apropiado para este tipo de estrofa.

De estas reflexiones podemos concluir que, para Chaucer, la rima real parece tener un uso preferentemente narrativo, aunque no excluya su uso en poemas amorosos, como *Against Women Unconstant*. Pero hemos de volver al argumento presentado arriba, a la conexión entre la *ottava rima* como verso narrativo y la rima real. Es innegable que existen semejanzas entre ambas, no sólo por la adaptación del endecasílabo al decasílabo, sino porque su rima es muy semejante (abababcc en la *ottava rima*, ababbcc en la rima real). El uso de la *ottava rima* en textos narrativos da lugar a obras uniformes desde el punto de vista formal, donde la polimetría está excluida. Es el caso, por ejemplo, del *Filostrato*, donde el uso exclusivo de la misma estrofa a lo largo de toda la obra se ha visto como el modelo que Chaucer siguió en *Troilus and Criseyde* para no variar la forma métrica a lo largo de todo el texto²³. Aún así, no hay que olvidar que la obra de Boccaccio es, en general, mucho más narrativa que la de Chaucer²⁴, es decir, ésta última incluye muchos más fragmentos líricos que no aparecen en el texto italiano.

22 J.I. Wimsatt, "The French Lyric Element in *Troilus and Criseyde*", *Yearbook of English Studies*, 15 (1985), 18-32.

23 B. Windeatt, *Op. cit.*: "It is partly through Chaucer's accomplishment in writing a narrative frame in stanzas that such a range of lyric set-pieces is related to narrative. The model is *Filostrato*, where lyric passages are written uniformly in the same metrical form of *ottava rima* as the rest of the poem so that the narrative and the lyric are not formally distinguished". (pág. 165)

24 Cf. B. Windeatt, *Op. cit.*, págs. 163-4: "Chaucer increases the lyric formal nature of his poem, both absorbing and adding to the sequence of lyric pieces already included in the Italian narrative, and the works to establish a context in which lyric set-pieces become part of the accepted self-expression of his characters".

Todo lo dicho hasta ahora nos lleva a constatar que Chaucer, en *Troilus and Criseyde*, no lleva a cabo ninguna distinción métrica para las partes líricas y las narrativas. Sin embargo, el *Canticus Troili* se adscribe inmediatamente al primer grupo. ¿Cuál es elemento distintivo de lo lírico en esta historia? ¿Es alguna característica formal o temática, o ambas? Un breve vistazo al estudio de los poemas líricos de Chaucer nos llevará enseguida a ver que no hay unanimidad por parte de los críticos a la hora de separar esta producción. El influyente estudio de Robbins²⁵ incluye como líricos todos los poemas menores que han llegado hasta nosotros y los supuestamente perdidos, al igual que algunos fragmentos de obras más largas²⁶, pero no presenta ningún criterio de distinción. Trabajos posteriores, como el de Minnis²⁷, hacen un estudio particular de los poemas menores, que divide en varios grupos: poemas líricos amorosos (*Womanly Noblesse, To Rosemunde, Merciless Beauty, Against Women Unconstant*), *complaints* (*Complaint of Venus, Complaint unto Pity, Anelida and Arcite, Complaint of Mars, Complaint to his Lady, Complaint D'Amours, A Balade of Complaint*), poemas filosóficos y políticos (*The Former Age, Proverbs, Chaucer's Wordes unto Adam, Truth, Gentillesse, Lak of Stedfastnesse, Lenvoy de Chaucer a Bukton*) y poemas de petición (*Fortune, Lenvoy de Chaucer a Scogan, To Complaint of Chaucer to his Purse*).

No es nuestro cometido en el presente estudio reclasificar la obra chauceriana, pero sí nos interesa saber cómo se reconoce un texto lírico en ella. Windeatt propone como uno de los marcadores externos más claros las notas marginales de los escribas en los manuscritos, como *cantus, littera, lamentacio, compleynt, testamentum, envoy*²⁸... La *ordinatio* no tiene como finalidad la identificación de los géneros, sino que marca las divisiones internas del texto; y así, incluye indicaciones como *explicit liber primus, incipit prohemium*, etc. Además, hay que tener en cuenta que es cada copista quien inserta estos *marginalia*, es decir, que mientras en un manuscrito encontramos, por ejemplo, "Littera Troili Cressaide" (MS H4), otro dice "Cantus Troyli versus Criseide" (MS S2), lo que debería suponer, si seguimos la idea de Windeatt, un importante conflicto de identificación genérica²⁹.

Además, Windeatt propone que la naturaleza lírica de *Troilus* está marcada por el estilo directo, el diálogo y las canciones, y ve en todo el poema características formales y temáticas que lo identifican con el género del *complaint*. En su caso, la lista de fragmentos líricos en la historia de Troilo y Criseida va más allá de los citados tradicionalmente, e incluye todos aquellos que en el *Filostrato* transmiten una idea de queja, y que Chaucer ha amplificado en la versión inglesa, e incluso las referencias a lecturas poéticas o cantos. Como veremos más adelante, a este tipo de análisis subyace una idea de lo lírico demasiado amplia e inconcreta.

²⁵ R.H. Robbins, "The Lyrics", en B. Rowland, *Companion to Chaucer Studies*, New York, Oxford University Press, 1968; págs. 313-331.

²⁶ Segun Robbins, Op. cit., págs. 314-15, dichos fragmentos serían: *The Book of the Duchess*, 475-86; 1175-80. *The Parliament of Fowles*, 680-92. *The Legend of Good Women*, F, 249-69; G, 203-23. *Troilus and Criseyde*, I, 400-20; II, 827-75; III, 1422-42, 1450-70, 1472-91, 1493-1518, 1702-8, 1744-71; V, 218-45, 638-44, 1317-1421.

²⁷ A.J. Minnis, *Oxford Guides to Chaucer: The Shorter Poems*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pág. 455 y ss.

²⁸ B. Windeatt, Op. cit., págs. 165 y 169.

²⁹ Sobre la *ordinatio*, véase M. B. Parkes, "The Influence of the Concept of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book", en J.J.G. Alexander y M.T. Gibson, *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to Richard William Hunt*, Oxford, Clarendon Press, 1976; págs. 115-141.

Otro procedimiento para identificar las partes líricas es el rastreo de las fuentes consideradas dentro de esta categoría, como hace Wimsatt en su artículo sobre los orígenes franceses de algunos textos de *Troilus*³⁰. En él encontramos dos cuestiones que nos interesan especialmente: en primer lugar, un apéndice con todos los fragmentos que Wimsatt considera líricos y sus fuentes, donde de nuevo constatamos la falta de coincidencia con otros críticos. Y, en segundo lugar, la idea, apoyada posteriormente por Windeatt, de que muchos pasajes tomados de fuentes francesas respetan la estructura del texto original; así, dice:

...it is striking how many of the lyric units in *Troilus and Criseyde* conform to the three-stanza length of the French ballade: twenty-six out of fifty-six. Thirteen more fall in the near-ballade range of seventeen to twenty-eight lines... What makes these figures genuinely significant is that in most cases the units in *Troilus and Criseyde* possess rhetorical forms appropriate to the ballade³¹.

Ésta podría ser una de las marcas que Chaucer habría mantenido en la inserción de textos líricos en su *Troilus* para permitir la identificación de dichos fragmentos dentro de un desarrollo narrativo. Sin embargo, un examen minucioso de la tabla que Wimsatt nos proporciona en el apéndice nos descubre detalles sujetos a polémica. Se incluyen, entre los fragmentos líricos, las descripciones de Diomedes (V, 799-805), Criseida (V, 806-26) y Troilo (V, 827-40); como es bien sabido, la descripción es un método de amplificación³², cuyo valor lírico es, al menos, dudoso, especialmente cuando las descripciones tienen un carácter básicamente objetivo, como en las citadas previamente³³. Encontramos también partes de diálogos, cuyas fuentes son poemas franceses, cuyo carácter lírico se nos escapa:

“What may she demen oother of thy deeth,
 If thou thus deye, and she not why it is,
 But for that feere is yolden up thy breth,
 For Grekes han biseged us, iwys?
 Lord, which a thonk than shaltow han of this!
 Thus wol she seyn, and al the town attones,
 ‘The wrecche is ded, the devel have his bones!’
 Thow mayst allone here wepe and crye and knele—
 But love a womman that she woot it nought,
 And she wol quyte it that thow shalt not fele;
 Unknowe, unkist, and lost that is unsought.
 What, many a man hath love ful deere ybought
 Twenty wynter that his lady wiste,
 That nevere yet his lady mouth he kiste.
 “What sholde he therfore fallen in dispayr,
 Or be recreant for his owne tene,
 Or slen hymself, al be his lady fair?”

³⁰ J.I. Wimsatt, Op. cit.

³¹ J.I. Wimsatt, Op. cit., págs. 21-2.

³² Véase, por ejemplo, Matthieu de Vendôme, que dedica una gran parte de su *Ars Versificatoria* a la descripción de personajes, o la obra de Geoffrey of Vinsauf (estudiada por Chaucer), *Poetria Nova*, ambas editadas en E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Ginebra-París, Slatkine, 1982. En la introducción se hace un detallado análisis de la descripción como procedimiento amplificativo.

³³ En este caso, no es la fuente de las descripciones lo que hace que Wimsatt elija estos fragmentos, pues se trata de una obra narrativa, *Frigii Davetes Ilias*, de Joseph of Exeter.

Nay, nay, but evere in oon be fressh and grene,
 To serve and love his deere hertes queene,
 And thynk it is a guerdon hire to serve,
 A thousand fold moore than he kan deserve". (I, 799-819)

A pesar de que la tercera estrofa (y sólo la tercera) sigue de cerca el *Remede de Fortune* de Machaut (1636-48, 1662), no parece que este hecho, por sí solo, le confiera al texto de Chaucer un carácter lírico. Es decir, las fuentes de las que se sirve el autor inglés no se integran en el *Troilus* tan limpiamente como para que no sufran cambios; Chaucer, como aseguran los críticos, "retoca" o adapta los textos de los que bebe³⁴. Por lo tanto, el carácter de estas obras no puede ayudarnos a discernir lo lírico de lo narrativo de forma exhaustiva.

Así, vemos que la falta de acuerdo sobre el número y el carácter de los fragmentos líricos en *Troilus and Criseyde* pudiera responder a dos razones: o bien que su propio autor no haya marcado la frontera entre estas partes y las narrativas, o que los críticos no hayan expuesto una idea clara de lo que es narrativo y lo que es lírico. Intentaremos esbozar un poco esta última para poder llegar a una conclusión sobre la inserción de lo lírico en el proceso narrativo.

No es fácil, ni es nuestro cometido, hacer una historia del concepto de lírica durante la Edad Media. Según Gustavo Guerrero, durante esta época el término "lírica" apenas se utiliza³⁵, y la única clasificación teórica de lo lírico aparece como una vaga y confusa división dentro de la *Poetria* de Juan de Garlandia. Estas afirmaciones no son del todo exactas. Por un lado, la palabra "lírica" se cita en diversos tratados, sin dar explicaciones sobre su sentido: Guntherus Cisterciensis, el cisterciense parisino de finales del siglo XII, identifica a Safo como poetisa lírica³⁶; Alfonso de Palencia, en 1492, da una lista completa de poetas griegos líricos, entre ellos Arquíloco, Anacreonte, Alceo...³⁷ En ciertas clasificaciones genéricas, el tipo "lírico" suele tener otras denominaciones, como ocurre en Beda:

Sane quia multa disputauimus de poematibus et metris, commemorandum in calce quia poematos genera sunt tria. Aut enim actiuum et imitatuuum est, quod Graeci dramaticon uel micton appellant; aut enarratiuum, quod Graeci exegematicon uel apangelticum nuncupant; aut commune uel mixtum, quod Graeci coenon uel micton uocant... Exegematicum est uel enarratiuum in quo poeta ipse loquitur sine ullius interpositione personae, ut se habent tres libri Georgici toti et prima pars quarti, item Lucretii carmina et his similia. Quo genere apud nos scriptae sunt Parabolae Salomonis et Ecclesiastes, quae in sua lingua, sicut et Psalterium, metro constat esse scripta³⁸.

³⁴ P.B. Taylor, *Op. cit.*, pág. i, habla de "retailoring" para designar el proceso de traducción que realiza Chaucer. R.A. Allen, "Notes Toward Chaucer's Poetics of Translation", *Studies in the Age of Chaucer*, 1 (1979), págs. 55-66, considera que el método de traducción de Chaucer es en realidad una recontextualización de la obra original. Siguiendo esta idea, T.W. Machan ("Chaucer as Translator", en R. Ellis ed., *The Medieval Translator. The Theory and Practice of Translation in the Middle Ages*, Cambridge, D.S. Brewer, 1989; págs. 55-67) acerca el proceso de traducción al de creación literaria, lo que le permitiría al autor de los *Canterbury Tales* actuar como autor vernáculo. Señala, además: "As a translator, whether actual or not, Chaucer obtained not simply texts, stylistics and ideas. He obtained status and authority as well". (pág. 66)

³⁵ G. Guerrero, *Teorías de la lírica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998. Según Guerrero, el único uso de dicho término aparecen en San Isidoro de Sevilla: "Lyrici poetae *apo tou lerein* id est a varietate carminum" (*Etymologiae*, VIII, 7, 4); apud pág. 57.

³⁶ Guntherus Cisterciensis, *De oratione, jejunio et eleemosyna*, PL, vol. 212, col. 130.

³⁷ Alfonso de Palencia, *Universal Vocabulario*, Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967.

³⁸ Beda, *De arte metrica*, PL, vol. 90, col. 174.

El segundo género parece corresponderse con lo que hoy consideramos lírica, aunque su denominación en Beda parece acercarlo a un tipo de exégesis; además, Beda parece querer destacar que está escrito en verso (frente al tipo mixto, que combina la prosa y el verso). Más raro es el caso en el que una clasificación genérica incluye el término que buscamos. Este es el caso de Honorio de Autun:

Villae, huic subditae, sunt libri poetarum, qui in quatuor species dividuntur, scilicet in tragoedias, in comoedias, in satyrica, in lyrica. Tragoediae sunt quae bella tractant, ut Lucanus. Comoediae sunt, quae nuptialia cantant, ut Terentius. Satyrae, quae reprehensiva scribunt, ut Persius. Lyrica, quae odas, id est laudes deorum vel regum hymnilega voce resonant, ut Horatius³⁹.

Una conclusión provisional que se puede sacar de los textos y las referencias que acabamos de traer a colación, es que allá donde se usa el término "lírica", se hace con referencia a autores y obras clásicos, mientras que todo intento de clasificar la poesía contemporánea utiliza otros términos, como los que hemos visto en Beda. Éste puede ser, quizá, el motivo por el que Dante, en su tratado *De vulgari eloquentia*, cuya segunda parte se dedica casi en exclusiva a la lírica, no cite ni siquiera tal palabra. Para el autor de la *Commedia*, la creación poética (*poesim*) "nihil aliud est quam fictio rhetorica musicaque posita"⁴⁰. El punto de referencia de Dante es la poesía en lengua vulgar:

dicimus esse ad memoriam reducendum quod vulgariter poetantes sua poemata, multimode protulerunt, quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus, quidam per alios illegitimos et irregulares modos, ut inferius ostendetur. Horum autem modorum cantionum modum excellentissimum esse pensamus; quare si excellentissima excellentissimis digna sunt, ut superius est probatum, illa que excellentissimo sunt digna vulgari, modo excellentissimo digna sunt, et per consequens in cantionibus pertractanda. (II, iii, 2-3)

Frente a lo que hemos visto anteriormente, clasificaciones o referencias a textos clásicos, históricos, Dante analiza la poesía de su tiempo, a partir de la cual propone nuevos géneros, nuevas formas. El género principal se basa en la *canso*, un texto con música, para el que propone una nueva estructura⁴¹. Esto no quiere decir que el soneto, que carece de parte musical, no se conciba como poesía digna, pero sí que está en un segundo plano, y siempre bajo la concepción genérica de poesía que acabamos de ver o como un subtipo de la *canso*. El hecho de que para Dante las formas poéticas en lengua vulgar estén relacionadas con la música pueden ayudarnos a descubrir cómo se entiende la lírica en la obra chauceriana, e incluso cómo se marca en sus textos.

Windeatt señala que algunos fragmentos líricos en *Troilus and Criseyde* se distinguen con "references inside the text to the beginning and ending of lyric pieces"⁴². La comprobación de esta tesis nos lleva a descubrir que, en efecto, todas las partes dialogadas están marcadas por un "quod he", "she answered", "he seyde", giros verbales que, al incorporar la instancia de la enunciación, cumplen la función que hoy jugarían las marcas tipográficas del

³⁹ Honorio Augustodunense, *De exilio et patria animae*, cap. II, *PL*, vol. 172, col. 1243.

⁴⁰ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, iv, 2; M. Rovira Soler y M. Gil Esteve eds. y trads., Madrid, Universidad Complutense, 1982. Las siguientes citas se toman también de esta edición.

⁴¹ Sobre la forma de la *canzone*, véase J. Rodríguez Velasco, *Gua para el estudio de la Literatura Románica Medieval*, II, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998; pág. 251.

⁴² B. Windeatt, *Op. cit.*, pág. 165.

estilo directo. En algunas ocasiones, estas introducciones del estilo directo añaden una referencia clara a un modo marcado del enunciado: el canto. En los versos previos al *Canticus Troili*, como ya hemos visto, aparecen tres referencias:

And on a song anon right to bygyne (I, 389)
 And of his song naught only the sentence (I, 393)
 I dar wel seyn in al that Troilus
 Seyde in his song, loo, euery word right thus (I, 396-7)

Pero existen otros ejemplos. En el entorno de la canción de Antígona, hay varias referencias al hecho de que es una canción:

Til at the laste Antigone the shene
 Gan on a Troian song to singen clere (II, 824-5)
 And of hir song right with that word she stente (II, 876)
 "Who made this song now with so good entente?" (II, 878)

También el denominado "Himno del amor" está precedido por un verso que se refiere a su carácter lírico:

And thanne he wolde synge in this manner (III, 1743)

Y, por último, el segundo *Canticus Troili* también está marcado por el mismo tipo de introducción:

For which hym likede in his songes shewe
 Th'enchousoun of his wo, as he best myghte,
 And made a song of wordes but a fewe (V, 631-3)
 ... gan synge as ye may heere. (V, 636)

Esto podría significar que Chaucer identifica los fragmentos como partes líricas igual que lo hace Dante, es decir, ligándolos al canto. Además, el hecho de que Chaucer mismo señale en el texto de la obra que son canciones sería la pista para que los escribas los consideraran como tales, y así lo consignaran en la *ordinatio* de los manuscritos que se conservan⁴³. El problema de esta suposición es que quedarían fuera del grupo de los textos líricos partes como las albas del libro tercero o las cartas del quinto.⁴⁴

Pero si buscamos en otras obras chaucerianas donde tradicionalmente se han destacado partes líricas, veremos que el fenómeno se repite. En *The Book of the Duchess*, los dos fragmentos de carácter lírico están precedidos por este tipo de expresiones:

Ful pitous pale and nothyng red,
 He sayd a lay, a maner song. (470-1)
 "Algates songes thus I made

⁴³ En el caso del *Canticus Troili*, las rúbricas dicen "Cantus Troili", "Cantus" y "The Song of Troilus". En la canción de Antígona, "Cantus Antigone", "Cantus Antigone de amore", "The songe of Antigonee". El himno de amor está marcado como "Cantus Troili" y "The song of Troylus". El último *Canticus Troili* tiene en el margen "Cantus Troili", "The song of Troilus".

⁴⁴ Al mismo tiempo, puede entenderse este desliz. El *alba* no gravita en el entorno genérico trovadoresco de la *canço* ni de sus formas afines (desde el *serventes* hasta el *soneto*), sino que pertenece a modos tradicionales claramente marcados; por su parte, la carta no es otra cosa que un discurso regido por una técnica suficientemente contemplada por las *artes dictaminis*, de modo que esta consideración técnica se sobrepone a la posibilidad de empaquetar la carta en verso con las epístolas de corte horaciano, que, de hecho, tardarán un siglo más en generalizarse.

Of my felynge, myn herte to glade;
And, lo, this was the altherferste". (1171-3)

Otro tanto ocurre en *The Parliament of Fowles*:

But fyrst were chosen foules for to synge,
As yer by yer was alwey hir usaunce,
To synge a roundel at here departynge. (673-5)

Y en *The Legend of Good Women*:

And therefore may I seyn, as thynketh me,
This song in preysyng of this lady fre. (F, 247-8)
And songen, as it were in carole-wyse,
This balade, which that I shal yow devise. (G, 201-1)

Este tipo de representación verbal de un enunciado cantado no es exclusivo de Chaucer. Es más, significativamente, lo encontramos en obras prosimétricas del siglo XIII, como *Aucassin et Nicolette*⁴⁵, un *chantefable* cuyas partes en verso comienzan con la fórmula "or se cante", y la prosa va precedida por "or dient et content et fablent". En este caso, las representaciones verbales son algo más que indicadores de estilo directo o indirecto; marcan la diferencia entre la parte leída y la parte cantada, son avisos para quien va a leer el texto en público: el intérprete no puede elegir, cantará el verso (con una música determinada) y recitará la prosa. Frente a ello, en *Troilus and Criseyde*, las partes líricas, como el *Canticus Troili*, no están diferenciadas métricamente, el texto es uniforme en lo narrativo y en lo lírico desde un punto de vista formal. Esta homogeneidad supone, además, que la lectura del texto no contempla la posibilidad de que haya partes cantadas (que darían lugar a variaciones estróficas y métrico-rítmicas, estrechamente emparentadas con las necesidades del canto silábico). La *rhyme royal* dispone de todas las argucias de la narratividad: la declaración de los modos de enunciación (el canto, e incluso la carta, si se quiere) hace innecesaria la enunciación factual en el proceso de la interpretación oral. Las referencias al carácter cantado de los fragmentos presentados son el único resto que nos permite identificar una parte lírica, que ha sufrido una transformación desde su forma original (ya sea en francés o italiano), su metro, y una integración intensiva en la organicidad de la obra literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO DE PALENCIA, *Universal Vocabulario*, Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967.
- ALLEN, R.A., "Notes Toward Chaucer's Poetics of Translation", *Studies in the Age of Chaucer*, 1 (1979), 55-66.
- ARIZALETA, A., *La translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du «Libro de Alexandre»*, París, Klincksieck, 1999.
- AUBRUN, C.V., "Alain Chartier et le Marquis de Santillane", *Bulletin Hispanique*, 40 (1938), 128-149.

⁴⁵ *Aucassin et Nicolette*, J. Dufournet ed. y trad., París, Flammarion, 1984.

- BEDA EL VENERABLE, *De arte metrica*, PL, vol. 90, col. 174.
- BENSON, L., ed., Geoffrey Chaucer, *The Riverside Chaucer*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- BREA, M., "Aissi com dis us castellans: ¿en qué lengua?", en J.M. Lucía Megías ed., *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad, 1997; 365-79.
- CAMARGO, M., *Artes dictaminis. Artes dictandi*, Turnhout, Brepols, 1991.
- CORTINES, J., ed., Francesco Petrarca, *Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1984.
- DUFOURNET, J., ed. y trad., *Aucassin et Nicolette*, París, Flammarion, 1984.
- FARAL, E., *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Ginebra-París, Slatkine, 1982.
- FIELD, H., ed., Raimon Vidal de Besalú, *Obra poètica*, Barcelona, Curial, 1991.
- GÓMEZ MORENO, A. y M.P.A.M. KERKHORF, eds., Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras Completas*, Barcelona, Planeta, 1988.
- GUERRERO, G., *Teorías de la lírica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- GUNTHERUS CISTERCIENSIS, *De oratione, jejunio et eleemosyna*, PL, vol. 212, col. 130.
- HONORIO AUGUSTODUNENSE, *De exilio et patria animae*, PL, vol. 172, col. 1243.
- JOST, F., *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*, París, Peter Lang, 1989.
- LABARTA DE CHAVES, T., ed., Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, Madrid, Castalia, 1982.
- LAPESA, R., *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.
- MACHAN, T.W., "Chaucer as Translator", en R. Ellis, ed., *The Medieval Translator. The Theory and Practice of Translation in the Middle Ages*, Cambridge, D.S. Brewer, 1989; 55-67.
- MILLETT, B., "Chaucer, Lollius, and the Medieval Theory of Authorship", en P. Strohm y T.J. Hefferman eds., *Studies in the Age of Chaucer*, Knoxville, Tenn., 1985; 93-103.
- MINNIS, A.J., *Oxford Guides to Chaucer: The Shorter Poems*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- PARKES, M. B., "The Influence of the Concept of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book", en J.J.G. Alexander y M.T. Gibson, *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to Richard William Hunt*, Oxford, Clarendon Press, 1976; 115-141.
- PRAATT, R.A., "A Note on Chaucer's Lollius", *Modern Language Notes*, 65 (1950), 183-7.
- RICO, F., "La Clerecía del Mester", *Hispanic Review*, 53 (1985), 1-23; 127-50.
- ROBBINS, R.H., "The Lyrics", en B. Rowland ed., *Companion to Chaucer Studies*, New York, Oxford University Press, 1968; 313-331.
- RODRÍGUEZ VELASCO, J., *Guía para el estudio de la Literatura Románica Medieval*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998.
- RODRÍGUEZ VELASCO, J., *Castigos para celosos, consejos para juglares*, Madrid, Gredos, 1999.
- ROVIRA SOLER, M. y M. GIL ESTEVE, eds. y trads., Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- SPILLER, M.R.G., *The Development of the Sonnet*, Londres, Routledge, 1992.
- STEVENS, M., "The Royal Stanza in Early English Literature", *PMLA*, 94:1 (1979), 62-76.
- SURDICH, L., ed., Giovanni Boccaccio, *Il Filostrato*, Milán, Mursia, 1990.
- TAYLOR, P.B., *Chaucer Translator*, Lanham-Oxford, University Press of America, 1988.
- THOMSON, P., "The «Canticus Troili»: Chaucer and Petrarch", *Comparative Literature*, 11 (1959), 313-28.
- WILKINS, E.H., "Cantus Troili", *English Literary History*, 16 (1949), 167-73.

- WIMSATT, J.I., "The French Lyric Element in *Troilus and Criseyde*", *Yearbook of English Studies*, 15 (1985), 18-32.
- WINDEATT, B., "The «Paynted Process»: Italian to English in Chaucer's *Troilus*", *English Miscellany*, 26-7 (1977-8), 79-103.
- WINDEATT, B., ed., Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*. "*The Book of Troilus*" by Geoffrey Chaucer, New York, Longman, 1984.
- WINDEATT, B., *Oxford Guides to Chaucer. Troilus and Criseyde*, Oxford, Clarendon Press, 1992.