

# Lisabetta y el tiesto de albahaca (*Decamerón* IV, 5): el sustrato folclórico de Boccaccio

José Luis GARROSA GUDE\*

ata, citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

brought to you

provided by Directory of Open

## RESUMEN

En el relato IV, 5 del *Decamerón*, Boccaccio toma como pretexto una canción popular en la Italia de la época para crear un relato en el que engarza con maestría diferentes motivos folclóricos. El artículo describe la estrecha relación de este célebre episodio con el tipo cuentístico ATU 769 –que supone la aparición cordial de un difunto a sus familiares–, con el romance de *La enamorada de un muerto* y, por último, con el complejo narrativo folclórico del episodio de Polidoro de la *Eneida* y sus paralelos literarios universales.

**Palabras clave:** *Decamerón*, folclore, paralelos literarios.

## Lisabetta and the Pot of Basil (*Decameron* IV, 5): Boccaccio's folkloric basis

## ABSTRACT

In the story VI, 5 of *Decameron*, Boccaccio uses a popular Italian song at that time as an excuse to create a tale in which he links different folk-motifs with true mastery. The article describes the close bond of that famous episode with the type of tale ATU 769, which deals with a friendly apparition of a deceased to his relatives. It also establishes a connection with the ballad *La enamorada de un muerto*, and finally with the main folkloric and narrative features of the Polydorus passage in the *Aeneid* and its universal literary parallels.

**Key words:** *Decameron*, folklore, literary parallels.

## SUMARIO

El difunto invocado por el llanto. La reliquia macabra: sorprendentes paralelos en el romanero hispánico. La metamorfosis en vegetal: del episodio de Polidoro a un cuento folclórico universal. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

---

\* José Luis Garrosa Gude. Contacto postal: IES José Hierro, Avda. Juan Carlos I, 9, 28905 Getafe, Madrid.

Giovanni Boccaccio consagró la cuarta jornada de su *Decamerón* a las historias de amores que rematan en un final desgraciado. De entre todas ellas, sobresale una que –pese a su concisión y a lo extremado de su argumento– destaca tanto por la intensidad dramática desplegada por sus protagonistas como por la profunda fuerza evocadora y por el sutil lirismo que el toscano consiguió impregnar en cada uno de sus párrafos. Nos referimos al cuento narrado en quinto lugar, el titulado *Los hermanos de Ellisabetta matan al amante de ésta; él se le aparece en sueños y le muestra dónde está enterrado; ella desentierra ocultamente la cabeza y la mete en un tiesto de albahaca, y como llora cada día en él un buen rato, los hermanos se lo quitan, y ella, poco después, muere de dolor* (Boccaccio 2007: 522). Dicho título sintetiza a la perfección el relato de Filomena, pero consideramos necesario presentar un resumen algo más amplio, que ofrecerá detalles relevantes para nuestro estudio y explicará mejor la terrible sucesión de hechos ya adelantados por Boccaccio:

En la ciudad siciliana de Messina vivían tres prósperos hermanos mercaderes –hijos de un comerciante de San Gimignano ya fallecido– que tenían una hermana soltera, llamada Ellisabetta o Lisabetta, joven educada y de gran belleza. Los hermanos tenían a su servicio, en un almacén de su propiedad, a un apuesto muchacho pisano llamado Lorenzo. Lisabetta comenzó a fijarse en él y Lorenzo lo notó, por lo que pronto surgió el enamoramiento y ambos jóvenes iniciaron una placentera relación secreta. Una noche, cuando Lisabetta se disponía a visitar a Lorenzo, el hermano mayor la descubrió y comprendió sus intenciones, pero no le dijo nada y esperó a que llegara el día para comunicárselo discretamente a sus dos hermanos. Para evitar la infamia y el escándalo públicos, decidieron actuar con sigilo y fingieron invitar a Lorenzo a ir con ellos fuera de la ciudad. Lorenzo no sospechó nada, pues todo el camino fueron charlando y riendo, y cuando llegaron a un lugar solitario lo asesinaron y allí mismo lo enterraron. Al regresar a Messina, hicieron saber que Lorenzo estaba fuera por asuntos del negocio familiar y, como era algo frecuente, todo el mundo creyó esta explicación.

Lisabetta, preocupada por la ausencia de Lorenzo, preguntaba constantemente por él a sus hermanos, hasta que uno de ellos le contestó que, si seguía preguntando, obtendría la respuesta que merecía. La joven, asustada y entristecida, sin atreverse ya a preguntar, pasaba las noches llamando a Lorenzo y derramando lágrimas por él. Tanto lo reclamó que, una noche, se le apareció en sueños, pálido y empapado, y le reveló las circunstancias de su asesinato y dónde estaba sepultado.

Por la mañana y en compañía de una criada, la joven se dirigió al lugar que le había indicado el infortunado Lorenzo y cavó donde la tierra estaba más blanda y allí mismo apareció el cadáver incorrupto de Lorenzo. Como no podía llevarse todo el cuerpo, le separó la cabeza del cuerpo, la envolvió en una toalla y regresaron a casa.

Lisabetta se encerró en su alcoba con la cabeza de Lorenzo, la cubrió de besos y la lavó con sus lágrimas. Después tomó un gran tiesto y puso dentro la cabeza, envuelta en un hermoso paño, la cubrió con tierra y plantó varias matas de albahaca, que regaba con agua de rosas y de azahar o con sus propias lágrimas. La joven tomó el hábito de contemplar, día a día, largo tiempo el tiesto y de llorar sobre la hermosa mata de albahaca que había crecido sobre los despojos de Lorenzo, con lo que cada vez estaba menos bella y más demacrada.

Los vecinos observaron esta conducta y se lo dijeron a sus hermanos, que le quitaron el tiesto, por lo que Lisabetta no cesaba de llorar y acabó enfermado. En su delirio, la joven no hacía más que pedir el tiesto, por lo que los hermanos, intrigados, lo vaciaron y descubrieron la cabeza de Lorenzo, ya descompuesta, pero aún reconocible por su cabello rizado. Los hermanos enterraron la cabeza y, para evitar el posible escándalo, se trasladaron a Nápoles.

La desgraciada Lisabetta murió de pena, sin dejar de llorar y de pedir el tiesto de albahaca. Pasado el tiempo, se descubrieron los hechos e, inspirándose en ellos, alguien compuso una canción en la que una joven se lamenta amargamente por el robo de su tiesto.

Los vínculos de este cuento con varios tópicos bien arraigados en la literatura folclórica son indudables; lo pone de manifiesto el propio testimonio de Boccaccio, quien afirma que la historia por él escrita es el origen de la canción que extracta al final de este episodio. Pero la balada es, en realidad, una *chanson de femme*, de origen siciliano y popular en tiempos del autor y no es éste, por supuesto, el verdadero origen de la canción, ni tampoco los hechos narrados por Boccaccio poseen ningún valor histórico. En realidad, estamos ante una creación artística del autor, que construye su obra como si fuera una de las múltiples leyendas de orígenes que se han tejido en torno a topónimos, a costumbres o, como en este caso, a muestras literarias de lo más variopinto y que tratan de explicar de modo más o menos convincente el porqué de los mismos. Este tinte de verosimilitud con el que Boccaccio quiere presentar su cuento se ve realzado con la alusión a la misma balada al inicio del cuento siguiente, cuando señala que el «cuento relatado por Filomena fue muy grato a las señoras, ya que muchas veces habían oído cantar esa canción y aun por mucho preguntarlo nunca habían sabido el motivo por el que se había compuesto» (Boccaccio 2007: 530).

Ahora bien, aunque el conjunto del relato sea creación exclusiva y fruto del ingenio de Boccaccio, en él se entrelazan una serie de temas y de tópicos folclóricos que enriquecen el argumento y modelan la historia hasta presentarla tal y como la conocemos. En este trabajo nos proponemos poner de manifiesto y explicar los paralelos de tres interesantes motivos folclóricos que, a nuestro parecer, constituyen un importante sustrato sobre el que Boccaccio ideó su narración y que la nutre hasta convertirla en un texto magistral, en el que los límites entre la literatura culta y la literatura popular se hallan difuminados y ambas manifestaciones culturales se fertilizan y se influyen mutuamente.

### **El difunto invocado por el llanto**

Algún autor ha señalado ya (Crivelli 2001: 172) la aparición del fantasma de Lorenzo a la desconsolada Lisabetta como una huella de un conjunto de tópicos folclóricos ampliamente documentado en diferentes tradiciones universales. En ellos se narra el regreso cordial, sin ninguna intención dañina, de ciertos difuntos que se aparecen a diferentes deudos y familiares con el objetivo, por ejemplo, de consolarlos, cuidarlos o de cumplir alguna obligación contraída en vida o, incluso, para re-

mediar algún mal cometido por ellos mismos antes de que se produjera su muerte. Recordemos cómo el fantasma de Lorenzo se manifiesta a consecuencia del inconsolable llanto de Lisabetta, que actúa como una invocación irresistible e impide el descanso del malogrado joven y le obliga a comparecer ante su amada:

Como Lorenzo no regresaba y Lisabetta preguntaba muy frecuente y solícitamente por él a sus hermanos, porque la larga tardanza le era gravosa, sucedió un día que, como ella preguntaba muy insistentemente, uno de sus hermanos le dijo:

—¿Qué significa esto? ¿Qué tienes que ver tú con Lorenzo, que preguntas tan a menudo? Si preguntas más, te daremos la respuesta que mereces.

Por lo que la joven, triste y afligida, temerosa y sin saber de qué, estaba sin preguntar más y muchas veces por la noche le llamaba compasivamente y le rogaba que fuese a verla; y algunas veces se lamentaba con muchas lágrimas de su larga tardanza y sin alegrarse por nada estaba siempre esperando.

Una noche sucedió que, habiendo llorado mucho a Lorenzo que no regresaba, y cuando por fin se durmió llorando, Lorenzo se le apareció en sueños, pálido y todo desgredado y con las ropas todas destrozadas y empapadas; y le pareció que le decía:

—¡Oh, Lisabetta!, no haces más que llamarme y te entristeces por mi larga tardanza y me acusas ferozmente con tus lágrimas; por lo que debes saber que ya no puedo regresar aquí, pues el último día que me viste tus hermanos me mataron.

E indicándole exactamente el lugar donde le habían enterrado, le dijo que no lo llamase más ni lo esperase, y desapareció. (Boccaccio 2007: 524-525).

Así pues, el llanto y la pena inconsolable son constituyentes esenciales del tópico en cuestión, y ambos elementos actúan como otros tantos avances en la escalada emocional, precisa y adecuadamente dosificada, que nos va presentando Boccaccio. El monumental catálogo de Stith Thompson registra en su entrada E361 el motivo de *La aparición del difunto para que cese el llanto*, estrechamente relacionado con el de *La aparición cordial del niño muerto a sus padres* —contenido en la entrada E324—: aparición que, con mucha frecuencia, se produce para que los padres de la criatura dejen de llorarlo.

Este último motivo constituye el núcleo central de un cuento religioso —recogido en el catálogo de cuentos universales de Aarne, Thompson y Uther con el número 769— denominado *La tumba del niño*, aunque con anterioridad era conocido, precisamente, como *La aparición cordial del hijo muerto*. En este cuento popular suele narrarse la aparición de un niño muerto a su inconsolable madre para pedirle que deje de llorar, ya que su mortaja está tan empapada que la criatura no puede encontrar descanso en su tumba. Tras este pavoroso encuentro, la madre se contiene y se resigna a no llorar más, lo que permite que su hijo alcance la paz eterna. Estamos, en síntesis, ante los mismos elementos que se describen en la aparición de Lorenzo —en estado lamentable y, recuérdese, con las ropas mojadas—, que le ruega a Lisabetta que deje de llamarlo y que no lo espere más.

Los hermanos Grimm recogieron el siguiente cuento, perteneciente al tipo ATU 769, en su pionera recopilación de cuentos populares alemanes. Se trata de un relato sencillo –pero macabro y estremecedor– que puede sorprender en nuestros días, pues se aleja de los estereotipos al uso sobre lo que es y lo que no es un cuento, y refuta la falsa y demasiado frecuente idea que considera estos relatos como simples historias edulcoradas, destinadas en exclusiva a un público infantil:

Tenía una madre un chavalito de siete años, que era tan guapo y tan encantador que nadie podía mirarlo sin quererlo. Y su madre lo adoraba por encima de todo. Pero sucedió que, de pronto, se puso enfermo y el buen Dios se lo llevó consigo. La madre no encontraba consuelo y lloraba día y noche. Poco después, cuando ya lo habían enterrado, empezó a aparecer el niño en los lugares donde se sentaba y jugaba cuando vivía. Si lloraba la madre, también lloraba él, y al amanecer el niño desaparecía. Como la madre no dejaba de llorar, una noche apareció el niño con la blanca mortaja que llevaba en el ataúd, y con la coronita de flores en la cabeza. Se sentó a los pies de la cama de su madre y dijo:

–Vamos, madre, deja ya de llorar. De lo contrario no podré quedarme dormido en el ataúd. Mi mortaja no acaba de secarse a causa de tus lágrimas, pues todas vienen a caer sobre ella.

La madre se asustó al oírle, y dejó de llorar. Y a la noche siguiente volvió el niño, con una lucecita en la mano y dijo:

–¿Ves? Pronto estará seca mi mortaja y encontraré la paz en la tumba.

Entonces la madre encomendó su pena al buen Dios y se acostumbró a soportarla en silencio y con paciencia. Y el niño ya no volvió, sino que descansó bajo tierra en su camita. (Grimm 1986: núm. 29).

En la literatura popular también se documentan ejemplos en los que esta creencia fúnebre aparece configurada más bien como una anécdota de carácter legendario, mucho menos desarrollada, y destinada a explicar por qué es necesario hallar consuelo ante una desgracia así. Puede comprobarse en este hermoso y conmovedor testimonio procedente de Galicia:

A unha señora morreulle un neno de cinco anos; e choraba por el. Un día veu unha bandada de páxaros; e un deles viña todo mollado. E a señora dixo:

–Que paxariño todo mollado, ¡debe estar enfermo!

E o páxaro díxolle:

–Non, mamá; eres ti, que non me deixas tranquilo coma outras. Estou molladiño, bañado das lágrimas. Desde hai tres anos que morrín, non deixas de chorar por min. (Gondar 1989: 167).

En el artículo que citábamos al comenzar este apartado (Crivelli 2001: 166-167), se señalaban los paralelismos del lamento de Lisabetta por Lorenzo y su posterior aparición espectral presentes en las *Cartas de las heroínas* de Ovidio, en concreto en la carta XIII, en la que Laodamia se lamenta por su marido Protesilao, que había

partido hacia la guerra de Troya poco después de la boda y fue el primer griego en fallecer en combate:

La noche es placentera para las muchachas cuyo cuello descansa sobre un brazo puesto debajo. En mi lecho sin compañía me asaltan sueños engañosos; mientras carezco de los reales, disfruto con falsos placeres. Pero, ¿por qué se me aparece pálido tu fantasma? ¿Por qué me llega una larga lamentación pronunciada por ti? Me levanto sobresaltada del sueño y adoro las imágenes nocturnas: ofrezco sobre ellos incienso y lágrimas, con las que, al rociarse, vuelve a brotar el fuego, del mismo modo que suele alzarse la llama cuando se derrama vino. (Ovidio 2008: 200).

No obstante este significativo antecedente clásico, creemos que el elemento folclórico que hemos descrito –con el llanto que impide el descanso del familiar fallecido– es fundamental para entender la descripción del fantasma del joven criado y abre una serie de hipótesis de trabajo sumamente interesantes.

### **La reliquia macabra: sorprendentes paralelos en el romancero hispánico**

Quizá el paralelo más extraordinario del cuento objeto de nuestro estudio es el que presenta con un romance de la tradición hispánica, no demasiado común, que describe los amorosos cuidados que una dama desconocida dedica al cadáver de un joven, que conserva en secreto y del que se ha enamorado no se sabe muy bien por qué. Nos referimos al romance de *La enamorada de un muerto*, analizado en profundidad por Diego Catalán, el gran estudioso y experto conocedor del romancero panhispánico, en un completísimo trabajo del que extraeremos nuestras citas (Catalán 1970: 189-227).

El romance se halla bien documentado en el área lingüística catalana, donde se presenta la acción de un modo abrupto, sin explicar las razones de la presencia del caballero muerto ni la causa de su muerte, para pasar, a continuación, a describir la descomposición del cuerpo y el consiguiente desconcierto de la doncella, que no sabe a quién recurrir y acaba pidiendo ayuda a un hombre extraño, de baja condición social, que la auxiliará para deshacerse del cadáver en secreto. Como veremos más adelante, otras tradiciones peninsulares variaron esta trama tan sugerente para dotarla de mayor racionalidad y de un desarrollo narrativo más definido. Por su parte, la tradición sefardí conserva un único romance, recogido en Tánger hacia 1904, y que tiene la virtud de condensar los hechos narrados en forma de escena, sin explicitar ningún desenlace, como tantas veces ocurre en los poemas catalanes ya descritos:

En las huertas de mi padre herido me le he hallado.  
 Curéle las sus heridas con rosas y vino blanco;  
 atéle las sus heridas con tocar de mi tocado.  
 Cada vez que le iba a ver parecía vivo y sano;

van días y vienen días, la carne se iba dañando:  
 ¿A quién contaré mi mal, a quién iré yo a contarlo?  
 –Ven acá tú, primo mío, te contaré de mis males:  
 aquí tengo un hombre muerto, ayudáimelo a enterrar,  
*y acabado ya el entierro no tengáis más parte en male*<sup>1</sup>.  
 (Catalán 1970: 206).

Ya adelantábamos que otras tradiciones peninsulares convirtieron este «romance escena» en un «romance cuento» y, para ello, en muchos casos se interpolaron versos procedentes de otras composiciones. El conocidísimo romance del *Conde Niño* o del *Conde Olinos* sirvió para este propósito, pues compartía la asonancia con *La enamorada de un muerto* y, además, narra unos amores contrariados y el correspondiente asesinato de un joven noble, enamorado de la hija de la reina. La malvada madre no duda en ejecutar a su propia hija y ambos jóvenes son enterrados y, a continuación, se operan varias metamorfosis prodigiosas –en diferentes vegetales, en aves o, incluso, en río o en fuente– sobre sus sepulturas. Veamos un texto aragonés, procedente de la zona de Jaca, que ejemplifica a la perfección la estructura de este romance mixto, con un preámbulo y una conclusión –marcadas en cursiva– extraídas del *Conde Niño* y donde se revelan unas semejanzas aún más claras con el cuento de *Lisabetta y el tiesto de albahaca*:

*Madrugaba Conde Niño la mañana de San Juan,*  
*a dar agua a su caballo a las orillas del mar,*  
*mientras el caballo bebe, él canta un lindo cantar.*  
*La reina lo está escuchando desde su palacio real:*  
 –Mira, hija, cómo canta la sirenita del mar.  
 –No es la sirenita, madre, la que solía cantar,  
 que es un buen caballero que me viene a festejar.  
 –Si tal cosa yo supiera, luego lo mando matar.  
 Ya mandó a sus criados que lo fueran a matar:  
 Diecisiete puñaladas, la más pequeña mortal.  
 Diecisiete años lo tuvo debajo un fresco rosál,  
 lo vestía y lo calzaba como si hubiera de andar,  
 y le enjuagaba la boca con agua de embalsamar,  
 para que no le oliera cuando le iba a besar.  
 Un día grande de fiesta, día de San Sebastián,  
 Mudándolo de camisa se quiso descoyuntar.  
 –¡Ay, pobrecita de mí, qué vida voy a llevar!  
 si se lo digo a mi madre, es cosa que lo dirá,  
 si se lo digo a mi padre, luego me manda matar;

<sup>1</sup> Los dos últimos hemistiquios, señalados en cursiva, son una adición típica en muchos romances sefardíes. Se hace para evitar los posibles malos augurios que suponen cantar o recitar unos versos que narran hechos luctuosos o de carácter funesto (Catalán 1970: 207n).

¿si un tío que tengo monje me lo quisiera enterrar?  
 –Yo ya te lo enterraré, pero no has de llorar.–  
 La niña, muy conformada, un suspiro llegó a echar,  
 desde la puerta la iglesia hasta la grada el altar.  
*Uno entierran en San Pedro, otro entierran en San Juan;*  
*en uno nació una rosa, en el otro un fresco rosal,*  
*y la reina, por envidia, luego los mandó matar.*  
 (Catalán 1970: 208).

La fusión de ambos romances narra ya una historia completa, compleja y muy sugestiva y, lo que es aún más importante para la mentalidad y el gusto populares, es ya un relato coherente que describe una sucesión de acontecimientos clara y ordenada, en el que se insertan, aquí y allá, múltiples tópicos folclóricos extraídos del acervo popular.

Existe una versión turolense en la que las variaciones introducidas –a causa de las veleidades de la memoria y del ensamblaje de tradiciones– y los detalles presentes en el relato romancístico conducen a un paralelo asombroso con la novela de Boccaccio, coincidente incluso en algunos pequeños rasgos:

*San Lorenzo iba a dar agua a las orillas del mar*  
*y dando agua a su caballo ya comenzaba a cantar.*  
*Los pajaritos volando se paraban de volar,*  
*los pescaditos del agua se salían a escuchar.*  
*–Ya canta la sirena, hija, la sirenita del mar.*  
*–No es la sirena, madre, ni tal que pueda pensar,*  
*que es el santo San Lorenzo, que me viene a festejar.–*  
*Si tal supiera la reina, lo mandaría matar.*  
 A la puerta de su cuarto ya lo ha mandado matar.  
 Y ella, como hija del rey, la cabeza fue a tomar.  
 Y se la puso en un arca, que de oro tiene el brocal.  
 Pasan días, pasan días, un día la fue a besar.  
 La nariz se le gastaba, los bigotes olió mal.  
 –Tíos míos, tíos míos, ¿a quién diré yo mi mal?  
 Si se lo digo a mi padre, mi padre me pegará,  
 si se lo digo a mi madre, mi madre me matará;  
 ya se lo diré a mis tíos que bien me lo callarán.–  
 –Tíos míos, tíos míos, secretos les vengo a dar  
 tengo mis amores muertos me los vengan a enterrar,  
 que a los tres y no cumplidos volveré yo por allá.–  
 A los dos y no cumplidos la infantita mala está,  
 A los tres y no cumplidos la infantita muerta está.  
*Ella, como hija del rey, al pie del altar está*  
*y él, como hijo del conde, tres pasitos más allá.*  
*De ella salió una perera, de él un dulce pereral,*  
*que las ramitas del medio se venían a juntar.*



*La desperdiciada de su madre ya lo ha mandado cortar;  
la madera que ha sacado mandó hacer un rico altar  
que cura curros y mancos y tullidos los que están.  
Su madre se quedó ciega, a por vista fue por allá.  
—Atrás, atrás, madre mía, que aquí no se puede entrar,  
que el que mata a sus amores vista no se le puede dar.  
(Catalán 1970: 212-213).*

Es fácil percibir cómo se intensifican las coincidencias con lo narrado en el *Decamerón*: la anónima enamorada del muerto conserva no ya todo el cuerpo, sino únicamente la cabeza, y la venera como si se tratara de una auténtica reliquia y, curiosamente, ambos desdichados comparten el nombre de Lorenzo. Comprobémoslo en palabras del propio escritor:

Allí, encerrándose en su alcoba con esa cabeza suya, lloró mucho sobre ella y muy amargamente, tanto que la lavó toda con sus lágrimas, dándole mil besos en todas partes. Después tomó un gran y bonito tiesto, de esos en los que se planta mejorana o albahaca, y la puso dentro envuelta en un bonito paño; y luego, poniéndole la tierra encima, plantó en ella varias matas de hermosísima albahaca salernitana, y nunca las regaba con ninguna otra agua más que con agua de rosas o de azahar o con sus lágrimas. Y había tomado por costumbre sentarse siempre junto a ese tiesto y contemplarlo con todo su deseo, ya que tenía escondido a su Lorenzo; y después de haberlo contemplado mucho, poniéndose sobre él comenzaba a llorar, y lloraba tanto tiempo que mojaba toda la albahaca. (Boccaccio 2007: 526).

*La enamorada de un muerto* no siempre fue un tema romancístico raro o marginal, sino que debió conocer tiempos mejores y una difusión más amplia que la actual. Se han documentado, en efecto, versiones «a lo divino», una moda que causó furor en el siglo XVI y que surtió el romancero religioso de abundantes *contrafacta*. El siguiente poema, que da fe de ello, es una versión cacereña que incorpora versos —marcados en letra cursiva— del *Entierro de Fernand Arias* y de *La enamorada de un muerto*, ambos a lo divino:

*Yo vi un castillito abierto y jamás lo vi cerrado,  
y del castillo salía un Cristo crucificado;  
detrás del Cristo venían tres damitas encantadas:  
La una dice: ¡Mi primo! La otra dice: ¡Mi hermano!  
Y la más pequeña dice: ¡Mi pulido enamorado!  
Siete años que va para ocho que lo tengo embalsamado;  
yo le lavo su ropita, yo le pongo su calzado,  
yo le lavo su boca con rosas y vino blanco,  
para cuando le doliese que le doliese afinado.  
Un día fui a confesarme a Roma y al Padre Santo*

*y me echó de penitencia ajamás me hubiera echado:  
que hiciera un cirio de cera la noche del Jueves Santo,  
cuando se acabara el cirio se acabaría mis pecados.*

Otro dato que testimonia que el romance gozó de cierta popularidad en siglos anteriores es la existencia de una canción histórica-novelesca en lengua vasca que narra los padecimientos de una recién casada que pierde a su marido, a causa de un envenenamiento el mismo día de su boda (Catalán 1970: 189-193). La viuda conserva el cadáver y lo cuida con esmero y, en algunas versiones, llega a lavarlo con agua de azahar, el mismo líquido con el que Lisabetta regaba su tiesto de albahaca. Esta canción manifiesta un claro influjo de *La enamorada de un muerto*, a pesar de estar basada en un suceso real: la muerte de un noble suletino, el día de sus esponsales, en junio de 1633.

Aunque sí se ha estudiado el influjo del cuento de *Lisabetta y el tiesto de albahaca* en la literatura —ya sea en forma de baladas populares registradas en Inglaterra y en los Estados Unidos (Belden 1918: 327-395) o las reelaboraciones poéticas de Keats o las llevadas a cabo en prosa y en verso por Anatole France (Maiorana 1963: 50-67)—, que sepamos, nunca se ha puesto en relación este cuento de Boccaccio con nuestro romance, a pesar de compartir un fondo temático-simbólico muy semejante.

### **La metamorfosis en vegetal: del episodio de Polidoro a un cuento folclórico universal**

Hasta ahora hemos señalado que en el texto del *Decamerón* se encadenan múltiples elementos macabros que, sin ningún género de dudas, acentúan la dimensión trágica de la historia de Lorenzo y Lisabetta. Quizá uno de los detalles más truculentos sea la descripción de cómo crece la hermosa y fragante albahaca, en contraposición con la cabeza putrefacta de Lorenzo —que se descompone entre sus raíces y que le sirve de abono— y con la propia Lisabetta, quien también se va marchitando mientras todos asisten al declive de su hermosura. Boccaccio nos lo cuenta de un modo muy expresivo, no exento de cierta crudeza, en las siguientes líneas:

La albahaca, bien por tan largo y constante cuidado, bien por el abono de la tierra procedente de la cabeza corrompida que había dentro, se puso hermosísima y con muy buen olor; y como la joven siguió continuamente con este hábito, varias veces la vieron sus vecinos; quienes, como sus hermanos estaban asombrados de cómo se había ajado su belleza y de que parecía que los ojos se le habían escapado de la cabeza [...]. (Boccaccio 2007: 526).

De nuevo, Boccaccio recurre a un motivo folclórico, que ya recibió tratamiento literario en el mundo clásico y que sigue perpetuándose en la memoria colectiva, y lo adapta a su obra con una clara intención creativa. Nos estamos refiriendo al tópico del vegetal que oculta el cadáver de un asesinado y que, en muchas ocasiones, adquiere características del difunto y perpetúa su recuerdo. Una de sus manifesta-

ciones más célebres, ya analizada con atención en un estudio anterior (Cristóbal 1999: 27-44), es el llamado episodio de Polidoro, que Virgilio insertó en el tercer libro de la *Eneida* como el primer prodigio que presencian Eneas y sus hombres al desembarcar en la costa tracia. El desdichado hijo de Príamo narra las circunstancias de su propio asesinato, y los troyanos, aterrizados, le rinden honras fúnebres y abandonan a toda prisa aquella tierra maldita:

Estaba yo ofreciendo un sacrificio  
a mi madre Venus y demás dioses para lograr su favor en la empresa comenzada,  
y al rey de las alturas y de los moradores celestes sacrificaba un toro  
lustroso allá en la playa. Casualmente había cerca un cerro.  
En su cima la fronda de un cornejo trenzada a un arrayán  
erizado de ramas apiñadas. Me llego allí y me empeño en arrancar  
su verde lozanía de la tierra por cubrir el altar con su follaje.  
Presencio un horrendo prodigio inenarrable. Del arbusto que logro  
primero descuajar cortando sus raíces, van fluyendo gotas de sangre negra  
que oscurecen con sus cuajos la tierra. Un frío horror me sacude los miembros.  
Se me hiela de espanto la sangre. Sigo y trato de nuevo de arrancar  
el flexible brote de otro, y esclarecer la causa del misterio.  
De la corteza del segundo mana de nuevo negra sangre.  
Dando vueltas a mi mente  
invocaba a las ninfas de los bosques y al padre Gradivo que preside  
los campos de los getas implorando tornaran la visión favorable  
y aliviaran mi mente del presagio. Pero luego que ataco el tercer brote  
con mayor brío todavía, y estoy rodilla en tierra  
luchando por la arena resistente –¿podré decirlo o callaré?–,  
desde lo hondo del cerro se percibe un gemido lastimero  
y me llega esta voz a los oídos: «¡Desgraciado de mí!  
¿A qué me despedazas, Eneas?  
Ten piedad del que yace en el sepulcro. Deja de manchar tus manos puras.  
Nací en Troya, no soy extraño a ti. Esa sangre no mana de ese tronco.  
¡Ay! ¡Huye de esta tierra cruel, escapa de esta playa avarienta!  
Soy Polidoro. Aquí bajo una férrea mies de dardos que han crecido  
en aceradas puntas, encuentro acribillado sepultura».  
Me angustia una espantosa incertidumbre. Me quedo estupefacto.  
Se me erizaron los cabellos. Se me pegó la voz a la garganta.  
Era aquel Polidoro que el desdichado Príamo en secreto envió al rey de Tracia  
en otro tiempo con gran cantidad de oro para que lo criase  
cuando perdía ya la esperanza en las armas de Troya,  
viendo que se cerraba el cerco alrededor de la ciudad.  
Pero el tracio al ir quebrando el poder de los teucros  
y al irse retirando su fortuna, da en seguir el partido de Agamenón, sus armas victoriosas,  
arrolla toda ley divina, degüella a Polidoro y se apodera del oro por la fuerza.  
¿A qué crimen no fuerzas el corazón del hombre, maldecida sed de oro?  
Cuando el pavor me deja libre el alma

elijo a algunos próceres de mi pueblo, ante todo a mi padre,  
 y les doy cuenta del aviso divino. Y les pido consejo.  
 Todos son del mismo parecer: Salir de aquella tierra criminal,  
 abandonar un lugar que profana la ley de la hospitalidad y dar al viento nuestras  
 velas.  
 Rendimos a Polidoro nuevas honras fúnebres,  
 hacinamos más tierra sobre el cerro, erigimos altares a los Manes  
 que enlutamos con ínfulas oscuras y con negro ciprés.  
 Están alrededor las mujeres troyanas, suelta la cabellera como es norma.  
 Ofrecemos los cuencos espumantes de tibia leche y copas con la sangre sagrada  
 y encerramos su espíritu en la tumba y dando una gran voz  
 le despedimos con el último adiós.  
 (Virgilio 2005: vv. 19-68).

Al cantar el episodio de Polidoro, Virgilio no hace más que añadir otro eslabón a la cadena de la tradición que perpetúa y recrea indefinidamente los tópicos folclóricos universales. En cada época y en cada cultura se modela la versión recibida y se transmite a la siguiente generación incorporándole variantes y adornándola según el gusto dominante o según otras circunstancias particulares. De este modo se multiplican las diferentes muestras que se pueden documentar y se incrementan tanto sus valores literarios como su importancia antropológica en el seno de cada comunidad.

Este motivo folclórico alcanza una distribución auténticamente universal al encarnarse en el cuento ATU 780, el denominado cuento de *El hueso cantor*, cuyo argumento esencial es la muerte de un niño a manos de sus hermanos, que lo entierran en un lugar remoto. No se vuelve a saber nada más del joven hasta que el crimen sale a la luz cuando un pastor pasa por ese lugar, encuentra un huesecillo y fabrica con él un instrumento musical: cada vez que lo toca, suena una canción que delata el crimen y descubre a los asesinos. En otras versiones es una planta que ha nacido sobre el cuerpo del niño la que, de un modo u otro, revela el cruel asesinato.

Como ya apuntábamos, es un cuento muy frecuente en numerosísimas tradiciones y también se halla documentado en el ámbito hispánico. La versión que ofrecemos a continuación, titulada *A Flor do Liriolay*, fue recogida en la provincia de León a finales del siglo pasado:

Un rey tiña os ollos enfermos, e dixéronlle que a Flor do Liriolay que era buena pa a vista. Ie tiña tres fillos, e díxoles que o que le trouguese a Flor do Liriolay que le deixaba o trono.

Y entonces, marcharon buscala; cada hermano fuei por sou camino. Ie o más novo... pues quén sabe o que tuvo que pasar pa poder chegar, porque dice que había abroscos ie que non podía pasar. Pero él, como era bueno, pues fuei pasando ie collió a Flor do Liriolay.

Ie cuando se volveron a xuntar no aquel camino os tres, pues os outros dos hermanos mataron a aquél: mataron ao que traía a Flor do Liriolay; y enterráronno.

Entonces, viñeron pa casa e dixéronlle ao padre que o hermano que... que se perdera, que non o encontraran; como cada un marchara por sou camino, aquél que non apareciera. Entonces, o padre tiña muta pena por o fillo, porque era o más novo, muta pena por él. Y eles, claro, querían o trono, y él dixo que non daría o trono hasta ver si sabía do fillo.

Cuando, aonde enterraron a aquel fillo do rey formóuse un cañal: de caña. Y entonces, había un pastor que andaba guardando ovellas e veu por aillí ca navalla, cortó una caña y fixo una flauta. Y empezó a tocala. Y ao tocala, ela empezóile a decir:

–No me toques, pastorcito,  
ni me dejes de tocar,  
que mis hermanos me mataron  
por la Flor del Liriolay.

Y él paraba de tocar. Pero, claro, como era un chaval, cuando le daba la gana, volvía a tocar ia volvíale a decir. Y a cada un que le collía a flauta a tocar, ela decía así.

Le fue correndo aquela noticia hasta chegale ao rey. Entonces, o rey dixo que chamasen a aquel pastor, que lle levase a flauta. Y os hermanos, os fillos, non querían. Y entonces leváronno: levaron o pastor ca flauta. Y él colléu a flauta y empezó a tocar. Y entonces, na más que empezó a tocar, empezóule a decir:

–No me toques, padre mío,  
ni me dejes de tocar,  
que mis hermanos me mataron  
por la Flor del Liriolay.

Él fíxolles tocar aos fillos, a ver. Ie colliéronno; el colléu a flauta e díxolles que tocasen eles. Ie fue un ie colléu a flauta e púsose a tocar; igual:

–No me toques, hermanito,  
ni me dejes de tocar,  
que vosotros me matásteis  
por la Flor del Liriolay.

Entonces, o rey matóus, aos outros fillos, porque ya soubo que fueran eles que o mataran.

(Camarena Laucirica 1991: núm. 132).

A estas implicaciones folclórico-literarias de la planta que oculta la cabeza de Lorenzo se unen los valores simbólicos de la albahaca y las explicaciones, de cierto tono costumbrista, que se han dado sobre la presencia del tiesto en la ventana de la joven Lisabetta. Así, se ha mencionado el uso de la maceta de albahaca como una señal de disponibilidad amorosa en el sur de Italia (Devoto 1963: 434-436 y Terzoli

2001: 207), para lo que suele aducirse este pasaje de *El Gatopardo*, ambientado en el Palermo decimonónico durante la visita del príncipe Salina a su amante:

Dejado el coche en el palacio, el príncipe se dirigió a pie allí donde estaba decidido a ir. La calle no era larga, pero el barrio tenía mala fama. Soldados con el equipo completo, lo que indicaba que se habían alejado furtivamente de las secciones que vivaqueaban en las plazas, salían con mortecinos ojos de las bajas casuchas en cuyos frágiles balcones una mata de albahaca daba cuenta de la facilidad con que habían entrado. (Lampedusa 2001: 60).

Mantenemos, sin embargo, que el relato de Boccaccio no se reduce tan solo a reproducir el significado tradicional de la albahaca en ciertas regiones italianas, sino que también incorpora el motivo E631, la *Reencarnación en planta o árbol que crece en la tumba*, con todo el peso mítico y legendario que soporta.

### Conclusiones

El tantas veces aludido catálogo de Stith Thompson registra el cuento de Lisabetta con el número T85.3 y bajo el nombre de *El tiesto de albahaca*. En esta entrada también se hace referencia al estudio de Belden, arriba citado, sobre la balada anglosajona *The Bramble Briar* –claramente tributaria del texto de Boccaccio, como también lo son las baladas alemanas compuestas por Hans Sachs en el siglo XVI–, pero no se ofrece mayor información ni se establecen los paralelismos con los cuentos, romances y leyendas que hemos ido exponiendo y analizando.

Los límites de espacio nos impiden detenernos como quisiéramos en las innumerables referencias cruzadas que cada uno de los textos estudiados podrían ofrecer. La frontera entre los motivos folclóricos casi nunca está clara, como tampoco lo están los orígenes ni, lo que es más importante, los mecanismos de transmisión que facilitan su conservación y renovación a través de los tiempos. Estos tópicos suelen organizarse en conjuntos más o menos extensos, que se expanden sin interrupción y se contaminan entre sí. Esta versatilidad y permeabilidad, junto con su indudable atractivo artístico y su carácter universal, favorecen la inserción de los mismos en textos de autor, aquellos que integran la llamada literatura culta y reciben la atención prioritaria de los estudios filológico-literarios. Puede resultar paradójico pero, en realidad, es difícil –casi imposible– encontrar una obra maestra que no haya absorbido, haciéndolos suyos, alguno de los tópicos atesorados en el patrimonio folclórico universal.

Creemos que lo expuesto hasta ahora justifica nuestra alusión a un sustrato folclórico –sobre el que nace y se desarrolla el cuento de *Lisabetta y el tiesto de albahaca* y en el que está tan profundamente arraigado–, a partir de los motivos literarios que hemos analizado. Asimismo, los paralelos aportados pueden explicar algunos problemas relativos a la génesis del texto y ponerlo en relación, con un

abanico cada vez más amplio de tradiciones literarias, no tan ajenas al *Decamerón* como pudiera pensarse en un principio.

### Referencias bibliográficas

- BELDEN, H. M. (1918): «Boccaccio, Hans Sachs and *The Bramble Briar*», *Publications of the Modern Language Association of America*, 33:3, pp. 327-395.
- BOCCACCIO, Giovanni (2007): *Decamerón*, ed. y trad. M. Hernández Esteban, 6.<sup>a</sup> ed. rev., Madrid, Cátedra.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio (1991): *Cuentos tradicionales de León*, 2 vols., Madrid, Diputación Provincial de León y Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid.
- CATALÁN, Diego (1970): «*La enamorada de un muerto*» en *Por campos del Romancero: estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos.
- CRISTÓBAL, Vicente (1999): «El episodio de Polidoro en la *Eneida* (III 19-68): variantes mitográficas, paralelos folclóricos y muestras de su pervivencia literaria», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 16, pp. 27-44.
- CRIVELLI, Tatiana (2001): «Applicazioni ipertestuali e interpretazione critica: l'esempio di Lisabetta (*Decameron IV, 5*)», *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. extraordinario, pp. 159-176.
- DEVOTO, Daniel (1963): «Quelques notes au sujet du 'Pot de basilic'», *Revue de Littérature Comparée*, 37: 3, pp. 430-436.
- GONDAR PORTASANY, Marcial (1989): *Romeiros do Alén. Antropoloxía da morte en Galicia*, Vigo, Xerais.
- GRIMM, Hermanos (1986): *Cuentos*, ed. y trad. M.<sup>a</sup> T. Zurdo, Madrid, Cátedra.
- MAIORANA, María Teresa (1963): «Un conte de Boccace repris par Keats et Anatole France», *Revue de Littérature Comparée*, 37:1, pp. 50-67.
- OVIDIO (2008): *Cartas de las heroínas*, trad., introd. y notas V. Cristóbal, Madrid, Alianza Editorial.
- TERZOLI, Maria Antonietta (2001): «La testa di Lorenzo: lettura di *Decameron IV, 5*», *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. extraordinario, pp. 193-211.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, ed. rev. y aum., 6 vols., Bloomington & Indianapolis-Copenhague: Indiana University-Rosenkilde & Bagger.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe (2001): *El Gatopardo*, ed. R. Pinto, trad. F. Gutiérrez, Madrid, Cátedra, 7.<sup>a</sup> ed.
- VIRGILIO (2005): *Eneida*, introd. V. Cristóbal, trad. y notas Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos.