

Cuadernos de Filología Italiana
2001, n.º extraordinario: 119-136

ISSN: 1133-9527

Del «utile consiglio» y las «sollazzevoli cose». El Decameron en el marco de la cultura popular

Juan PAREDES
Universidad de Granada

«Umana cosa è aver compasione degli afflitti». Así comienza Boccaccio el *Decameron*; confesando las cuitas de un alto y nobilísimo amor en el que desde su juventud se ha visto encendido y el consuelo recibido de los apacibles razonamientos de algunos amigos. En pago precisamente de esa deuda, ahora que ya se encuentra libre del mal, se propone escribir su libro para prestar algún alivio a quienes lo padecen; y de manera muy particular a las mujeres que, sujetas a los dictados de padres y maridos y a las normas sociales, tienen menos ocasión de evasión y divertimento. A ellas van destinados estos cuentos, con cuya lectura «parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare»¹. De esta manera, destacando la función de utilidad que deben cumplir sus relatos, Boccaccio parece querer insertar, de manera explícita e inequívoca, su obra en la corriente didáctico-moralizante tradicional de la narrativa anterior: unión de lo ameno con lo instructivo, vinculación de la utilidad con el placer, ejemplificación de casos individuales, etc.

Boccaccio aparece así, desde el horizonte de la historicidad de la poética de los géneros, como un continuador de una tradición que él modifica en la medida en que la inscribe en su propia historia (Jauss 1970: 79-98). El *Decameron*, en definitiva, no es un resultado espontáneo. En él Boccaccio ha recogido todas las formas anteriores: *exempla*, *lais*, *fabliaux*, vidas, leyendas, milagros, etc., insertándolas en un principio de organización superior. Se tra-

¹ Cito por la ed. de V. Branca (1992). La cita corresponde a Proemio, 14.

taba de aprovechar al máximo las posibilidades del arte narrativo anterior y transformarlo de acuerdo con su personalidad y el espíritu renacentista que inauguraba una nueva época.

Boccaccio ha conseguido transvasar toda la diversidad de las formas anteriores en la estructura de un género nuevo, cuyas características pueden ser definidas en el juego de la oposición: personaje unipolar o polivalente, acción típica o individualizada, ambivalencia o definición de las normas morales, fatalidad o autonomía, etc., y cuyas reglas, como ha señalado Neuschäfer (1969: 89), pueden ser determinadas como la temporalización de los esquemas de la acción, desde el punto de vista de la forma, y la problematización de las normas morales, desde el punto de vista del contenido.

A diferencia del mundo del *exemplum*, donde todo parece estar determinado por leyes universales, el de la *novella* es mucho más complejo y diversificado, y sus personajes están dotados de una polaridad ausente en las «formas simples» que le sirven de base (Jolles, 1972). Boccaccio tiene una visión del hombre y del mundo mucho más compleja, acorde con un tiempo nuevo, que exigía también una nueva forma de expresión.

La comparación de algunos relatos del *Decameron* con otras versiones anteriores deja bien al descubierto esta diferencia de visión y consiguientemente de técnica narrativa. Así ocurre, por ejemplo, con la *novella* octava de la décima jornada, recreación de un relato muy conocido desde la antigüedad greco-latina, con profundas raíces folklóricas y de extraordinaria popularidad en toda la Edad Media². En la *Disciplina clericale*, el relato *De integro amico*, localizado en Bagdad y Egipto, se centra en la intriga novelesca, sin apenas adentrarse en la psicología de los personajes, ausente casi por completo con la salvedad del breve razonamiento del auténtico homicida, con una clara intención moralista, patente en la breve moraleja final. Asistimos al mal de amores del amigo de Bagdad y al generoso ofrecimiento del egipcio, que le cede para que se cure a su propia prometida. Inmediatamente después, sin apenas transición, nos enteramos de la desgracia del egipcio, que ha caído en la pobreza, por cuya causa quiere morir acusándose de un crimen que no ha cometido. El amigo, al enterarse, se acusa a sí mismo para salvarlo. La genero-

² El tema se corresponde con los siguientes motivos folclóricos: H 1558.2 «Prueba de amistad: sustituto como asesino»; P 315 «Un amigo se ofrece a morir por otro»; P 325 «Un hombre cede su prometida a un amigo» (S. Thompson 1955-1958 y 1966; A. Aarne y S. Thompson: 1964). Vid. J.B. Avalle-Arce (1975: 153-211).

sidad ejemplar de su conducta provoca la confesión del verdadero criminal; y lo insólito del caso mueve al rey al perdón general. El egipcio vuelve a su tierra con una parte de los bienes que en su día había entregado a su amigo.

En el relato boccacciano de Filomena, hay una profundización en la acción y los caracteres de los personajes, y la función moral parece perder terreno en beneficio de la intriga y su cuidado desarrollo. Aquí la acción se centra en Atenas y Roma, en tiempos en que Cesar Octavio aún no era llamado Augusto sino triunviro por su cargo. El motivo que origina el generoso sacrificio del amigo, aunque en el fondo es el mismo que en el cuento de la *Disciplina clericalis*, se produce de manera más prosaica. Tito conoce a la prometida de su amigo Gisippo y se enamora perdidamente de ella. A partir de este momento, el texto se centra en la descripción pormenorizada de la psicología de los personajes, que van descubriendo los motivos de su comportamiento ejemplar. Presenciamos el monólogo interior de Tito, que muestra sus vacilaciones a través de un razonamiento que va con facilidad de un sentido a su contrario, sopesando los pros y contras de cada opción; y el complejo y delicado pensamiento de Gisippo que analiza los resortes psicológicos del amor y la amistad. Acordada entre los dos amigos la artimaña para que Sofronia se case finalmente con Tito, éste explica a los deudos de Gisippo y Sofronia las razones de su comportamiento, con una extensísima exposición sobre la leyes de la amistad que rompe la línea argumental haciendo que el relato descansa fundamentalmente en la argumentación. Tampoco aquí encontramos una transición entre esta parte de la historia y el desenlace que supone la caída en desgracia del amigo generoso y la respuesta del otro, en consonancia con esta misma generosidad. Sin embargo, en este caso, tras el homicidio presenciado y la autoinculpación inmediata, el deseo de abandonarse a la muerte no viene provocado por la propia miseria sino por la falsa creencia de que el amigo no ha sabido cumplir con la ley de la amistad. Se reproduce el argumento anterior, con la intervención de Octavio que libera a los tres personajes que se autoconfiesan autores del crimen y el relato termina con el casamiento de la hermana de Tito con Gisippo que se hace romano, no sin un largo epílogo sobre la amistad que sirve a modo de recapitulación de todo lo expuesto por los personajes al justificar sus distintos comportamientos y que, de alguna manera, refuerza y resume el contenido doctrinal del cuento.

De muy distinto signo es la recreación de la leyenda del corazón comido que Boccaccio realiza en la *novella* 9 de la *giornata* IV. Se trata de un moti-

vo folclórico muy difundido en la literatura románica medieval³. En el *Tristan* de Thomas, Iseut resume en su canto el argumento del *lai de Guirun*, hoy perdido, en el que un marido mata al amante de su mujer y le extrae el corazón que después da a comer a ésta, que muere de dolor⁴. En el *lai d'Ignau-re*, doce maridos matan y descuartizan al amante de sus esposas y se lo dan a comer⁵. La leyenda se aplicó al trovador Guillem de Cabestany, al *trouvère* Le Châtelain de Coucy y al *Minnesänger* Reinmar von Brennenberg⁶.

La vida del trovador rosellonés Guillem de Cabestany, provenzalizado como Guilhem de Cabestanh, ha llegado hasta nosotros en cuatro versiones diferentes, dos de ellas breves y dos extensas. En la redacción breve se relatan los amores de Guillem con Saurimonda, esposa de Ramon de Castell Rosselló y cómo éste mató al trovador, le hizo cortar la cabeza y extraer el corazón, que asado y condimentado con pimienta dió a comer a su mujer. La dama, enterada de la procedencia del manjar que acaba de tomar por el propio marido, que muestra como prueba la cabeza del amante, dice que nunca probará otro y, cuando él intenta golpearla con su espada, se deja caer desde el balcón y muere. La noticia llegó al rey de Aragón que hizo prender a Ramon, quemó sus castillos, lo desposeyó de cuanto tenía y lo mandó a prisión. Después mandó recoger los cuerpos de los amantes, los hizo llevar a Perpiñán y poner en un monumento delante de la iglesia y ordenó que todos los caballeros y damas del condado de Rossellón celebraran todos los años el aniversario de su muerte. La redacción extensa relata la misma historia de manera ampliada, introduciendo algunos elementos nuevos, como el intento de Agnes, hermana de Saurimonda, que aquí se llama Margarida, de encubrir sus amores con el trovador, o versos de la conocida canción *Lo dous cossire*

³ En el *Motif-Index* de Stith-Thomson figura con el número Q 478 «Adúltera es obligada sin saberlo a comer el corazón de su amante». La leyenda parece proceder de la India y llegaría a Europa antes del siglo XI (G. Paris 1883: 359-363).

⁴ «En sa chambre se set un jor / e fait un lai pitus d'amur: / coment dan Guirun fu surpris, / pur l'amur de la dame ocis / qu'il sur tute rien ama, / e coment li cuns puis li dona / le cuer Guirun a sa moiller / par engin un jor a mangier, / et la dolur que la dame out / quant la mort de sun ami sout (B. H. Wind, ed., 1960: 64-65).

⁵ Como señala M. de Riquer (1975: II, 1065-1066) no deja de ser significativo que Guiraut de Bornelh diera a Rimbaut d'Aurenga el senhal de «Linhaure», nombre del desdichado amante de una de las versiones de la leyenda. Vid. Lejeune, R. (1938 y 1939).

⁶ El tema transvasa las fronteras del Medioevo románico, con toda una serie de transformaciones narrativas hasta la época contemporánea. Vid. di Maio, M. (1996 y 1999: 225-237); Carmona, F. (2000: 22-28).

o de la de Bernart de Ventadorn *Ab joi mou lo vers e.l comens*, y algunas precisiones, mas bien imprecisiones, como la de considerar que el rey de Aragón que venga la muerte de los amantes es Alfonso II, cosa absolutamente imposible, dado que murió en 1196, un año antes de que Ramón de Castell Rosselló casara con Saurimonda (Boutière, Schutz, Cluzel 1964: 531; Riquer 1975: 1067-1068 y 1995: 292-303).

El cuento de Boccaccio, más en la línea de la versión más elaborada, ni siquiera menciona el nombre de la dama, dato que ya no se antoja necesario como en el caso de las *vidas* de los trovadores, y transforma a los otros personajes en los caballeros de Provenza Guiglielmo Rossiglione y Guiglielmo Guardastagno, sin más variante respecto al desarrollo de la intriga que la ausencia del rey y el consiguiente castigo del marido, que aquí se limita a huir, y la del monumento en honor de los amantes, que aquí se reduce a una tumba sobre cuya losa las gentes del castillo de Guiglielmo Guadastagno colocan un epitafio señalando quiénes eran los allí enterrados y la razón de su muerte⁷.

En este caso, la misma estructura y tipología del género justifica plenamente las diferencias reseñadas. Mientras el relato boccacciano se centra casi de manera exclusiva en el desarrollo de la intriga, que es en definitiva el objetivo fundamental del cuento, en las distintas versiones de la *vida* se precisan los elementos consustanciales al género, nombres de personajes, topónimos, etc. y la acción, más centrada en los elementos esenciales en las redacciones breves, como corresponde al relato en su fase más primitiva, se desarrolla siempre dentro de los parámetros de la *fins amors* y sus convenciones.

Pero no siempre estos «*piacevoli e aspri casi d'amore*» se van a mantener en esta misma línea, ni todos ellos van a cumplir con la función de utilidad confesada en el Proemio. Tampoco la profundización en los caracteres de los personajes mantiene la misma complejidad y sentido; aunque siempre hay una marcada diferencia con la unipolaridad de los relatos primitivos.

En la *novella* 6 de la *giornata* VII, Pampinea, para demostrar que es necia la opinión de que el Amor saca de quicio y que el enamorado pierde el seso, retoma un cuento de muy amplia difusión, correspondiente al moti-

⁷ Sobre la relación de las versiones de la vida de Guillem de Cabestany y la *novella* de Boccaccio vid. Langfors, A. (1924: VII-XV); Panvini, B. (1952: 85-86); Favati, G. (1961: 36 n.º 37).

vo «Los dos amantes, un perseguidor y un perseguido»⁸. *Madonna* Isabella, estando con Leonetto, recibe la visita de Lambertuccio. Todos son sorprendidos por la llegada inesperada del marido. La dama dice a Lambertuccio que empuñe su puñal y se marche de mal talante y después explica al marido que se ha visto obligada a esconder a un mancebo a quien el caballero, que acaba de salir, quería matar. El marido alaba su acción y, después de darle de cenar, acompaña al mancebo a su casa. En el *Sendebbar* («Enxemplo del señor, e del omne, e de la muger, e el marido de la muger, cómo se ayuntaron todos»), un privado del rey manda a un mancebo a casa de su amiga para que averigüe si está el marido. Ambos son sorprendidos por el señor, y todos a su vez por el marido. El artilugio empleado por la mujer para resolver la situación es el mismo: el señor sale espada en mano, amenazante; y la explicación es también la misma (Lacarra 1989: 92-95). En la *Disciplina clericalis* es la suegra la que prepara el artilugio. El marido sorprende a la mujer con el amante, que sale, como en los relatos anteriores, espada en mano. La suegra explica que el hombre llegó huyendo de la persecución de otros tres. Y el marido «llamó al amante de su mujer y le invitó a sentarse a su lado. Y después de tranquilizarlo con suaves palabras, le retuvo con él hasta el amanecer»⁹.

En la *Disciplina clericalis* apenas hay comentario alguno sobre la acción, y los personajes aparecen denominados de manera escueta como «mujer», «joven», «marido», «amante» y «madre», que es el único que aparece calificado como «artera vieja». En el *Sendebbar* tampoco aparece ningún calificativo, y la única precisión que encontramos es que el amigo era «privado del rey», y que la dama se prendó de él «porque era fermoso». El relato de Boccaccio supone una diferencia radical en este sentido: La dama aparece de inmediato como «giovane donna gentile e assai bella», y el marido como «cavaliere assai valoroso e da bene»; el mancebo, Leonetto «assai piacevole e costumato, come che di gran nazion non fosse»; el caballero, messer Lambertuccio, «spiacevole uomo e sazievole». Y, de inmediato también, se explica el motivo de su comportamiento: «E come spesso avviene che sempre non

⁸ En el *Motif-Index* aparece con la sigla K 1517.1. Entre las versiones orientales del tema figuran el *Sukasaptati*, el *Hitopadeza* y el *Sendebbar*. Entre las occidentales la *Gesta Romanorum*, el *Isopete*, el *Decameron* o el *Lai de l'Épervier*. La *Disciplina clericalis* pudo servir de puente de unión entre ambas corrientes (Vid. G. Paris, 1878: 1-21). Sobre su difusión en el siglo de oro vid. M. Chevalier (1983). Cf. Marsan, R. E. (1974: 518).

⁹ E. Ducay (1980: 62).

può l'uomo usare un cibo ma talvolta desidera di variare (...) e come voi sapete che rade volte è senza effetto quello che vuole ciascuna delle parti». Los personajes muestran sus pensamientos y deseos, y la trama se explica por su propio carácter. Así, sabemos que Isabella cede a los deseos de Lambertuccio «temendo e conoscendo come fatto era» y ante la amenaza «di vituperarla se non facesse il piacer suo»; y presenciamos la congoja y el temor de la dama y su amigo a la llegada de Lambertuccio, a quien astutamente recibe de «buon viso» y «quanto più poté in parole lietamente»; y su turbación ante la llegada sorpresiva del marido. Un pequeño epílogo da cuenta del último acuerdo entre Leonetto y Lambertuccio para que nunca el caballero pudiera descubrir el engaño de la mujer.

Otro interesante ejemplo lo ofrece la *novella* 4 de la VII *giornata*, que también se basa en un motivo folklórico (K 1511 «Marido expulsado»), tal vez introducido en Occidente a través del ciclo de los *Siete Sabios*, retomado también por el arcipreste de Talavera en el *Corbacho*, Molière en su *Georges Dandin* y Cervantes en *El celoso extremeño*. En la versión de la *Disciplina clericalis* la mujer ve a un joven «hermoso de cuerpo y de rostro» y «abrasada de pasión» y «llena de ingenio y picardía» discurre la manera de robar las llaves y emborrachar a su marido para salir de noche y satisfacer su deseo. El marido «sabiendo que ningún acto femenino podía carecer de engañosa intención, empezó a meditar qué planearía su mujer». A pesar de ello, la mujer, «llena de picardía y malicia», prepara la argucia en la que cae el «simple e inocente» marido, que al oír el ruido de la piedra arrojada al pozo sale sin tardanza de la casa, permitiendo de esta manera que la mujer lleve a cabo su artimaña de cambio de papeles, dejando al marido fuera y llamando a los parientes para que descubran su supuesta infidelidad.

En el *Decameron* el relato viene inducido por el tema de las ocurrencias y agudezas de Amor y gira también en torno al motivo de los celos, que es el que encauza y explica el cuento y el carácter y comportamiento de los personajes. Aquí la mujer no tiene que robar ninguna llave ni para ello por tanto emborrachar al celoso marido sino, conocedora de la afición de éste por la bebida, tan sólo inducirlo sutilmente para que se embriague. Incitación que despierta a su vez la sospecha del marido y su fingimiento. La argucia de la mujer, «alla quale Amore aveva già aguzzato co'suoi consigli lo'ngegno», es la misma y también lo resultados, y se añade una especie de epílogo en el que el marido se reconcilia con la esposa, con la promesa de «di mai piú non esser geloso: e oltre a ciò le diè licenzia che ogni suo piacer facesse, ma sí saviamente che egli non se ne avvedesse». Y el cuento termina: «E cosí, a

modo del villan matto, dopo danno fé patto («Y así quedó cornudo y apaleado»). E viva amore, e muoia soldo, e tutta la brigata».

El tema, a pesar de todas las sutilezas del *Proemio* y su declaración de intenciones en torno al «utile consiglio», constituye uno de los motivos recurrentes del *Decameron*. Así, la *novella* 8 de la *giornata* VII en la que Boccaccio recrea el tema del engaño al marido celoso mediante la argucia de la sustitución de la adúltera por otra mujer a la que el ofendido apalea y corta las trenzas¹⁰. En la VII, 7 la argucia de la mujer consigue que el marido salga, como ocurre en tantos otros cuentos, cornudo y apaleado. En III,8 la estratagema viene propuesta por un abad que, para curar al marido celoso, lo envía a un falso Purgatorio del que sólo lo volverá a sacar para que se haga cargo del hijo que se ha encargado de engendrar en su lugar. El tema de la vuelta a la vida es usado aquí como castigo para curar un mal:

Egli convien ch'e' muoia, e così v'andrà; e quando tanta pena avrà sofferta che egli di questa sua gelosia sarà gastigato, noi con certe orazioni pregheremo Idio che in questa vita il ritorni, e Egli il farà (15).

La psicología del abad queda patente en la explicación de su conducta:

Anima mia bella, non vi maravigliate, ché per questo la santità non diventa minore, per ciò che ella dimora nell'anima e quello che io vi domando è peccato del corpo. Ma che che si sia, tanta forza ha avuta la vostra vaga bellezza, che amore mi costringe a così fare; e dicovi che voi della vostra bellezza piú che altra donna gloriari vi potete, pensando che ella piaccia a' santi, che sono usi di vedere quelle del cielo. E oltre a questo, come che io sia abate, io sono uomo come gli altri e, come voi vedete, io non sono ancor vecchio. E non vi dee questo esser grave a dover fare, anzi il dovete disiderare, per ciò che, mentre che Ferondo starà in Purgatorio, io vi darò, faccendovi la notte compagnia, quella consolazione che vi dovrebbe dare egli; né mai di questo persona alcuna s'accorgerà, credendo ciascun di me quello, e piú, che voi poco avante ne credavate. Non rifiutate la grazia che Dio vi manda, ché assai sono

¹⁰ El tema, de amplísima difusión oriental, aparece en el *Panchatantra*, el *Hitopadeza*, el *Calila e Dimna* y en numerosas colecciones de ellos derivadas. Sin embargo Bédier (1964: 164 y ss.) piensa que las variantes occidentales, ya presentes en *fabliaux* como *Des Tresces* o *De la dame qui fist entendant son mari qu'il sonjoit*, no proceden de las versiones orientales sino que ambas descienden por vía oral de una fuente común.

di quelle che quello desiderano che voi potete avere e avrete, se savia crederete al mio consiglio (25-27).

Su capacidad de persuasión, y con él la de toda su clase, queda de inmediato puesta de manifiesto, como prueba de su infalibilidad en este terreno:

l'ebbe nel capo messo che questo fosse ben fatto (28).

Y en III,4 es también un monje el que hace ganar a un marido el Paraíso, mientras él también se gana el suyo propio con la mujer.

No en vano, los personajes eclesiásticos, tan presentes en proverbios, refranes, farsas y tantas otras manifestaciones del saber popular, juegan un papel fundamental en todos estos cuentos en los que, de acuerdo con el sentir popular, muestran sus artimañas y manejos; su particular habilidad para explotar una privilegiada situación de la que siempre logran sacar el mayor provecho. Como el monje Rustico, que enseña a Alibech a meter al diablo en el infierno (III, 10); Fray Rinaldo, que descubierta por el marido le hace creer, de acuerdo con la mujer, que estaban exorcizando las lombrices de su hijo (VII, 3) o fray Alberto, que hace creer a una dama que es el mismísimo arcángel San Gabriel (IV, 2). En este último, el estereotipo de la boba engañada queda patente en la utilización de apelativos tales como «donna mestola», «Donna zucca al vento», «Madonna baderla» o «donna pocofila», alusivos siempre a la estupidez, la vanidad, la necedad y la torpeza, concretizados de manera alusiva y caricaturesca en el mismo nombre del personaje «Madonna Lisetta».

Claro que no es precisamente este el estereotipo femenino predominante en las *novelle* del *Decameron*. Muy al contrario, las mujeres aparecen siempre, con sus estratagemas y manejos, como las auténticas instigadoras y al final siempre beneficiarias de la conducta de los personajes. Así, en VII, 9 Lidia se vale de su inteligencia natural y su astucia para superar las pruebas que su amante le ha impuesto e incluso se solaza con éste en presencia del marido, al que hace creer que no es verdad lo que ha visto. Y en III, 3 se vale astutamente de un fraile para, so capa de confesión, conseguir sus fines. La sutileza de la estratagema y de manera particular el sabio manejo de los resortes psicológicos constituyen el eje central del relato por encima de la propia naturaleza de los personajes y los entresijos de la trama narrativa.

La presencia del elemento eclesiástico no sólo se utiliza como mecanismo intensificador de la sátira y la ironía sino que, por encima del registro

humorístico, se configura como parte esencial en el juego del estereotipo de los personajes, desde su propia contemporaneidad acorde con la de lugar y acción, y las posibilidades de una intriga cuyo planteamiento y desenlace parecen obedecer siempre a una ley inexorable, marcada por la propia naturaleza de las *novelle* y la declaración de intenciones que los diversos narradores van realizando al inicio de cada *giornata* y en los prolegómenos de cada narración. En VII, 5 actúa de manera subyacente en cuanto es el propio marido el que suplanta al confesor y es la inversión de papeles, siempre dentro del juego de estereotipos y la concepción ambivalente del humor festivo y carnavalesco popular, alegre pero burlón y lleno de sarcasmo, la que justifica y sirve de soporte central de la intriga. La esposa argumenta ingeniosamente al celoso marido —y en esa argumentación radica toda la esencia de la *novella*— que no mintió al confesar que amaba a un sacerdote: «Io ti dissi che io amava un prete: e non eri tu, il quale io a gran torto amo, fatto prete?»; que tampoco lo hizo cuando afirmó que nunca le había cerrado puerta alguna cuando con ella yacer quiso: «Dissiti che niuno uscio della mia casa gli si potea tener serrato quando meco giacer volea: e quale uscio ti fu mai in casa tua tenuto, quando tu colà dove io fossi se' voluto venire?»; ni, por supuesto, cuando le dijo que todas las noches un sacerdote yacía con ella: «Dissiti che il prete si giaceva ogni notte con meco: e quando fu che tu meco non giacessi?». Y si la advertencia a los celosos que Fiammetta hace antes de empezar su cuento no puede ser más clara:

Nobilissime donne, la precedente novella mi tira a dovere similmente ragionar d'un geloso, stimando che ciò che si fa loro dalla lor donna, e massimamente quando senza cagione ingelosiscono, esser ben fatto. E se ogni cosa avessero i componitori delle leggi guardata, giudico che in questo essi dovessero alle donne non altra pena aver costituita che essi costituirono colui che alcuno offende sé difendendo: per ciò che i gelosi sono insidiatori della vita delle giovani donne e diligentissimi cercatori della lor morte. Esse stanno tutta la settimana rinchiusa e attendono alle bisogne familiari e domestiche, disiderando, come ciascun fa, d'aver poi il dí delle feste alcuna consolazione, alcuna quiete, e di potere alcun diporto pigliare, sí come prendono i lavoratori de' campi, gli artefici delle città e i reggitori delle corti, come fé Idio che il dí settimo da tutte le sue fatiche si riposò, e come vogliono le leggi sante e le civili, le quali, allo onor di Dio e al ben comune di ciascun riguardando, hanno i dí delle fatiche distinti da quegli del riposo. Alla qual cosa fare niente i gelosi consentono, anzi

quegli dí che a tutte l'altre son lieti fanno a esse, piú serrate e piú rinchiuse tenendole, esser piú miseri e piú dolenti: il che quanto e qual consumamento sia delle cattivelle quelle sole il sanno che l'hanno provato. Per che conchiudendo, ciò che una donna fa a un marito geloso a torto, per certo non condannare ma commendare si dovrebbe (3-6).

Tampoco la conclusión puede ser más contundente:

Ravvediti oggimai e torna uomo como tu esser solevi e non far far beffe di te a chi conosce i modi tuoi come fo io e lascia star questo solenne guardar che tu fai; ché io giuro a Dio, se voglia me ne venisse di porti le corna, se tu avessi cento occhi come tu n'hai due, mi darebbe il cuore di fare i piacer miei in guisa che tu non te ne avvedresti (58).

El estereotipo llega a su culmen, en clave humorística y caricaturesca, en VI, 7 donde la mujer acusada de adulterio escapa a la pena de muerte con el sutil razonamiento de que si era cierto, como el propio marido podía confirmar, que siempre lo satisfizo tantas cuantas veces lo solicitó, entonces era justo dar el resto a un geltilhombre que la amaba:

Adunque (...) domando io voi, messer podestà, se egli ha sempre di me preso quello che egli é bisognato e piaciuto, io che doveva fare o debbo di quel che gli avanza? debbolo io gittare a' cani? non è agli molto meglio servirne un gentile uomo che piú che sé m'ama, che lasciarlo perdere o guastare? (17).

El motivo es tan dominante que Filostrato, encargado de relatar otra de las *novelle* sobre el tema (VII, 2), no puede menos que justificarlo aduciendo su carácter de excepcionalidad frente a la conducta dominante masculina:

Carissime donne mie, elle son tante le beffe che gli uomini vi fanno, e spezialmente i mariti, che, quando alcuna volta avviene che donna niuna alcuna al marito ne faccia, voi non dovrete solamente esser contente che ciò fosse avvenuto o di risaperlo o d'udirlo dire a alcuno, ma il dovrete voi medesime andar dicendo per tutto, acciò che per gli uomini si conosca che, se essi sanno, e le donne d'altra parte anche sanno: il che altro che utile esser non vi può, per ciò che, quando alcun sa che altri sappia, egli non si mette troppo leggiermente a volerlo ingannare. Chi dubita dunque che ciò che oggi intorno a questa materia diremo, essendo risaputo dagli uomini, non fosse lor grandissima

cagione di raffrenamento al beffarvi, conoscendo che voi similmente, volendo, ne sapreste beffare? (3-5)

Palabras que hay que entender, no tanto como reflejo y denuncia de una realidad dominante, y aquí entraríamos en el problema del *Decameron* como crítica de la sociedad de su tiempo, sino, dentro del registro humorístico y burlesco en el que se insertan las *novelle*, como expresión caricaturesca de esa misma realidad, como visión caleidoscópica, siempre avizorada desde el prisma de lo popular. Su carácter irónico y paródico queda evidenciado en el razonamiento *a contrario* que realiza Neifile en la *novella* que inicia la octava jornada:

Se così ha disposto Idio che io debba alla presente giornata con la mia novella dar cominciamento, e el mi piace. E per ciò, amorese donne, con ciò sia cosa che molto si sia detto delle beffe fatte dalle donne agli uomini, una fattane da uno uomo a una donna mi piace di raccontarne, non già perché io intenda in quella di biasimare ciò che l'uom fece o di dire che alla donna non fosse bene investito, anzi per commendar l'uomo e biasimar la donna e per mostrare che anche gli uomini sanno beffare chi crede loro, come essi da cui egli credono son beffati. Avvegna che, chi volesse piú propriamente parlare, quel che io dir debbo non si direbbe beffa anzi si direbbe merito: per ciò che, con ciò sia cosa debba essere onestissima e la sua castità come la sua vita guardare né per alcuna cagione a contaminarla conducersi (e questo non possendosi, così appieno tuttavia come si converrebbe, per la fragilità nostra), affermo colei esser degna del fuoco la quale a ciò per prezzo si conduce; dove chi per amor, conoscendo le sue forze grandissime, perviene, da giudice non troppo rigido merita perdono (2-4).

En este mismo registro hay que situar la *novella* VIII, 2 si bien aquí la diatriba va dirigida fundamentalmente contra los curas; como en VIII, 4. Y sobre todo la *novella* VIII, 7 donde la burla del estudiante a la viuda, que a su vez anteriormente lo había burlado, adquiere un matiz de despiada venganza que, tanto en el prólogo como en el epílogo, se presenta como justo escarmiento a las mofas de las mujeres:

Per la qual cosa la donna, dimenticato il suo amante, da indi innanzi e di beffare e d'amare si guardò saviamente; e lo scolar, sentendo alla

fante la coscia rotta, parendogli avere assai intera vendetta, lieto senza altro dirne se ne passò.

Cosí adunque alla stolta giovane adivenne delle sue beffe, non altramenti con uno scolare credendosi frascheggiare che con un altro avrebbe fatto, non sappiendo bene che essi, non dico tutti ma la maggior parte, sanno dove il diavolo tien la coda. E per ciò guardatevi, donne, dal beffare, e gli scolari spezialmente (148-149).

Ejemplaridad patente además en el mismo cuerpo del relato con una extensa disertación sobre el castigo que deben recibir las mujeres malvadas y el valor de la venganza, y una encendida defensa del amor maduro frente al ímpetu juvenil.

La interpretación moral está presente también en el prólogo de Laurent de Premierfait a su traducción francesa del *Decameron* (Di Stefano: 1999), donde después de referir cómo Boccaccio

pour le confort et soulaz des survivans pour lors qui neantmoins en grant paour actendoient la mort en chascune heure de jour et qui moult dolens estoient de leurs parens, amis et compaignons mourans soudainement et miserablement, il compila et escrivi en langage florentin soubz grant et bel atournement de paroles ung volume qu'il nomna Decameron (2)

se subraya de manera específica:

Et combien que selon le hastif jugement de celui ou de ceulx qui sans precedente et longue consideration dient et prononcent leur sentence, les cent nouvelles semblent plus servir a delectation que au commun ou particulier prouffit, neantmoins l'escouteur ou liseur qui longuement et meurement advisera le compte de chascune nouvelle, il trouvera es histoires racomptees plus profit que delict, car illec sont tous vices morsillez et reprins et les vertus et bonnes meurs y sont admonnestees et loees en autant et plus de manieres comme est le nombre des nouvelles. Et assez aussi appert que cestui Livre des Cent Nouvelles est moult autre et different des fables des poetes, soient comiques ou satiriques ou tragiques, qui seulement servent aux delitz ou prouffis / des personnes populaires a parsoy ou aux reproches ou diffames des personnes haultains ou moiens a parsoy ou en commun, car en general les cent nouvelles meslees ensemble raisonnent des emperours, des souldans, des roys, des ducs, des contes et autres princes

et seigneurs terriens, et hommes et femmes de tous estatz, soient crestiens, juifz ou sarrasins, nobles ou innobles, ecclesiastiques ou laiz, ou soient affranchiz ou astrings en lien de mariage (2-3).

Y por ello precisamente Laurent de Premierfait quiso trasladar estos relatos al francés:

Et certain est que pour mon delict privé ne pour mon singulier plaisir je ne mis oncques le fardel sur /2v/ mes espauls de traslater ledit livre, mais pour hors tirer et expreindre par moi en et aide de la grace de Dieu aucun commun prouffit et honneste delectation, je Laurens dessusnommé ay appliqué mon engin tel quel a convertir et muer en langaige françoiz pertinemment demené selon la vraye matiere le dessusdit Livre des Cent Nouvelles extraites du langaige florentin, je qui cognoiz vostre acceptation honneste et qui scay celle sainte constitution, par quoy saint Jaque en sa Canonique epistre commanda moy estre subject au roy comme prince excellent et aux ducs comme a ceulx qui du roy sont envoiez et commis, je homme populaire et de petite science suis droictement obligié de servir a vous en une si honneste acceptation comme est de me avoir commandé ou avoir agrable que je aye nouvelement translaté en paroles et senteces françoises le livre devant nommé, par le moi en duquel vous, seigneur et prince, et chascun liseur ou escouteur pourra rapporter et acquerir trois pouffiz meslez de trois plaisirs honnestes (3).

De cualquier manera, este carácter ejemplar con cuya explicitación Boccaccio parecía hacer cumplir a sus *novelle* con la finalidad del «*utile consiglio*» preconizado en el *Proemio* no podía encubrir en modo alguno el enfrentamiento abierto con la teoría preceptiva que su obra representaba. Un enfrentamiento patente en la *Introduzione* a la IV *giornata*, en la que Boccaccio tiene que defenderse de los críticos que le reprochan su afición por los temas eróticos, su complacencia en la alabanza de las mujeres, la inexactitud de sus *novelle* y la incompatibilidad de su edad con estos temas.

Como señala Walter Pabst (1972: 67), que estudia la evolución de la novela corta en las literaturas románicas como una antinomia entre la teoría y la creación literaria, el truco mediante el cual Boccaccio había querido insertar sus *novelle* en la tradición del *exemplum* había quedado al descubierto: «Su adoctrinamiento no era moralmente ejemplar, sino ejemplarmente erótico» y además sus relatos no cumplían la ley de la *imitatio*.

Acorde con la estructura y el sentido de su obra, Boccaccio se defiende con el relato de un ejemplo, «non una novella intera, acciò che non paia che io voglia le mie novelle con quelle di così laudevole compagnia, quale fu quella che dimostrata v'ho, mescolare, ma parte d'una, acciò che il suo difetto stesso sé mostri non esser di quelle», que recoge la parábola del adolescente, educado en total aislamiento del mundo, que no puede sustraerse a la llamada de la naturaleza ante la contemplación de la mujer, y bajo cuya moraleja subyacía un sentido oculto, con el que el autor quería responder a las críticas de inmoralidad de sus relatos poniendo de manifiesto a cuán natural impulso había tenido que sucumbir. Con ello se proponía además dar un profundo mentís a la teoría didáctico-moralizante, demostrando la inutilidad de todos los esfuerzos moralizadores frente a la libertad creadora. «En parte alguna —señala Pabst (1972: 72)— ha sido mostrado el derrocamiento de las ideas estéticas fundamentales que imperaban en el umbral de la Edad Media hacia el Renacimiento, desde el punto de vista del autor, con tanta claridad y en tan profunda oposición a la doctrina, como en este profundo ejemplo boccacciano».

Una libertad que Boccaccio proclama en la *Conclusione dell'autore*. Contra quienes pueden censurarlo por decir «cose non assai convenienti né a dire né a ascoltare a oneste donne», replica que no hay ningún tema que no pueda tratarse «con onesti vocaboli» y que además no podía contarlas de otra manera sin apartarse de su asunto; con lo que en definitiva está defendiendo no sólo la libertad de su escritura y la adecuación a la temática tratada sino el uso de la lengua vulgar para contar lo que el mismo pueblo contaba, con todo lo que ello conllevaba de crítica de las costumbres. Una raíz popular presente incluso en la elaboración literaria de los términos pertenecientes al campo semántico de lo obsceno, con las alusiones al «diavolo» y el «Inferno» (III, 10); «il pivuolo col quale egli piantava gli uomini» y el «solco» (IX, 10); «caricò l'orza», «andato da sei volte in suso in villa» (IX, 6); «cavaliere», «trottar» (VIII, 7), etc., entendidas desde la concepción *topográfica* de lo «alto» y lo «bajo» de un realismo grotesco donde los términos aún conservan la significación integral, con su aspecto también positivo y regenerador, del lenguaje popular. Se trataba de una gramática jocosa donde todos los elementos son transferidos al plano material y corporal. Porque en Boccaccio, como en Rabelais, hay un predominio de este mundo material y corporal, consecuencia de la cultura cómica popular, con su concepción estética: el «realismo grotesco», y su mundo particular de imágenes (Bajtín 1970).

Además sus *novelle* no están escritas para ser contadas en la iglesia, «quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte che le scritte da me si truovino assai»; porque Boccaccio sabía de la utilización de cuentos de la misma naturaleza que a él se le censuraba en la homilética. *Novelle* como VII, 4 o VII, 6 eran recreación de textos como *De puteo* o *De gladio* que contribuyeron al éxito y difusión de la *Disciplina clericalis*. Sus relatos, como todas las demás cosas, pueden perjudicar o beneficiar según la intención de quien los escuche:

Chi vorrà da quelle malvagio consiglio e malvagia operazion trarre, elle nol viteranno a alcuno, se forse in sé l'hanno, e torte e tirate fieno a averlo: e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno, né sarà mai che altro che utile e oneste sien dette o tenute, se a que' tempi o a quelle persone si leggeranno per cui e pe' quali state son raccontate (14).

Y si alguien piensa que hay demasiadas burlas y chanzas, también están llenas de ellas las prédicas con que los frailes intentan apartar de sus culpas a los hombres; «estimai che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femine». A quienes, en fin, piensen que tiene una lengua venenosa por lo que escribe acerca de los curas y frailes los perdona porque no es de creer que los mueva sino razón justa ya que «i frati son buone persone e fuggono il disagio per l'amor di Dio e macinano a raccolta e nol ridicono; e se non che di tutti un poco vien del caprino, troppo sarebbe piú piacevole il piatto loro».

Se trataba en definitiva de caricaturizar la vida contemporánea con su mismo lenguaje y ello conllevaba una crítica subyacente encubierta bajo la sátira y la ironía. Y es que la disfunción entre la literatura «provechosa» en la que Boccaccio parece querer inscribir su obra y la frivolidad de sus *novelle* tiene que ser entendida desde la consideración de lo cómico, satírico y obsceno como manifestación de la cultura popular. Es a partir de esta consideración teórica como hay que descodificar estos textos, expresión de una particular visión del mundo contraria a los valores y cánones establecidos. Una visión que conlleva una inversión de las normas, una imitación jocosa del mundo oficial, interpretado en sentido contrario, y la creación de un mundo alternativo, al revés, basado en la burla, la parodia y la ironía.

La única forma de entender el *Decameron* es desde esta perspectiva de la raíz popular, que exige una reformulación de las concepciones artísticas e ideológicas precedentes y explica su concepción de la realidad y el arte de

expresar esa realidad con su sistema particular de imágenes y estereotipos y el rechazo que conllevaba de los moldes y reglas del arte literario precedente, dentro de la dialéctica renacentista entre la concepción realista del mundo de la cultura cómica popular y la expresión burguesa de un modo de vida de normas preestablecidas.

Es desde esta perspectiva, realizando una translación al horizonte mental que les dio origen y en el que cobran su auténtico significado, como hay que leer estas *novelle*, en su radical historicidad. Sólo así cobran auténtico sentido todos los estereotipos, imágenes y situaciones de un mundo paródico, que ya podía ser contado con la placentera frivolidad de un tiempo nuevo en el que era posible el placer. Y sólo desde esta perspectiva puede ser entendida la tensión dialéctica entre el «utile consiglio» y las «sollazzevoli cose» establecida en el *Proemio*, que recorre la obra hasta su *Conclusión*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARNE, A y S. THOMPSON (1964): *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, 2.^a rev., Helsinki.
- AVALLE-ARCE, J.B. (1975): «El cuento de los dos amigos», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, pp. 153-211
- BAJTIN, M. (1970): *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BÉDIER, J. (1964): *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris, Honoré Champion, 1.^a ed., 1893.
- BOUTÈRE, J., A.-H. SCHUTZ, I.-M. CLUZEL (1964): *Biographies des troubadours*, Paris.
- BRANCA, V., ed. (1992): *Decameron*, Torino, Einaudi, 2 vols.
- CARMONA, F. (2000): *El castellano de Coucy y la dama de Fayel*, Madrid, Gredos.
- CHEVALIER, M. (1893): *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- DI MAIO, M. (1996) *Il cuore mangiato. Storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini e Associati.
- DI MAIO, M. (1999): «Il cuore mangiato. Tradizione e traduzioni», en *Traducir la Edad Media. La traducción de la Literatura Medieval Románica*, ed. Juan PAREDES y Eva MUÑOZ RAYA, Universidad de Granada, pp. 225-237.
- DI STEFANO, G. ed. (1999): *Boccace, Decameron* traduction (1411-1414) de Laurent de Premierfait par..., Montreal, ed. Ceres.

- DUCAF, E., trad. (1980): *Pedro Alfonso. Disciplina clericalis*, Zaragoza, Guara editorial.
- FAVATI, G. (1961): *Le biografie trovadoriche, testi provenzali dei secoli XII e XIII*, Bologna, Palmaverde.
- JAUSS, H.-R. (1970): «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1, pp. 79-98.
- JOLLES, A. (1972): *Formes simples*, Paris, Editions du Seuil.
- LACARRA, M.^a J., ed. (1989): *Sendebarr*, Madrid, Cátedra.
- LANGFORS, A. (1924): *Les chansons du Guilhem de Cabestanh*, Paris, C.F.M.A.
- LEJEUNE, R. (1938): *Renaut [de Beaujeu], Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier*, Liège, Vaillant-Carmanne [Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, Textes anciens, t. III].
- LEJEUNE, R. (1939): *Le personnage d'Ignaure dans la poésie des troubadours*, *Bulletin de l'Accadémie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, XVIII, pp. 140-172.
- MARSAN, R.E. (1974): *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII-XV siècles)*, Paris, Klincksieck.
- NEUSCHÄFER, H.-J. (1969): *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, Theorie und Geschichte der Literatur und der Shönen Künste, 8.
- PABST, W. (1972): *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos. (1.^a ed. *Novellentheorie und Novellendichtung*, Heidelberg, 1967).
- PANVINI, B. (1952): *Le biografie provenzali, valore e attendibilità*, Florencia, Biblioteca dell'Archivum Romanicum.
- PARIS, G. (1878): «Le Lai de l'Épervier», *Romania*, VII, pp. 1-21.
- PARIS, G. (1883): «La légende du Châtelain de Coucy dans l'Inde», *Romania*, 12, pp. 359-363).
- RIQUER, M. DE (1995): *Vidas y retratos de trovadores*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- RIQUER, M. DE (1975): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta.
- THOMPSON, S. (1955-1958): *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols., Copenhage. (2.^a ed. Bloomington & London: Indiana University Press, 1966).
- WIND, B. H. (ed.) (1960): *Thomas. Les fragments du roman de Tristan. Poème du XII siècle*, Genève, pp. 64-65.