

DAVID GONZÁLEZ RAMÍREZ / UN LIBRO DE LONGUE DURÉE: EL *DECAMERON* DE BOCCACCIO, ENTRE CLÁSICOS Y (POS)MODERNOS (*)

(*) Este monográfico se adscribe a la Estructura de Investigación EL_HUM16_2021 y al Grupo de Investigación «Seminario de Estudios Literarios y Culturales» (HUM-1064), ambos pertenecientes a la Universidad de Jaén, institución de la que ha recibido una ayuda económica.

 Códice Italiano, 63. Bibliothèque Nationale de France

Tarolfo, un acaudalado caballero, cae subyugado ante los encantos de una noble y bella dama, aunque con sus halagos no consigue más que crispar a la joven, que, casada, solo repara en velar por su honra. Esquiva siempre con Tarolfo, para desembarazarse de sus insistencias le pide un imposible a cambio de su amor: que le haga un jardín tan florido en el mes de enero como en mayo. Sorprendido por la propuesta y movido por su ardiente deseo, el despedido amante parte de su tierra

para explorar cualquier posibilidad que le permita conseguir el prodigio solicitado. En las llanuras de Tesalia encuentra a un humilde hombre, Tebano, que se presta a ayudarlo; este, al conocer la razón de su viaje y saber que estaba dispuesto a entregarle la mitad de sus posesiones, se ofrece para realizar la milagrosa empresa. Ambos regresan a la ciudad y, al llegar el mes de enero, Tarolfo inicia su conjuro, evoca a las estrellas y a los dioses, y consigue un carro tirado por dos dragones para emprender un viaje durante varios días que le permitirá acopiar raíces, hierbas y piedras de diferentes islas, montes y ríos de Occidente. El sortilegio lo remata con un brebaje en el que se sirvió de alas de lechuzca, testículos de lobo, escamas de serpiente y el pulmón de un ciervo. Al terminar, el jardín lucía como en primavera, lo que produce un enorme desconuelo en la mujer, que se rinde ante la cruel realidad; cuando su marido percibe su malestar y conoce el origen de su aflicción, le pide que cumpla con su promesa. Pese a negarse, la convicción mostrada por su marido le hace entender que tiene que hacer valer su palabra y entonces se ofrece a Tarolfo, a quien le cuenta que ha sido su esposo quien la ha animado a acudir a la cita. Asombrado por la liberalidad del marido, Tarolfo se retracta y le ruega que vuelva a casa cuando mejor considere; la cortesía de Tarolfo es correspondida por Tebano renunciando a los bienes que le pertenecían.

Esta es, en líneas maestras, la *novella* que Menedón cuenta a sus contertulios mientras están reunidos en corro a las afueras de Nápoles; se trata de una de las narraciones más conseguidas del célebre episodio de las *questioni d'amore* del *Filocolo* de Giovanni Boccaccio (1313-1375), en el que una *brigata* se refugia del calor junto a unos floridos jardines y pasa la velada narrando trece casos de amor, todos clausurados con un dilema que la reina de la jornada tendrá que resolver. Boccaccio terminó de cuajar el *Filocolo* —un ambicioso proyecto literario cuya trama se articula sobre el sinuoso viaje de Flores



por tierra y mar en busca de Blancaflor— en Florencia en torno a 1341, justo después de una larga experiencia personal en Nápoles; en esta ciudad de rebosante vitalismo, el joven escritor estuvo vinculado a la compañía financiera a la que pertenecía su padre ejerciendo diversas responsabilidades, siempre en el entorno de los tratos y contratos, pero también encontró tiempo para consagrarlo a su formación intelectual.

A menudo se ha creído que este episodio, en el que

se adivinan algunos aspectos del plan narrativo del *Decameron*, le pudo brindar a Boccaccio la idea de cómo orientar su *capolavoro*; pero, en particular, esa forma de narración breve —no todas las trece *questioni* son *novelle*, y algunas tampoco caben en la categoría de «favole o parabole o istorie»— pudo inspirar el modo en que continuó escribiendo en los siguientes años Boccaccio (no en vano, el cuento narrado por Menedón es reelaborado en el *Decameron*, X, 5). Posiblemente, durante la década de los cuarenta —mientras componía textos de otros vuelos, como la *Elegia di madonna Fiammetta* o el *Nifale fiesolano*—, el *novelliere* le diese continuidad a esta labor de escribir cuentos, para la que quizá pudo sacarle partido a las «notas» tomadas de los «infinitos relatos» que le narró «de viva voz» Leoncio Pilato en Nápoles (*Genealogie deorum gentilium*, XV, VI). En esta compleja tarea —Boccaccio admitió en la conclusión del *Decameron* que «ha pasado mucho tiempo desde que comencé a escribir hasta ahora que llego al final de mi trabajo»— se tuvo que afanar con más confianza a principios de los cincuenta; no sabemos en qué momento se preocupó por supeditarlos a una estructura organizada en *giornate* ni aún menos si aspiró a completar un volumen de cien cuentos, aunque quizá su admiración por la *Commedia* de Dante —que lo llevó con los años a ser un importante exégeta y a redactar su primera biografía— le hizo acariciar esa posibilidad; no en vano, la obra de Dante se compone de un centenar de cantos y, entre tantos otros vínculos, Boccaccio también se interesó por utilizar una ambientación y una cronología próximas al momento de la escritura.

El drama humano que supuso la peste que circuló por Europa en 1348 fue patrimonializado por Boccaccio contemporáneamente y convertido en una novela en la que la palabra contada goza de un estatus prevalente para lograr la rehumanización de los personajes. El motivo de la narración como modo de supervivencia, que figura en

las *Mil y una noches* o en *Los siete sabios de Roma* —y que modernamente ha sido reinterpretado por Stephen King en *Misery* (1987)—, le permitió a Boccaccio organizar su obra, en un orden semiótico perfectamente trabado, en torno al *novellare*, a partir de un proceso encadenado en el que autor-narrador, personajes-narradores y personajes cumplen una función determinante en el engranaje novelístico. Frente a otros modos de entretenimiento, Pampinea, que demuestra una admirable conciencia literaria, desecha el juego de ajedrez —que es el escogido por Bergman cuando llevó al cine la peste del siglo XIV en *El séptimo sello* (1957)—, elige la *novella* como medio para deleitarse (es decir, para consolarse y confortarse) y legitima el nuevo género.

Esta novela de novelas, esta *obra total* de Boccaccio, suma de principios teóricos y recursos prácticos que permite configurar tantos otros cuentos, se alzó en paradigma literario en Occidente. Varias décadas antes comenzó a circular el *Libro di novelle e di bel parlare gentile* —texto que en alguna de sus redacciones posiblemente conoció Boccaccio—, que con el tiempo fue reelaborado en manos de diferentes compiladores hasta adoptar una cierta postura proveniente del *Decameron* y portar un nuevo título: *Novellino*. El *opus magnum* de Boccaccio fue referente —o al menos punto de inspiración— en el siglo XIV para el *Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino, el *Novelliere* de Sercambi o el *Trecentonovelle* de Sacchetti; a partir de estos primeros eslabones de una ininterrumpida cadena, otros *novellieri* presentaron novedades literarias que se conjugaron entre la conservación de algunos elementos y la innovación de otros: el *Novellino* de Masuccio, *Le piacevoli notti* de Straparola, las *Novelle* de Bandello o los *Hecatommithi* de Giraldo Cinzio. Y en otros contornos, la tónica se mantuvo desde el Trecentos en adelante: *The Canterbury Tales* de Chaucer, el *Heptameron* de Navarra o las *Novelas* de Salazar (empresa de la segunda mitad del XVI que no llegó a completarse y quedó en libro de mano).

La inclusión del *Decameron* en el *Index librorum prohibitorum* (1559) yuguló la extraordinaria difusión que estaba teniendo el libro de Boccaccio y contribuyó a destruir buena parte de su tradición textual. En Italia, la obra logró sortear la embestida de la censura solo con importantes desmoches, pero su restauración definitiva llegó en el siglo XIX. A partir de esa época el *Decameron* fue traducido, antologado, recreado y hasta usado como reclamo comercial por su heterodoxia y sobre todo por sus continuos escarceos erótico-festivos. Hasta tal punto el *Decameron* secularmente ha estado ligado con el erotismo que es frecuente referirse a ambientes, tramas o personajes *boccaccescos* para aludir —mediante un tropo— a aquello que desprende picardía u obscenidad. Editoriales y editores han puesto en ocasiones la obra completa bajo el marchamo de «Clásicos universales de la literatura erótica» y otras veces han organizado selecciones de cuentos desde la mirilla de lo erótico-burlesco o han incluido algunas *novelle* en anto-

logías misceláneas de varios autores de cuentos *infieles* o *perversos*. El vínculo de Boccaccio con el erotismo quedó plasmado en la revista erótico-literaria *Boccaccio 70* —su título, que es un préstamo de una película italiana, responde al año de su puesta en circulación—, en la que Juan Marsé era redactor jefe y donde se publicaron ensayos, reseñas de música y cine, crónicas (de autores como Vila-Matas, Umbral, Gil de Biedma o Eco) y naturalmente reportajes de esbeltas jóvenes en trajes de baño (la censura no la soportó más de tres años y terminó disolviéndola).




D. GONZÁLEZ
RAMÍREZ /
UN LIBRO
DE LONGUE
DURÉE...

Como obra canónica, ligada en esencia a la narración breve, a la organización en jornadas y a la temática erótico-burlesca, su título ha sido usado como término patrimonial y ha servido para filiar géneros literarios y sobre todo para buscar réditos económicos. En Inglaterra se distribuyó *The Spanish Decameron, or ten novels* (1687), una colección formada por cinco novelas de Cervantes —no en vano Tirso de Molina lo había reconocido en 1624 como «nuestro español Boccaccio»— con otras tantas de Castillo Solórzano. Una contemporánea de ambos, *Zayas*, también se vendió hace años aprovechando el filón comercial del texto de Boccaccio: *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español* (1968). La curiosa novela de Fontana, *Hasta aquí hemos llegado* (2020), promocionada como «una suerte de moderno *Decamerón* sobre la vejez» (y en cuya cubierta aparece una miniatura medieval), poca relación guarda con la obra del escritor florentino, instrumentalizada como reclamo comercial. En otros productos extraliterarios, donde la narración es usada como *juego* para conducir a los personajes, también encontramos un curioso *Decameron* distribuido como uno de los complementos del juego de rol medieval *Aquelarre*.

Las reediciones del texto —completas o parciales— y la comercialización del título de la obra en otros *productos* han convivido en el tiempo y el espacio con diferentes lecturas —es decir, interpretaciones— a través de recreaciones pictóricas, musicales o fílmicas desde el momento en que el *Decameron* empezó a circular, lo que demuestra su desbordante vitalismo. Desde el siglo XIV se percibió la potencialidad visual del *Centonovelle* y en un buen manojito de códices las escenas quedan cifradas en iluminaciones que son auténticas joyas de arte; algunas de las *novelle* han sido convertidas en frescos (todavía hoy visibles en antiguos castillos italianos), en lienzos o en ilustraciones por artistas como Botticelli, Dalí o Perellón. En el campo musical posiblemente haya sido la de Griselda la narración que cuente con más versiones operísticas (la de Vivaldi, con un libreto adaptado por Goldoni, se estrenó en España en 2005), pero también otros cuentos han servido de inspiración para distintas composiciones, como la ópera de Rospigliosi *Chi soffre spera* (1637). Modernamente, el mexicano Chávez compuso un libreto titulado *Panfilo and Lauretta* (con varias versiones) y Dan Yasinsky, fundador en Toronto del «Festival of

Códice Fr. 239.
Bibliothèque Nationale
de France.



 D. GONZÁLEZ
RAMÍREZ /
UN LIBRO
DE LONGUE
DURÉE...

Storytelling», presentó *A night at Boccaccio's* (1998). Desde el ámbito filmico, se han ofrecido lecturas selectivas muy sugestivas (algunas en la pequeña pantalla, como los capítulos de series que se visualizaron en la España de los años setenta y ochenta). A las *Tres historias de amor* (*Decameron Nights*, 1953) del argentino Fregonese, de cierto o incierto mérito, han seguido varias películas italianas; destaco la célebre versión sicalíptica de Pasolini (1971), que formó parte de una «Trilogía della vita», o la más variada de registros de los hermanos Tavani (*Maraviglioso Boccaccio*, 2015).

En cuanto a las reelaboraciones literarias, sin duda la parte erótica ha tenido una notable cuota de popularidad, que se percibe claramente desde los textos —poco neoclasicistas— de Samaniego. La trascendencia de algunas *novelle* ha favorecido su transmisión oral, por lo que temas y motivos del *Decameron* han llegado hasta recientes recopilaciones de trabajos de campo, como *Sin ropa tendida: cuentos licenciosos de tradición oral* (2021). Sin embargo, las relecturas modernas no se han limitado a la parte más picante; su estructura, su ética, sus formas cortesanías han permitido hacer propuestas de interpretación de distinto alcance. Si en Italia Pirandello (*Novelle per un anno*) ha sido uno de sus mejores continuadores, en otros lares hemos encontrado reelaboraciones, en clave feminista, como *El Decameron de las mujeres* (1989) de Wosnessenskaja, en la que diez mujeres se encuentran en una sala de partos de Leingrado y tendrán que pasar diez días juntas durante una cuarentena.

Las reescrituras en el mundo hispánico acaso son más abundantes que conocidas. En prosa, De la Cierva replicó el modelo en su *Decameron 90* (1989) a partir del virus del sida, «la peste del siglo XX», una obra en la que el texto de Boccaccio se entreteteje directamente con los nuevos relatos. El uruguayo Boglione, en su *Ritmo D. Feeling the blanks* (2009), prescindió del elemento privilegiado del texto, la palabra, para publicar un *Decameron* posmoderno, deconstruido, en el que se le propone al lector que complete los miles de espacios en blanco: cuento a cuento y jornada a jornada solo encontramos signos

de puntuación. Desde la parcela poética, Díaz Gómez ha reunido un centenar de décimas en su *Decimerón: decimario con pimienta para mayores de treinta* (2016) y en estos últimos meses Dorlitch (seudónimo de Conejero García-Cuenca) ha publicado un *Romancero del Decameron* (2022), cuyo origen se sitúa en los meses de la reciente pandemia; en ese momento Dorlitch decidió aliviar el sufrimiento de un grupo de amigos reescribiendo poéticamente el libro de Boccaccio y difundiendo su creación a través de WhatsApp. A los escenarios también ha llegado la *raccolta* del *novelliere* florentino; en la Concha Acústica de Colinas de Bello Monte (Venezuela) se estrenó *Decameron, el paraíso erótico de Boccaccio* (2015), una producción teatral preparada por Nortier.

Definitivamente no puede negarse que el *Decameron*, con su orden imperfecto, su diversidad de perspectivas, sus contrastes de temas, su riqueza estilística y su penetrante discurso ontológico, es una fecundísima cantera —de *longue durée*— para las artes; una devastadora pandemia nos dejó en el siglo XIV uno de los grandes monumentos de la literatura universal, un libro al que siempre hay que volver porque su significado se acrecienta y enriquece con el paso del tiempo. Esta comedia de la vida humana —en feliz expresión de Branca— está escrita con una visión hedonista del mundo; los narradores, que quieren disfrutar de la alegría de vivir, acaban simbólicamente cada jornada con una celebración de la vida. Hoy, después de estos tiempos del cólera que hemos sufrido, el *Decameron*, siempre fascinante y recreado, descubre para las últimas generaciones sentidos que habían sido imperceptibles hasta ahora: la introducción a la *prima giornata* no la sentiremos igual que antes. Afortunadamente el purificador lago del *Valle delle donne*, del que saldremos con nuevos bríos y más vitalidad, cada vez está más cerca. Mientras tanto, las páginas del *Decameron* nos darán «apoyo o consuelo».

D. G. R.—UNIVERSIDAD DE JAÉN

ELISABETTA MENETTI / BOCCACCIO Y EL ENCANTAMIENTO DEL NOVELLARE

Un escritor que juega con la ficción

Giovanni Boccaccio se presenta en el *Decameron* como un autor que tiene en mente un diseño muy bien articulado y preciso de su obra narrativa. Se dirige a las mujeres como a su público ideal («¿Y quién negará que [...] no convenga mucho más ofrecerlo a las bellas señoras que a los hombres?», Proemio, 9), afirma que es un narrador («pretendo narrar cien cuentos», Proemio, 13), pero que no ha inventado las cien *novelle* («Pero aunque se quisiese presuponer que yo hubiese sido el inventor de éstos [cuentos] y su autor, que no lo he sido», Concl. del autor, 17), declarándose libre de los vínculos de «veracidad» sobre los hechos contados («Los que dicen que estas cosas no han sido así, me complacería mucho que adujeran los originales», IV, Introducción, 39) (1).

Boccaccio se presenta como un hábil *affabulatore* que juega con la verdad de la ficción narrativa, confiándoles a los personajes de la historia de la *cornice* (las narradoras y los narradores de la *onestà bri-*

gata) la responsabilidad de la invención en un periodo histórico crucial y traumático, la peste de 1348: «pretendo narrar cien cuentos, o fábulas, o parábolas o historias, como queramos llamarlos, narrados en diez días por un honesto grupo de siete señoras y tres jóvenes en el pestilencial tiempo de la pasada mortandad» (Proemio, 13).

El *Decameron* no es solo una colección de formas breves narrativas medievales (cuentos, fábulas, parábolas o historias), sino que es también la historia «de cómo se cuenta» (cuentos contados en voz alta por una *onestà brigata*) según una controladísima organización textual del cuento en el cuento: el autor *cuenta* que diez narradores (siete mujeres y tres hombres) *cuentan* en diez días un cuento por persona (diez cuentos al día) para completar un total de cien, sin considerar el centésimo primer metacuento de los «patos», inserto en la introducción de la cuarta jornada. Al diseñar su espacio ficcional Boccaccio dispone los cuentos en la *cornice* en forma circular según un juego narrativo que parece finito (diez días y cien cuentos), pero que da la impresión de ser potencialmente infinito, como en *Las mil y una noches*.

(1) Todas las citas del *Decameron* se hacen a través de la traducción de Hernández Esteban (Boccaccio, 1994), indicando primero el lugar de la obra o la jornada en que aparece y después el párrafo.